

# **Lo Desengany: una subversión grotesco-erótica de la comedia nueva castellana**

CONXITA DOMÈNECH  
*University of Wyoming*

Que vostres ingenis clars  
indignament s'enamoren  
sols dels assuntos estranys;  
senten que sols s'aplaudesca  
lo llenguatge castellà,  
quan la catalana musa  
és tan dolça, és tan suau. (Fontanella, *Teatre* 53)

(Que vuestros ingenios claros  
indignamente se enamoran  
solamente de asuntos foráneos;  
sienten que solo se aplaude  
la lengua castellana,  
mientras que la catalana musa  
es tan dulce, es tan suave.)<sup>1</sup>

Con estos versos, Fontano interpreta uno de los dos sueños de la loa perteneciente al conjunto dramático intitulado *Amor, firmeza i porfia* (circa 1643), formado por la mencionada loa, por una tragicomedia, por un entremés y por dos bailes, todo

---

1. Todas las traducciones del catalán al castellano son mías.

ello escrito por el dramaturgo catalán Francesc Fontanella (1622–1683/1685). Mientras la loa manifiesta una defensa de la lengua catalana—defensa que claramente se percibe en los versos anteriores—, la totalidad de la obra supone un intento de crear un teatro profano culto en lengua catalana tal y como existía en lengua castellana. El entusiasmo inicial de Fontanella va a la par con el comienzo de la llamada *Guerra dels Segadors* (1640–1652) y con las victorias de los catalanes contra el ejército felipista. Con las pérdidas del bando catalán, las ilusiones iniciales se desvanecen y Fontanella compone otra pieza dramática intitulada *Lo Desengany* (circa 1650). Esta obra mitológica de dos actos se asocia a la obligada salida del dramaturgo hacia el exilio en Perpiñán (1652).

Tradicionalmente, y por un lado, se ha examinado la carga moral que transmite *Lo Desengany*: “en la qual proposa l’assumpció del desengany com a solució de les penes amoroses” (Rossich, “El teatre barroc” 72) (en la cual propone la asunción del desengaño como una solución a las penas amorosas). Y por otro lado, se ha analizado el carácter novedoso de una obra de difícil clasificación: “No és tragèdia, ball, comèdia, / ègloga, entremès ni lloa, / però de tot lo dramàtic / és una harmonia nova” (Fontanella, *Lo Desengany* 27) (No es tragedia, baile, comedia, / égloga, entremés ni loa, / pero de todo lo dramático / es una armonía nueva). Maria Mercè Miró asegura que si algún día se encuentra la partitura, que sin duda acompaña la obra, se podrá afirmar que se trata de “una òpera bufà” (363). Fontanella escribe *Lo Desengany* tras el viaje de un año que realiza con su hermano, Josep Fontanella, al congreso de Münster (1643), en el cual se debatió la guerra de Cataluña y las relaciones entre Francia y España. Durante el viaje, Francesc Fontanella se involucraría en cuestiones políticas, sin embargo, no desaprovecharía la

oportunidad para familiarizarse con las nuevas formas del teatro francés, incluidas danzas y mascaradas.

En los últimos años, y con la publicación de dos libros consagrados al dramaturgo,<sup>2</sup> las investigaciones del teatro fontanellense han aumentado y se ha analizado *Lo Desengany* con más detalle. Albert Rossich y Albert Mestres se han dedicado a su estudio,<sup>3</sup> no obstante, me dedicaré al apasionado y erudito diálogo sobre la obra llevado a cabo por Pep Valsalobre y por Jaume Pòrtulas.<sup>4</sup> Ambos examinan el tema mitológico y los cambios que realiza Fontanella en el episodio de Marte–Venus–Vulcano. Valsalobre y Pòrtulas concluyen que Fontanella no cambia el mito sino que crea un inicio al episodio clásico. Así, Fontanella no comienza con la boda de Venus y Vulcano, ni continúa con el adulterio de Venus con Marte—como se esperaría de una obra mitológica sobre el triángulo amoroso de Marte–Venus–Vulcano. El dramaturgo imagina unos amoríos previos entre Venus y Marte antes de la boda de la diosa con Vulcano, y termina con la boda que aparece en los textos clásicos. Es decir, el final de la pieza dramática es el comienzo del clásico episodio mitológico. Como continuación a la propuesta de Valsalobre y de Pòrtulas, sigo con las razones de Fontanella para inventar una relación amorosa entre Venus y Marte antes de la boda de

2. Véanse *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps* (2006) y *Fontanellana: Estudis sobre l'època i l'obra de Francesc Fontanella* (2009).

3. Véanse “Intertextos: sobre les fonts i els motius literaris de *Lo Desengany*” de Albert Rossich y “Projecte de posada en escena de *Lo Desengany* de Francesc Fontanella” de Albert Mestres.

4. Véanse “Mitologia burlesca, invenció barroca i catarsi: l'ànima frondosa de Fontanella o notes disperses a *Lo Desengany*” y “De mudances i manipulacions: retorn a *Lo Desengany*” de Valsalobre y “Eros i Príap en *Lo Desengany* de Francesc Fontanella” y “Postilles a *Lo Desengany*” de Pòrtulas.

la diosa con Vulcano. Fontanella, buen conocedor del teatro castellano,<sup>5</sup> acaba su obra en boda, pero en una boda que—como bien se sabe—terminará en adulterio. La boda del teatro castellano que asegura la estabilidad social se subvierte con el conocido adulterio, y no solo se incorpora la subversión con una boda polémica, sino que también los dioses descritos de modo grotesco y el abundante componente erótico convierten *Lo Desengany* en una parodia burlesco-erótica de la comedia nueva castellana. No se trata de una parodia de una obra en concreto, más bien se trata de una parodia de los convencionalismos utilizados en las comedias castellanas de la época y estipulados por Félix Lope de Vega (1562–1635) en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609).<sup>6</sup>

Antes de pasar a los cambios que se realizan en el mito y a la incorporación de los aspectos grotescos y eróticos en *Lo Desengany*, cabe incluir un breve resumen. La obra comienza con los pastores Mireno y Tirsis, quienes van en busca del

---

5. Sobre la influencia castellana de Fontanella, véase Jordi Rubió Balaguer: “Un estudio de sus fuentes, de las leves modificaciones a que somete los versos de sus modelos al traducirlos al catalán (recuérdense las transparentes imitaciones de Garcilaso en sus sonetos). . . . Su teatro deja ver a cada paso reminiscencias de la lírica castellana” (576). Asimismo, se conoce que Fontanella era un asiduo espectador del Teatre de la Santa Creu en Barcelona, donde se representaban las comedias castellanas de la época.

6. Francesc Fontanella une su pluma a la de tantos otros con el fin de criticar el teatro lopesco. Véanse tan solo tres ejemplos: *El retablo de las maravillas* (1615) de Miguel de Cervantes (1547–1616), que deconstruye el “furor matrimonial”, la obsesión por la honra, el trucaje con que se disfraza la mitología, y mucho más. Francisco de Montesión (1620–1668) con su versión burlesco-paródica de *El caballero de Olmedo* (circa 1651); Las comedias de Luis de Góngora (1561–1627), *Las firmezas de Isabela* (1610) y *Doctor Carlino* (1613), en las cuales se desprecia la superficialidad de Lope. Sobre la subversión de Góngora, véase “El *Doctor Carlino* de Luis de Góngora y la profanación de la honra” de Laura Dolfi.

mago Mauro para encontrar una solución a sus conflictos amorosos. Enfrente de la cueva, donde vive el mago, está su aprendiz, Cassolano, y los tres entablan una charla hasta que aparece Mauro. El mago afirma que no se curarán ni con hierbas ni con conjuros, y que el único remedio posible es actuar en una representación. Se abre la cortina y en un espejo se refleja el teatro donde, según Mauro, van a actuar Fontano y Guidèmio. El mago les pide a Tirsis y a Mireno que encarnen a los dioses Nereo y Mercurio, respectivamente. A partir de ese momento se pasa a la representación mitológica con los enamorados Venus y Marte. El padre de Venus, Saturno, le promete a Vulcano la mano de su hija. Venus, quien sigue los designios de su padre, deja a Marte y se casa con Vulcano. El celoso Marte se desconsuela hasta la aparición del Desengaño, quien les enseña a él y a los pastores que la solución a los problemas amorosos se encuentra en uno mismo. La obra concluye con una fiesta en la que participan todos los actores.

Luciana Gentilli apunta que las comedias mitológicas de Pedro Calderón de la Barca (1600–1681) son plurisignificativas y su lectura lleva más allá de la mera diversión cortesana, pues presentan numerosas implicaciones simbólicas, alegóricas, filosóficas, religiosas e históricas (23–24). Las numerosas implicaciones no solo se encuentran en las comedias mitológicas de Calderón de la Barca, en general los mitos servían de escenario idóneo para el teatro barroco y no era inusual hacer todo tipo de modificaciones según el propósito del autor. De esta manera, el mito se recodificaba para hacerlo compatible con el universo moral de la época: dioses y figuras mitológicas se humanizaban siguiendo los preceptos impuestos por la comedia nueva. Un ejemplo de la recodificación del mito es el personaje de Medea quien se convierte en una dama noble enamorada y deseosa de

casarse en *El vellocino de oro* (1622) de Félix Lope de Vega.<sup>7</sup> Fontanella, al igual que Lope de Vega, Calderón de la Barca y muchos otros,<sup>8</sup> no dudaría en recurrir a la mitología y tampoco en humanizar a los dioses escogidos por él. El catalán, como buen dramaturgo del siglo XVII, incluirá en su obra los paralelismos y los contrastes típicos del barroco, y asimismo, los pastores, los dioses, el personaje alegórico del Desengaño, el metateatro y los espejos no faltarán en una obra en la que el tema principal es el amor. El tema del amor, muy atractivo para escritores de un periodo de crisis profunda, será incluso más atractivo para un dramaturgo que sufre una crisis personal y que está necesitado de un modo de evasión. El tema del amor y los recursos utilizados por Fontanella también aparecen en las comedias mitológicas de Calderón de la Barca: *Fieras afemina amor* (1670), *Fineza contra fineza* (1671) y *La estatua de Prometeo* (1670–1674). En estas obras, Calderón de la Barca inserta la magia y la alegoría del mismo modo que lo hizo Fontanella anteriormente. El componente mágico les sirve a ambos dramaturgos para profesar el culto a la ciencia y a la educación.<sup>9</sup> El mago Mauro deja bien claro que las hierbas y los conjuros no funcionan:

herbes, minerals, aromes,  
 que puguen donar remei  
 a les penes amoroses,  
 puix per obrar sos efectes

7. Véase “‘Puso el honor dragones de Medea.’ Sobre ésta y otras Medeas en el teatro de Lope” de Juan Antonio Martínez Berbel.

8. Por ejemplo, Juan Bautista Diamante (1625–1687) con *El laberinto de Creta* (1667) y con *Alfeo y Aretusa* (1674).

9. Para más información en la mitología, en la magia y en la alegoría de Calderón de la Barca y otros dramaturgos castellanos de la época, véase “Mitología, alegorismo y magia en el teatro cortesano español del ocaso del Siglo de Oro (1670–1700)” de Kazimierz Sabik.

*ningun* medi proporciona  
a passions de l'esperit  
la medecina corpòrea. (24)

(hierbas, minerales, aromas,  
que puedan dar remedio  
a las penas amorosas,  
pues para que obren sus efectos  
*ningún* medio proporciona  
a las pasiones del espíritu  
la medicina corpórea.)

El componente mágico en *Lo Desengany* toma una avenida dispar a la propuesta de Calderón de la Barca. Fontanella no critica la magia, eso sí, desestima las hierbas y los conjuros. Mauro es un mago muy sabio, y también muy particular ya que se ocupa de la puesta en escena de una obra y receta la participación en una representación teatral a los pastores: “En eix eminent teatre / cessaran vostres congoixes” (27) (En ese eminente teatro / cesarán vuestras congojas). El mago Mauro dirige a los pastores a un plano nuevo: los dos planos se separan por una cortina. Al descorrer la cortina y con la ayuda de un espejo sostenido por dos Salvajes, los pastores Mireno y Tirsis se trasladan del “mundo real” al “mundo del teatro”. La caricatura se inaugura en el primer plano, o sea en el plano de los pastores, con la ridiculización del aprendiz a mago, Cassolano. Mas la caricatura llevada al extremo más vulgar se coloca en el plano teatral, o sea en el plano de los dioses. Por lo tanto, es en el teatro cuando lo grotesco y lo erótico prevalecen.

Albert Rossich diferencia los personajes del plano real de los personajes del plano teatral a partir de la comicidad: mientras aquellos se expresan filosóficamente, estos se expresan vulgarmente (“Pròleg” 13). Pep Valsalobre arguye

que debe matizarse una afirmación de ese tipo porque hay personajes descritos dignamente en el mundo de los dioses y un personaje descrito ridículamente en el mundo de los pastores (“Mitología” 284). Prosigo con el planteamiento de Valsalobre y concluyo que el disparate, la burla y el cinismo forman parte de ambos planos. Aunque forman parte de la totalidad de la obra, añado que la construcción de los mecanismos burlescos difiere en los dos planos. La comicidad del plano real es opuesta a la comicidad del plano teatral. En el plano real, Mauro el mago y Cassolano el aprendiz siguen la misma dinámica del señor-criado/gracioso de las comedias castellanas. Mauro interpreta el papel del señor y Cassolano interpreta el papel del criado/gracioso, y así, la seriedad de Mauro se contrapone a la comicidad de Cassolano. Mauro más que mago es una especie de filósofo y se expresa en un lenguaje elevado. Cassolano es fanfarrón y pedante, pero como perfecto gracioso castellano es cobarde, y además en presencia de su maestro se queda sin palabras. La burla en Cassolano se establece en el intento del personaje de utilizar las lenguas clásicas, que no domina y que nadie entiende:

- |             |  |
|-------------|--|
| CASSOLANO   | <i>Quid petis?</i>   |
| MAURO       | Ensenya, entre aquestes roques, to mirall que a ma presencia tot lo vertader demostra. |
| CASSOLANO   | <i>Fent círcols</i><br><i>Acticros, barricanux,</i><br><i>vocicrim pericandolfa</i>    |
| MAURO       | Què dius? (25)   |
| (CASSOLANO) | <i>Quid petis?</i>   |
| MAURO       | Enseña, en estas rocas, el espejo que en mi presencia todo lo verdadero demuestra.     |
| CASSOLANO   | <i>Haciendo círculos</i>   |



*Acticros, barricanux,  
vocicrim pericandolfa  
¿Qué dices?*

MAURO

Cassolano y el plano real se rigen por los convencionalismos de la comedia nueva. La comicidad y la burla se incorporan a la obra sin que se perturbe el decoro de los personajes: Mauro actúa propiamente en la categoría de señor y Cassolano actúa propiamente en la categoría de criado/gracioso, y mantienen el decoro propuesto por Lope de Vega:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda  
la gravedad real; si el viejo hablare  
procure una modestia sentenciosa;  
describa los amantes con afectos  
que muevan con extremo a quien escucha. (146)

En cambio, en el plano teatral los preceptos de la comedia nueva se olvidan: la falta de decoro, el amor carnal y el adulterio triunfan—o por lo menos se sabe que el adulterio triunfará en el mito—, y convierten *Lo Desengany* en una fiesta carnavalesca que parodia la comedia castellana. La fiesta carnavalesca, o mejor dicho la boda entre Venus y Vulcano, se inicia con la apertura de la cortina y con el reflejo de la pieza teatral en un espejo. Los primeros personajes que aparecen tras la cortina y que sostienen el espejo son los Salvajes, quienes presentan y sostienen un mundo primitivo en el que reina la burla y en el que la diosa del amor, Venus, abandona a Marte y escoge el amor carnal de Vulcano. Los Salvajes presentan y sostienen el mundo mitológico, y también participan en él. Dos grupos forman parte del cortejo nupcial de la pareja: por una parte se encuentran los Salvajes Priapo, Vertumno, Abril y Maig que acompañan a Venus, y por otra parte se encuentran los

Ciclopes Piragmon, Bronte, Estrope y Polifemo que escoltan a Vulcano. Los Salvajes y los Ciclopes se encargan del festejo y se ocupan de los cantos y de los bailes. Jaume Pòrtulas asegura que los Ciclopes se han considerado hijos de la naturaleza agreste. Por estar emparentados con las fieras y con el salvajismo y por ser violentos y peligrosos se oponen a la vida social y civilizada de la comunidad griega (“Eros” 15). En el primer encuentro de los Salvajes y de los Ciclopes se destacan las diferencias y sobre todo las similitudes entre ellos, y además la naturaleza vegetal/animal/humana que poseen:

PIRAGMON    Verdes figures de murtra  
                   que, amb la gegantesca forma,  
                   o sou plantes animades  
                   o sou ànimes frondoses.

PRIAPO        Nou espant d’esta campanya  
                   que, amb eixes despulles tosques,  
                   sou persones com a feres  
                   o feres com a persones? (51)

(PIRAGMON    Verdes figuras de mirto  
                   que, con la gigantesca forma,  
                   o sois plantas animadas  
                   o sois almas frondosas.

PRIAPO        Nuevo espanto de esta campaña  
                   que, con esos despojos toscos,  
                   sois personas como fieras  
                   o fieras como personas.)

Jaume Pòrtulas añade que la participación de los Salvajes y de los Ciclopes va más allá del entretenimiento con los cantos y con los bailes, y su misión es introducir el elemento salvaje en la obra (“Eros” 14). El salvajismo se observa claramente en la primera intervención del Ciclope Piragmon:

si soltava  
als aires tota la veu,  
se suspendrien les feres  
caurien morts los ocells;  
estes fogoses muntanyes  
se giraren al revés. (29)

(si soltaba  
en los aires toda la voz,  
se suspenderían las fieras  
caerían muertos los pájaros;  
estas fogosas montañas  
se girarían del revés.)

El salvajismo de los acompañantes se vincula con la descripción caricaturesca y grotesca de los novios. Con el retrato narrativo de Venus realizado por Vulcano, el ideal de belleza femenino del barroco se transforma en un cuadro casero en el que cada elemento corporal se conecta o con las tareas domésticas, o con la comida o con el arreglo personal:

i veuràs que los cabells  
caputxos són de baieta . . .  
naveguen sos ulls *hermosos* . . .  
negres barques de gaieta  
sobre dos estanys de llet; . . .  
la piràmide mocosa . . .  
i en l'afilat serviria  
per llanceta d'un barber; . . .  
la blancura de les mans  
sembla de formatge fresc. (30–31)

(i verás que los cabellos  
capuchas son de bayeta . . .  
navegan sus ojos *hermosos* . . .  
negras barcas de galleta

sobre dos estanques de leche; . . .  
 la pirámide mocosa . . .  
 y en el afilado serviría  
 para lanceta de un barbero; . . .  
 la blancura de las manos  
 parece de queso fresco.)

Las tiras de bayeta, la leche y el queso fresco transforman a Venus en una vulgar ama de casa. La pintura narrativa elaborada por Vulcano incluye el cabello, la cara, los ojos, las cejas, la nariz, las mejillas, el cuello y las manos de Venus. Extraña que un personaje tan poco decoroso, como lo es Vulcano, no describa ninguna parte íntima de la diosa. El dios sí que se refiere a las partes de Venus que no se ven, e instruye al Ciclope Piragmon que esos miembros se cubran con un velo. Lo más grotesco del retrato narrativo es la parte final, en la cual Vulcano anuncia que dibujará el miembro cubierto por el velo cuando le clave su pincel: “cobre, Piragmon, un vel, / que sols podré retratar-ho / quan clave allí lo pinzell” (31) (cubre, Piragmon, un velo, / que solo podré retratarlo / cuando clave allí el pincel).

*Lo Desengany* no incorpora un retrato narrativo de Vulcano, pero es evidente que Fontanella escoge al dios más deforme y grotesco de la mitología clásica: “A no ser coixo, faria / uns salts com uns escambells!” (32) (¡A no ser cojo, haría / unos saltos de trampolín!). Vulcano es cojo y la cojera se ha conectado con el diablo—por los mismos años en que Fontanella compone sus obras, Luis Vélez de Guevara (1579–1644) escribe *El diablo cojuelo* (1641)—y con la potencia sexual en la tradición folclórica.<sup>10</sup> No es la cojera lo que ridiculiza a

---

10. Sobre la cojera en el diablo y la potencia sexual, véase *El diablo en la Edad Moderna*.

Vulcano, sino más bien, sus múltiples comentarios obscenos llevados a un erotismo casi pornográfico:

No m'admiro que t'abrasen,  
bonica dea, mes parts,  
puix que basta mon *aliento*  
a encendre una fornal; . . .  
I de mon tall, no t'admires? . . .  
a bé que la ferramenta  
dintre les beines no cap. (45-48)

(No me admiro que te abrasen,  
diosa bonita, mis partes,  
pues que basta mi *aliento*  
para encender una fragua; . . .  
Y de mi tajo, ¿no te admiras? . . .  
bien que el herraje  
dentro de las vainas no cabe.)

Vulcano fanfarronea de sus dotes sexuales. A pesar de que el Ciclope Piragmon advierte a Vulcano del peligro que supone casarse con una mujer enamorada de otro y vaticina el futuro: “Mira que la *hermosa* Venus / se riu de tos pensaments” (32) (Mira que la *hermosa* Venus / se ríe de tus pensamientos), el dios del fuego no cree que sea posible el adulterio gracias a sus grandes habilidades sexuales:

oh, què amador tan actiu!,  
tu diràs a dos per tres,  
què Vulcano tan encès!  
què marit tan puntual!  
què martell i què perpal! (55)

(¡oh, qué amante tan activo!,  
tú dirás a dos por tres,  
¡qué Vulcano tan encendido!

iqué marido tan puntual!  
iqué martillo y qué palanca!)

Vulcano no duda de que su potencia sexual hará que Venus se olvide de todo lo demás, incluido Marte:

I si la *bisarra* Venus  
no olvida l'amor primer,  
porta que em pot ésser falsa  
amb pany i clau tancaré,  
i perquè algun rossinyol  
no penetre lo secret  
clavaré una ferradura  
en lo lloc més deshonest. (33-34)

(Y si la *bizarra* Venus  
no olvida el primer amor,  
puerta que me puede ser falsa  
con cerrojo y llave cerraré;  
y para que algún rruiseñor  
no penetre el secreto,  
clavaré una herradura  
en el lugar más deshonesto.)

Sin lugar a dudas, Vulcano es el personaje más burlesco de todos, y se puede contraponer con facilidad a Marte, quien también traza un retrato narrativo de Venus, pero, claro está, no tiene nada que ver con el retrato narrativo creado por Vulcano:

negres, los cabells gentils . . .  
en sa cara s'ajustaren,  
en competència feliç,  
los lliris i los clavells,  
la púrpura i lo marfil. (38)

(negros, los cabellos gentiles . . .  
 en su cara se ajustaron,  
 en competencia feliz,  
 los lirios y los claveles,  
 la púrpura y el marfil.)

La belleza de Venus en el retrato narrativo de Marte es armónica y sigue el principio de simetría, proporción y ritmo que propone Santo Tomás de Aquino (1224/1225–1274), y que sigue, a la vez, el enunciado de San Agustín (354–430), quien declaraba que la belleza era el esplendor del orden.<sup>11</sup> Si bien el personaje de Marte parece tan equilibrado como el retrato narrativo que crea, su amor hacia Venus no es el ideal y el espiritual profesado por León Hebreo (1460/1470–1521).<sup>12</sup> La ambivalencia señor/criado del primer plano con Mauro/Cassolano parecería persistir en el segundo plano: Marte se comporta como señor y Vulcano se comporta como criado. No obstante, la relación señor/criado no se mantiene con Marte/Vulcano. Marte no se opone a Vulcano, más bien Marte degenera en Vulcano. Pep Valsalobre afirma que el amor que profesa Marte hacia Venus es mucho más pasional que ideal (“De mudances” 317). En el parlamento de Marte, la llama, el incendio y las flechas no pueden faltar: “¿Com així vostra flama abrasadora / los regnes tiranitza de l’aurora, / i, durament violenta, / en mon cor sos incendis alimenta?” (35) (¿Cómo así vuestra llama abrasadora / los reinos tiraniza de la aurora, / y, duramente violenta, / en mi corazón sus incendios alimenta?) y “amor, que amb fletxes enceses” (35) (amor, que con flechas encendidas). Estos son tan solo dos de los muchos ejemplos en que aparece el amor pasional de Marte. Un amor que se entrega a la “suspensió

11. Véase *Summa Theologiae* de Santo Tomás de Aquino.

12. Véanse sus *Diálogos de amor*.

de mos sentits” (37) (suspensión de mis sentidos). Marte y el amor pasional de Marte no se enfrentan a Vulcano y al amor carnal de Vulcano porque ambos—el amor pasional y el amor carnal—se condenan en la obra. Para ello, Fontanella procede a la degeneración del amor pasional en el amor carnal, y Venus se encarga de conducir el amor pasional hacia el amor carnal al casarse con Vulcano.

Las comedias castellanas concluyen en boda, y normalmente en la boda esperada por el público, por ejemplo en *La dama duende* (1629) de Pedro Calderón de la Barca, doña Ángela se casa con quien desea casarse desde el principio, don Manuel. Si bien, no siempre se celebra la boda esperada, en *La verdad sospechosa* (1618/1621) de Juan Ruiz de Alarcón (1580/1581–1639), don García se casa con Lucrecia pero en realidad ama a Jacinta. La boda esperada o no esperada trae consigo la aclaración de todos los malentendidos y todo vuelve al lugar que le corresponde. Continúo con el ejemplo de *La verdad sospechosa*: don García no se casa con la mujer esperada, aun así, no hay cabos sueltos y el orden se restablece. Los malentendidos también surgen en *Lo Desengany* con los celos de Marte y de Venus, pero en este caso el orden no se restablece. Al contrario, los malentendidos conducen a Venus a que se rinda al amor carnal de Vulcano y, en última instancia, el amor carnal vence. Aun más, el mito provee la información necesaria sobre el adulterio de Venus, y, por si no se recuerda el mito, el Ciclope Piragmon hace una pequeña alusión para que el adulterio esté siempre presente.

En el primer plano de *Lo Desengany*, Fontanella demuestra que conoce a la perfección los convencionalismos de la comedia nueva castellana e incorpora a un señor o mago y a un criado o aprendiz. También demuestra que conoce todos los mecanismos literarios que utilizaba el teatro castellano



de la época: los opuestos, el metateatro, el tema del amor, por mencionar tan solo algunos. Después de presentar los convencionalismos de la comedia nueva, Fontanella se dedica a alterarlos en el segundo plano, y por ejemplo, el gracioso desaparece, o más bien no hay distinción entre gracioso y señor. El decoro, la convención más sagrada del teatro de la época, es destruido y los personajes ni actúan ni hablan según su condición dramática: un verdadero mundo al revés, o una fiesta carnalesca o el festejo nupcial entre Venus y Vulcano. Fontanella destruye casi todas las convenciones de la comedia nueva castellana: la justicia poética con el conocido adulterio, la belleza de la dama con el retrato narrativo de Venus creado por Vulcano y la retórica amorosa con el triunfo del amor carnal. *Lo Desengany* no niega unos valores formales sino que critica los tópicos literarios impuestos por la comedia nueva castellana. La tarea de Fontanella consistirá en ridiculizar, o erotizar en el caso de Vulcano, esta imposición. ¿Por qué seguir el modelo castellano si la creación de un teatro profano culto catalán tal y como existía en castellano es ya poco probable? La mejor manera de romper con las imposiciones castellanas es componer una parodia, y mejor aún, componer una parodia del teatro castellano escrita en catalán.

### Obras citadas

Calderón de la Barca, Pedro. *La dama duende*. Ed. Teresa Otal Piedrafita. Madrid: Castalia, 2003. Impreso.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *El retablo de las maravillas. Entremeses*. Ed. Alberto Castilla. Madrid: Akal, 2007. 153–68. Impreso.

Dolfi, Laura. “El *Doctor Carlino* de Luis de Góngora y la profanación de la honra”. *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*. Vol. 3. Madrid: Castalia, 1991. 159–77. Impreso.

- Fontanella, Francesc. *Lo Desengany*. Ed. Anna M. Torrent. Barcelona: Edicions 62, 1968. Impreso.
- i Joan Ramis i Ramis. *Teatre barroch i neoclàssic*. Ed. Maria-Mercè Miró i Jordi Carbonell. Barcelona: Edicions 62, 1982. Impreso.
- Gentili, Luciana. *Mito e spettacolo nel teatro cortigiano di Calderón de la Barca*: Fortunas de Andrómeda y Perseo. Roma: Bulzoni, 1991. Impreso.
- Góngora y Argote, Luis de. *Doctor Carlino*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Web. 4 Sept. 2013.
- . *Las firmezas de Isabela*. Ed. Robert Jammes. Madrid: Castalia, 1984. Impreso.
- Hebreo, León. *Diálogos de amor*. Ed. Andrés Soria Olmedo. Trans. David Romano. Madrid: Alianza, 2002. Impreso.
- Lope de Vega, Félix. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006. Impreso.
- . *El vellocino de oro*. Madrid: Chadwyck-Healey, 1998. Impreso.
- Martínez Berbel, Juan Antonio. “Puso el honor dragones de Medea’. Sobre ésta y otras Medeas en el teatro de Lope”. *Criticón* 87–89 (2003): 479–92. Impreso.
- Mestres, Albert. “Projecte de posada en escena de *Lo Desengany* de Francesc Fontanella”. *Fontanellana: Estudis sobre l’època i l’obra de Francesc Fontanella (1622–1683/85)*. Ed. Gabriel Sansano i Pep Valsalobre. Girona: Documenta Universitaria, 2009. 335–44. Impreso.
- Miró, Maria Mercè. “El teatre de Francesc Fontanella”. *El teatre català dels orígens al segle XVIII*. Ed. Albert Rossich, Antoni Serrà Campins i Pep Valsalobre. Kassel: Reichenberger, 2001. 57–79. Impreso.

- Monteser, Francisco de. *El caballero de Olmedo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Web. 4 sept. 2013.
- Pòrtulas, Jaume. “Eros i Príap en *Lo Desengany* de Francesc Fontanella”. *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. Ed. Jordi Malé i Eulàlia Miralles. Barcelona: Aula Carles Riba, 2007. 9–26. Impreso.
- . “Postilles a *Lo Desengany*”. *Fontanellana: Estudis sobre l'època i l'obra de Francesc Fontanella (1622–1683/85)*. Ed. Gabriel Sansano i Pep Valsalobre. Girona: Documenta Universitaria, 2009. 327–34. Impreso.
- Rossich, Albert. “Intertextos: sobre les fonts i els motius literaris de *Lo desengany* de Fontanella”. *Caplletra* 52 (2012): 207–228. Impreso.
- . “Pròleg”. *El desengany*. Barcelona: Quaderns Crema, 1987. 7–21. Impreso.
- . “El teatre barroc (segle XVII)”. *El teatre català dels orígens al segle XVIII*. Ed. Albert Rossich, Antoni Serrà Campins i Pep Valsalobre. Kassel: Reichenberger, 2001. 57–79. Impreso.
- i August Rafanell, eds. *El barroc català*. Barcelona: Quaderns Crema, 1989. Impreso.
- Rubió Balaguer, Jordi. “Literatura catalana”. Vol. 4 de *Historia general de las literaturas hispánicas*. Ed. Guillermo Díaz-Plaja. Barcelona: Barna, 1958. Impreso.
- Ruiz de Alarcón, Juan. *La verdad sospechosa*. Ed. Alva V. Ebersole. Madrid: Cátedra, 2006. Impreso.
- Sabik, Kazimierz. “Mitología, alegorismo y magia en el teatro cortesano español del ocaso del Siglo de Oro (1670–1700)”. *Atti del XVIII Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]*. Vol. 1. Roma: Bulzoni, 1999. 131–40. Impreso.
- Sansano, Gabriel i Pep Valsalobre, eds. *Fontanellana: Estudis*

- sobre l'època i l'obra de Francesc Fontanella (1622–1683/85)*. Girona: Documenta Universitaria, 2009. Impreso.
- Tausiet, María y James S. Amelang, eds. *El diablo en la Edad Moderna*. Madrid: Marcial Pons, 2004. Impreso.
- Thomas, Aquinas. *Summa Theologiae*. Garden City, NY: Image Books, 1969. Impreso.
- Valsalobre, Pep. “De mudances i manipulacions: retorn a *Lo Desengany*”. *Fontanellana: Estudis sobre l'època i l'obra de Francesc Fontanella (1622–1683/85)*. Ed. Gabriel Sansano i Pep Valsalobre. Girona: Documenta Universitaria, 2009. 303–325. Impreso.
- . “Mitologia burlesca, invenció barroca i catarsi: l'ànima frondosa de Fontanella o notes disperses a *Lo Desengany*”. *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps*. Ed. Pep Valsalobre i Gabriel Sansano. Belcaire d'Empordà: Edicions Vitella, 2006. Impreso.
- i Gabriel Sansano, eds. *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps*. Belcaire d'Empordà: Edicions Vitella, 2006. 281–318. Impreso.