LA COMÈDIA HAGIOGRÀFICA DEL *SIGLO DE ORO* REESCRITA EN CATALÀ: NOUS PROBLEMES TEXTUALS AL TEATRE D'ALBERT BORGUNY

THE HAGIOGRAPHIC *COMEDIA* OF THE *SIGLO DE ORO* REWRITTEN IN CATALAN: NEW TEXTUAL PROBLEMS IN THE THEATRE OF ALBERT BORGUNY

Gaston Gilabert
Universitat de Barcelona
gastongilabert@ub.edu

Resum: Les comèdies hagiogràfiques de filiació barroca escrites a Mallorca durant el segle XVIII han rebut poca atenció crítica i sovint amb edicions que necessiten ser actualitzades a la llum dels nous avenços en la matèria. En aquest estudi s'analitza la *Comèdia gloriosa del famós sant Caietano*, escrita per Albert Borguny a partir de l'edició de Ramon Díaz i Villalonga (1997), tenint en consideració el seu aparat de variants, les divergències entre manuscrits i, sobretot, el vincle amb la comèdia castellana anterior: *Vida y muerte de san Cayetano*. Havent localitzat prèviament tots els exemplars de tots els testimonis de la font castellana, hem analitzat llurs *loci critici* a la llum del text en català i hem acarat les versions per solucionar lliçons fosques transmeses pels manuscrits que contenen l'obra dramàtica de Borguny. Aquestes operacions revelen trets plenament originals de l'escriptor mallorquí, a més d'un conjunt de noves dades que omplen diverses llacunes crítiques i que, en definitiva, permeten revisar i restaurar una peça singular del patrimoni teatral antic en llengua catalana.

Paraules clau: Albert Borguny, teatre, reescriptura, comèdia hagiogràfica.

Abstract: The hagiographic comedies in a Baroque style written in Mallorca during the 18th century have received little critical attention, and often in editions that need to be updated in the light of new advances in the field. This study analyses the *Comèdia gloriosa del famós sant Caietano*,

Caplletra 74 (Primavera, 2023), p. 15-30. ISSN 0214-8188, ISSN versió electrònica 2386-7159
Rebut: 30/12/2021. Acceptat: 23/2/2022. DOI: 10.7203/Caplletra.74.26033

written by Albert Borguny based on the edition of Ramon Díaz i Villalonga (1997), taking into account its range of variants, the divergences between manuscripts and, above all, the link with earlier Spanish comedia: *Vida y muerte de san Cayetano*. Having previously located all the copies of all the testimonies of the Spanish source, we have analysed their *loci critici* in the light of the text in Catalan and we have compared the versions to solve obscure lessons conveyed by the manuscripts that contain the dramatic work of Borguny. These preocedures reveal completely original features of the Mallorcan writer, as well as new details that fill several critical gaps and that, in short, enable a unique piece of the old theatrical heritage in the Catalan language to be revised and restored.
Key words: Albert Borguny, theatre, rewriting, hagiographic comedy.

ꕥ ꕥ ꕥ

És un lloc comú constatar la poca quantitat de teatre barroc conservat en llengua catalana. No obstant això, les comèdies hagiogràfiques de filiació barroca escrites a Mallorca durant el segle XVIII, com la *Comèdia del beato Remon Llull* o les tres peces dramàtiques de Sebastià Gelabert dedicades, respectivament, a santa Bàrbara, sant Antoni de Viana i sant Sebastià han rebut molt poca atenció crítica i sovint amb edicions que necessiten ser actualitzades. En aquestes línies volem destacar una peça d'aquest conjunt, *Comèdia gloriosa del famós sant Caietano*, escrita per Albert Borguny, frare llec nascut l'any 1707. Només es conserva un testimoni complet del text, en un manuscrit que es troba a la Biblioteca del Monestir de Montserrat i que va ser editat l'any 1997 per Ramon Díaz i Villalonga, amb un aparat de variants on apareixen les divergències amb un manuscrit incomplet de la mateixa comèdia que té per títol *El poder de Cayetano* i que es conserva a la biblioteca particular de la família Muntaner. L'editor declara que la font principal d'aquesta peça és *Vida y muerte de san Cayetano*, comèdia escrita en col·laboració per sis dramaturgs del segle anterior i de la qual poc podia dir perquè, aleshores, el text castellà s'havia de llegir a través de diversos testimonis antics, cadascun dels quals amb variants i farcits d'errors de transmissió. Davant d'aquesta dificultat ecdòtica, Díaz i Villalonga admet en la seva introducció a l'edició del text català que només va consultar un exemplar d'un dels testimonis castellans (1997: 15). En el present estudi, havent localitzat prèviament tots els exemplars de tots els testimonis de la font castellana, hem analitzat llurs *loci critici* a la llum del text en català i hem acarat ambdues versions per esclarir les lliçons fosques transmeses pels manuscrits que contenen l'obra dramàtica de Borguny. Aquestes operacions revelen trets plenament originals de l'escriptor mallorquí, a més d'un conjunt de noves dades

que omplen diverses llacunes crítiques i que, en definitiva, permeten revisar i restaurar una de les poques peces del patrimoni teatral antic en llengua catalana.

Pel que fa a la manera de referir-nos al frare dominic Albert Borguny i Castelló, la més freqüent avui en dia és *Burguny*, però s'han proposat grafies diverses com *Burguñ*, *Burguñy* o fins i tot *Buguni* o *Burguñi*, com va anomenar-lo Jovellanos (1840: 62-63 i 80). Díaz i Villalonga, en el volum que li dedica, aposta per *Burguny*, com ho fa el Manuscrit de la Biblioteca de Montserrat, encara que a l'altre manuscrit aparegui com a *Borguny* (Díaz i Villalonga 1997: 11). De puny i lletra del frare, conservem la signatura *Burguñy* al manuscrit conservat a la Biblioteca Pública de Mallorca, que hem pogut consultar i on el frare mallorquí va copiar poemes sacres extrets de Lope de Vega —*Pastores de Belén*— i de Francisco de la Torre. En aquest estudi optem pels mateixos cognoms que tenia el màrtir Pere Borguny i Castelló, també nascut a Palma i que fou cremat viu l'any 1654, cinquanta-tres anys abans que nasqués el nostre dramaturg. L'especialista en el teatre mallorquí del XVIII Antoni Serrà Campins (1987: 47-48) també ortografia *Borguny*, de la mateixa manera que ho fan la *Gran Enciclopèdia Catalana*, el nomenclàtor viari del municipi mallorquí de Santa Maria del Camí —on Borguny, també pintor, escultor i gravador, va dissenyar un retaule major— i diversos historiadors i filòlegs.[1]

Com ja va veure Díaz i Villalonga (1997: 15), la comèdia de Borguny «no és estrictament original», sinó que més aviat «és una adaptació —això sí, amb bastants de canvis i afegitons— de l'obra espanyola *Vida y muerte de san Cayetano. Comèdia* [*sic*] *famosa de seis ingenios de esta corte*».[2] D'aquesta peça, escrita en col·laboració per sis dramaturgs —Diamante, Rodríguez de Villaviciosa, Avellaneda, Matos Fragoso, Arce i Moreto—, diu l'editor en una nota a peu de pàgina que només ha pogut consultar un exemplar conservat a la Biblioteca Nacional de Madrid. Es tracta de l'imprès amb signatura T 33136, on la comèdia forma part del volum *Parte treinta y ocho de / comedias / nuevas, escritas por los mejores / ingenios de España*, de 1672. Aquest text, malgrat ser l'*editio princeps*, conté errors que van ser esmenats en una segona edició publicada

1. En el present mil·lenni parlen de *Borguny*, per exemple, Pascual & Llabrés (2001), Vall (2004), Barceló Crespí & Rosselló Bordoy (2006), Crespo Delgado & Domenge i Mesquida (2013) i Miralles & Valsalobre (2013).

2. Per a una quantificació dels versos adaptats i un examen de la manipulació artística que de les diferents seqüències argumentals fa Borguny d'acord amb llurs interessos estètics i ideològics, vegeu Gilabert (en premsa).

l'any següent —que anomenarem *G*—[3] i és aquesta la que més es va difondre, com testimonien els altres dos impresos solts —S_1 i S_2—, posteriors en el temps.[4]

En aquest treball hem acarat el text de Borguny amb els diferents testimonis de la font castellana per determinar quina és l'edició que va llegir el dominic mallorquí. D'entrada, és segur que no va llegir cap exemplar provinent dels impresos solts. Això es pot comprovar en casos com el del vers «como caballero escucho», que ometen aquests, però que existia en les edicions de 1672 i 1673 (v. 33) i en la comèdia de Borguny —«Com a cavaller te escolt»— (v. 1718). El mateix succeeix amb el pronom personal quan el text català diu «que jo argüesc me anseña» (v. 1795), ja que l'ometen S_1 i S_2 —«enseña que arguya»—, mentre que *E* i *G* coincideixen amb la lliçó del mallorquí: «me enseña que arguya» (v. 106). Un últim exemple és la «facilidad» de la font castellana (v. 2798) o «facilidat» en la catalana (v. 3211), que S_1 i S_2 deformaran en «felicidad».

Un cop descartats els textos posteriors, S_1 i S_2, més difícil de determinar és si va llegir l'imprès de 1672 o el modificat de 1673. Un dels canvis d'aquesta edició fou «medros justos» per «medios justos» (v. 889), canvi coincident amb el text de Borguny, que llegeix «medis justos» (v. 2486). De la mateixa manera succeeix amb «fina», lliçó que llegeix l'obra en català (v. 1766) i tots els textos en castellà excepte la *princeps* —«fino» (v. 77). Si aquests exemples justifiquen que Borguny hagi llegit només la segona edició, hi ha dos exemples més que justificarien el contrari, atès que el text de 1673 havia modificat «y en su» per «y en tu» (v. 344) i «medios humanos» per «bienes humanos» (v. 838), mentre que Borguny fa servir les versions primigènies «y en se» (v. 2061) i «medis humans» (v. 2441). Tots aquests casos no permeten apostar amb claredat per un dels dos textos, ja que no hi ha cap exemple paradigmàtic —com el d'un vers totalment omès—, sinó que els canvis podrien haver-se fet *ope ingenii*.

La singularitat dels herois tràgics i el fort sentiment d'individualitat són característiques que el Romanticisme teatral explotarà i per això no és infreqüent que el nom del protagonista salti al títol i el monopolitzi. En aquest àmbit, per més personatges que hi hagi en les obres —i normalment en són molts— el públic les identifica amb el

3. *Vida, y muerte de san Cayetano. / Comedia famosa. / De seis ingenios desta corte, en Parte treinta y ocho de / comedias / nuevas, escritas por los mejores / ingenios de España*, Madrid, Viuda de D. Francisco Nieto, a costa de Gabriel León, 1673, p. 311-351. Es pot llegir en l'exemplar conservat a la Biblioteca de l'Institut del Teatre amb la signatura 58694.

4. Es tracta de *Vida, y muerte / de san Cayetano. / Comedia famosa. / De seis ingenios desta corte*. [s.t., s.l., s.i.], p. 1-40 —se'n pot consultar un exemplar a la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, signatura A 250/179(20)— i de *Comedia famosa, / Vida, y muerte / de san Cayetano. / De seis ingenios desta corte.* [s.l., s.i., s.a.], de la col·lecció *Jardín / ameno, / de varias / y hermosas flores, cuyos / matices son doce comedias, escogidas de los mejores ingenios de España, Parte* XVII, Madrid, s.i., 1704, p. 1-40, que es pot llegir en l'exemplar de la Biblioteca Nacional de España amb la signatura TI/120 V.17. Per a un *stemma codicum* vegeu Gilabert (2020: 20).

principal, com si la resta només fos la comparsa que ajuda a entendre millor un univers personal. També centrat en l'heroi i en la seva mort, i també fenomen àmpliament popular, el teatre hagiogràfic barroc és un dels gèneres que millor anticipen aquesta sensibilitat a les masses. De fet, si cerquem títols de comèdies de sants en documents de l'època, fora de manuscrits i impresos, veurem que acostumen a referir-les pel nom del protagonista, amb independència del títol que li hagués posat l'autor. Per exemple, als *Avisos* de Barrionuevo (1892: II, 190 i 195), en lloc de parlar de *Vida y muerte de san Cayetano* només parla de la comèdia de *San Gaetano*, de la mateixa manera que ho fa Suárez de Deza quan esmenta l'obra de *San Caetano* (Restori 1903: 167). Afortunadament, conservem el títol de la peça, que individualitza amb *Vida y muerte* aquesta obra davant d'altres que es poguessin escriure sobre el mateix protagonista. Tots els testimonis conservats de la peça castellana, que es remunten a quatre impresos diferents, inclouen al títol, tot just abans o després de *Vida y muerte de san Cayetano*, l'element «*Comedia famosa*» com a reclam comercial que els editors d'avui acostumen a eliminar amb bon criteri, ja que, lluny de ser un tret distintiu volgut pel dramaturg, és una convenció publicitària. De la versió en català escrita per Albert Borguny a partir de la peça castellana, en conservem dos títols i cap dels dos no n'és una traducció literal: *Comèdia famosa del gloriós sant Caietano* —segons el manuscrit de la Biblioteca de Montserrat, provinent del fons Aiamans— i *El poder de Cayetano* —segons el manuscrit de les Miscel·lànies Vilafranca, conservat a la biblioteca particular de la família Muntaner (Díaz i Villalonga 1997: II).[5] Davant d'aquesta disjuntiva, l'editor contemporani opta, com fa en la gran majoria de casos, pel testimoni de la Biblioteca de Montserrat, atès que fa servir aquest manuscrit com a text base i és l'únic en què l'obra es conserva completa. Descarta, doncs, l'opció alternativa que oferia un títol gens convencional i que, per tant, donava gran singularitat a la peça: *El poder de Cayetano*.

Considerant que les comèdies hagiogràfiques circulaven en el comerç idiomàtic només amb el nom propi del sant —amb els problemes d'identificació que això comporta per a la crítica actual, sobretot de cara a adscriure-la a una determinada tradició literària—,[6] moltes vegades trobem en els títols d'aquestes *comèdies famoses*

5. L'historiador mallorquí Gabriel Bibiloni assegura sobre sant Gaietà que «A Mallorca és un nom que no arriba fins al segle XVIII, arran de la vinguda dels teatins i la introducció del culte al seu fundador. Ha estat un nom poc freqüent i usat sempre en forma espanyola (Caietano). Fins i tot l'església es digué sempre de Sant Caietano, igual que el carrer on és situada» (Bibiloni 2018).

6. Així, per exemple, la comèdia de *Sant Franch* representada a Palma de Mallorca l'any 1686, ¿és una obra perduda escrita en català, com proposa Rossich (2001: 62)? ¿És l'obra castellana d'un autor reconegut del *Siglo de Oro*, com apunta Fernández (1972: 52)? Per l'èxit de les obres d'Agustín Moreto en terres de parla catalana durant els segles XVII i XVIII —sigui com a dramaturg en exclusiva, sigui com a col·laborador amb

que el seu protagonista és *gloriós*. Així que tant si parlem de la *Santa Bàrbara* com si ho fem de *La gloriosa verge i màrtir santa Bàrbara* no sabríem si es tracta de l'obra de Vicent Garcia[7] o si de l'homònima de Sebastià Gelabert. Del mateix manacorí és la *Comèdia del gloriós màrtir sant Sebastià* i no oblidem l'obra de Borguny que, segons el manuscrit de la Biblioteca de Montserrat i l'opció fixada per Díaz i Villalonga, s'anomena *Comèdia famosa del gloriós sant Caietano*.

Per a fixar el títol d'una obra, un millor indici que els paratextos preliminars —primera víctima de la manipulació per part de copistes, impressors i posseïdors— és veure si el poeta cita el títol dintre dels versos que ha disposat en boca d'un personatge. Aquí trobem dos problemes rellevants: el primer és que la mètrica pot imposar l'addició de síl·labes al títol citat per completar el vers, la qual cosa dificulta discriminar què hi forma part de manera estricta i què ha estat ideat per complir amb les exigències de l'estrofa; el segon és que la manifestació d'aquesta referència metateatral a l'obra com a fórmula de comiat d'un personatge —que acostuma a ser el graciós, precisament per la seva capacitat de trencar la quarta paret— és una convenció força freqüent en el teatre barroc castellà, encara que no succeeix el mateix en el català. El model teatral de l'*Arte Nuevo* que Lope de Vega popularitzarà serà seguit en molts aspectes pels dramaturgs coetanis en llengua catalana, però no en aquest punt. Si rastregem aquests finals, veurem que, per exemple, no ho fa cap de les comèdies de Francesc Fontanella; ni la de Vicent Garcia; ni les quatre comèdies de Sebastià Gelabert dedicades, respectivament, a Pedro Belmar, a sant Antoni de Viana, a Santa Bàrbara i a sant Sebastià;[8] ni *La degollació de sant Joan Baptista*; ni *La infanta Tellina i el rei Matarot*; ni *Los amors de Melisendra*; ni *La Vesita*. *La gala està en son punt* és una de les poques excepcions, on clarament Caliu conclou l'obra amb un comentari metateatral: «Aço basta, / y que tots ballem és just / al acabar la comèdia / de *La gala està en son punt*» (1986: v. 2867-2870). El cas més il·lustratiu de desviació conscient és el de l'obra de Borguny, ja que coneixem el text castellà que està adaptant i podem observar que allà on el graciós s'acomiadava esmentant el títol de la comèdia madrilenya —«si merecen vuestro aplauso, / dan fin

altri— m'inclino a pensar que aquesta comèdia de *Sant Franch* és una obra en català escrita per un dramaturg mallorquí a partir de la peça de Moreto *San Franco de Sena*, tal com fa Albert Borguny amb *Vida y muerte de san Cayetano* i Baltasar Calafat i Danús amb *Santa Rosa del Perú*.

7. En el moment d'escriure aquestes línies és a punt de publicar-se l'edició crítica d'aquesta comèdia a cura d'Albert Rossich.

8. Al final de la *Comèdia del gloriós màrtir de sant Sebastià*, Gelabert disposa la tòpica intervenció del graciós en qualitat de comiat, encara que, allunyant-se del model castellà, no esmenta metateatralment el títol de l'obra, ni tan sols esmenta el sant. Aquest nom propi només apareix en intervencions anteriors en forma de pròleg o de cançons (Gelabert 1982: v. 2374-2427).

a la *Vida y muerte / del glorioso Cayetano*» (v. 3057-3059)—,[9] el frare mallorquí decideix eliminar-lo i el personatge graciós de Guardainfants es limita a dir «la comèdia finiré» (v. 3505) sense cap mena de concreció. No tenim, en conseqüència, aquest indici textual que podria recolzar l'aposta per un títol determinat, però, en canvi, pot rastrejar-se'n un altre d'igual o de més important en termes d'autoreferencialitat: la lloa. Això ens permet dir, doncs, que les comèdies poden tenir un marc metateatral on es parla de la ficció que començarà o que ha finalitzat, com si els personatges que ho diuen no estiguessin fets de la mateixa substància. Hem vist que l'esment del títol rarament es dona en els versos dialogats d'aquests epílegs en el cas del teatre en català, a diferència del teatre en castellà coetani; no obstant això, quan anem a aquesta mena de pròlegs —en cas que existeixin i es conservin— passa a l'inrevés i sí que dona bons fruits en el teatre català del Barroc, de manera que podríem dir que és el lloc preferit per ubicar aquesta funció. Així succeeix a la *Lloa per la tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia*,[10] on el personatge de Fontano, figuració del mateix autor, busca tema d'inspiració i la Música, figuració de la musa, li suggereix el tema de manera indirecta en un primer moment i després, de manera directa, en aquest *ovillejo* (Fontanella 2017: v. 161-167):

FONTANO Qual és l'assumpto major?

MÚSICA *Amor.*

FONTANO Dona Amor la nostra empresa?

MÚSICA *Firmesa.*

FONTANO Dona a l'esperança mia?

MÚSICA *Porfia.*

FONTANO Així Febo, així Talia
los versos que inspiraran,
per digne assumpto tindran
Amor, Firmesa i Porfia.

9. Noti's que, en relació amb el títol, hi ha un element de més i un de menys: d'una banda l'afegitó de *glorioso*, que no forma part del títol, però aquí es disposa per exigències mètriques i, d'una altra, es troba a faltar el tractament de sant. No obstant això, aquesta supressió és més respectuosa amb la realitat, ja que la comèdia *Vida y muerte de san Cayetano* s'escriu l'any 1655 i l'aleshores beat Gaietà no seria canonitzat fins al 1671, per més que la representació formés part de la campanya per aconseguir el propòsit (Gilabert 2020: 8-9).

10. Remeto a un altre estudi (Gilabert 2018) l'anàlisi d'aquesta *Lloa* de Fontanella i llur caràcter metateatral.

Seguidament, en la mateixa *Lloa*, Fontano reconeix que «vos obliga a recitar / d'*Amor, Firmesa i Porfia* / la tragèdia pastoral» (Fontanella 2017: v. 289-291).

Més rellevància té per al cas que ens ocupa els versos a mode de lloa amb funció metateatral a la comèdia d'Albert Borguny. En l'obra del poeta dominic no tenim aquest gènere tan clarament delimitat, però comptem amb uns versos inicials que introdueixen l'obra en qüestió, cantats per un personatge al·legòric, la Fama, que no tornarà a intervenir en cap altre moment. Així que, encara que no podem parlar de lloa *stricto sensu*, sí que reuneix els elements essencials que permeten aïllar aquesta seqüència breu del conjunt. Si en els versos finals de l'obra de Borguny mancava la menció del títol que es trobava al comiat de la font castellana, ara es produeix la situació inversa: la Fama només forma part de les *dramatis personae* de la peça mallorquina, és a dir, a *Vida y muerte de san Cayetano* ningú introdueix l'obra, que comença *in medias res*. Vegem, però, les diferències entre els dos testimonis conservats, que representen una seqüència plenament original de Borguny (Díaz i Villalonga 1997: 28 i 203):

Comèdia famosa del gloriós sant Caietano	*El poder de Cayetano*
Oyguen los mortals, oiguen las virtuts de Caietano, pues yo, la Fama sonora, tocant lo meu clarí, dich que és un pasmo. Silensi atento y cuidado: la conversió de un haretge sa raprasenta en breus passos, que al convertir a un francès és un miracle gran, portento raro. Silensi attento y cuidado.	Atenció a la Fama, atenció, silenci damana y cuidado a la bella y devota comèdia del poder magnífic de Cayetano. Cuidado, que jo, la Fama sonora, tenc el domini y el mando de publicar estos portentos, los quals, pronte, veuran en este rato. Silenci y cuidado.

És convencional en el teatre barroc que la funció dramàtica d'aquest personatge al·legòric sigui d'enorme gravetat, ja que és la representació de la memòria col·lectiva, l'encarregada d'aconseguir que fets gloriosos no caiguin en l'oblit, sinó que esdevinguin exemplars per a les generacions futures.[11] No obstant això, el frare mallorquí, d'acord amb el manuscrit de la Biblioteca de Montserrat, li confereix un caràcter burlesc, com si aquest paper mitològic el representés algun dels tres actors que fan de graciosos a la comèdia, sobretot quan diu que «la conversió de un haretge / sa raprasenta en breus

11. Un cas paradigmàtic és el paper de la Fama a la *Tragedia de Numancia* (Cervantes 2014: v. 2417-2448).

passos, / que al convertir a un francès / és un miracle gran, / portento raro» (v. 7-11). En la versió que duu per títol *El poder de Cayetano*, la intervenció inicial de la Fama es manté, però es presenta purgada de qualsevol nota humorística.

Aquesta comparació de manuscrits també evidencia que el testimoni conservat a la biblioteca de la família Muntaner veu reforçat el títol, *El poder de Cayetano*, amb el contingut dels versos i, en canvi, la proposta del manuscrit conservat a la Biblioteca de Montserrat, sense cap altre indici que permeti garantir la idoneïtat de la tria, es queda amb el caràcter impersonal de la convenció de les comèdies famoses de gloriosos personatges. Ara bé, aquest caràcter convencional només es predica de les comèdies barroques de sants escrites en llengua catalana i no de les escrites en castellà dins la tradició teatral del *Siglo de Oro*.

Un acarament entre la comèdia de Borguny i llur font principal —que és l'hipotext directe de la major part dels versos— permet veure que Díaz i Villalonga no l'ha tingut en compte per a la fase d'*emendatio ope codicum*. No se li pot retreure, però, aquesta omissió, atès que es tracta d'obres diferents que no comparteixen ni autoria, ni llengua, i ni tan sols es tracta d'una traducció. No obstant això, una comparació d'aquelles seqüències on es veu clarament que Borguny segueix les estrofes de la comèdia castellana pot arribar a ser de gran utilitat per a resoldre determinats punts foscos. Per exemple, pel que fa a les didascàlies que assenyalen aparts, rarament indicats en l'edició catalana. Així, en la disputa entre Laura i l'heretge de la segona jornada, aquest antagonista revela llur verdadera essència malèvola i comenta les reaccions de Laura en aquesta mena d'intervencions pretesament secretes. Hauria de marcar-se com a apart quan Guillem diu «Una asqüe de foch ansesa / és la dona estant ofessa» (v. 1715-1716), al mateix indret on la font castellana clarament indica que es tracta d'un apart amb aquests versos: «Disgusto fiero / el oír aborrecida / una mujer ofendida» (v. 29-31).[12] Tot allò que en l'hipotext comenta satíricament en aparts la criada de Laura, testimoni de la discussió, en l'hipertext també ho hauria de ser, incloent les intervencions del nou criat de Guillem. D'aquesta manera, a l'apart metateatral que en castellà feia la criada en tres versos: «Oigan, que, a lo dueño, ya / porque en posesión está, / escupe la posesión» (v. 18-20) hauria de correspondre una indicació igual en el fragment de tres versos que ara és compartit entre els dos criats, sense que els amos escoltin aquesta comparació de l'heretge Guillem amb un posseït pel dimoni (v. 1703-1705):[13]

12. També haurien de ser en apart altres versos de Borguny en boca de Guillem, com els v. 1734-1749, 1753, 1924 i 2008-2009.

13. Altres fragments dels criats en aquesta seqüència caldria marcar-los en apart. Així, els v. 1754-1762, 1769 i 1914-1915.

GUARDAINFANS Hou això.

TONTILLO Ja eu escolt, ya.

GUARDAINFANS Molt ronca.

TONTILLO I roncarà;
ell ja està en possessió.

Les intervencions jocoses dels criats són els espais que ofereixen més llibertat per modificar i ampliar versos al frare mallorquí, fins i tot en passatges on els parlaments dels amos representen una traducció literal. Per exemple, a *Vida y muerte de san Cayetano*, entre dos plors de Laura davant la inclemència de l'heretge que l'ha deshonrat, la criada intervé per atacar la maldat dels homes abandonant, per la gravetat de la situació, l'actitud còmica: «Hombre de hoy más no te nombres, / pues usas tan viles modos. / Desta manera sois todos: / ¡fuego de Dios en los hombres!» (v. 193-196). Borguny renuncia a aquesta expressió seriosa en boca d'un criat, però també a universalitzar una situació particular tot fent un sermó dogmàtic contra els homes, incloent-hi l'amenaça divina. El que fa és aprofitar l'espai entre els dos plors que marquen les acotacions per introduir un diàleg eròtic i satíric entre els dos criats, on Tontillo diu que el millor remei per evitar aquests casos en què els homes es fan valer de la promesa de matrimoni per tenir relacions sexuals és l'abstinència. Tanmateix, entaula una relació metateatral amb la font castellana respecte de la qual sembla riure-se'n, ja que intercanvia un sermó per un atac als tòpics sermons: «Cansats estan, per ses trones, / de dir els sermonedors / que els animals més traïdors / del món son homos y donas» (v. 1890-1893).

L'ampliació de les intervencions dels criats per augmentar la dosi d'humor a base de sàtira, erotisme o escatologia es veu clarament allà on Gonella diu que, si el seu amo Gaietà ajuda la parella, ràpidament tornaran a ajuntar-se. Aquesta intervenció ocupa sis versos a la font (v. 484-489), mentre que Borguny l'amplia fins a divuit (v. 2187-2204), deixant anar la imaginació del graciós, que es recrea eròticament en la reconciliació dels amants «sens scrúpol dins son llit, / que escrúpols no y ha ab això» i amagant sota la metàfora del «pa tou» un penis flàccid en un comentari «de to procaç i escatològic», com anota Díaz i Villalonga.

L'enginy de Borguny també es mostra en altres casos en què modifica la font i així, per exemple, diu que sant Gaietà «de Vicència és natural» (v. 2059), corregint el text castellà «de Venecia es natural» (v. 342). El frare dominic sabia que Gaietà havia nascut a Vicenza i realitza una modificació, però, en realitat, tots dos textos tenen raó, perquè aleshores aquesta ciutat formava part de la República de Venècia i avui de la

regió del Vèneto. Algunes d'aquestes modificacions van en benefici de la coherència del text, per exemple repetint fórmules de passatges anteriors que tenen la funció de preparar futures escenes, de caracteritzar els personatges, d'afegir versemblança o d'emfasitzar determinats motius estructurals. És el cas del proverbi «Dios lo dio, Dios lo quitó: / sea su nombre bendito» que recull Sebastián de Horozco a llur *Teatro universal de proverbios* (2005: 183), adaptat del *Llibre de Job* (1, 21), i que cita Flaminio tant a la comèdia en col·laboració (v. 245-246) com a la de Borguny (v. 1953-1954). En un passatge posterior, quan Flaminio comenta que Déu «los béns me ha llevats» immediatament després diu «sie beneït lo seu nom!» (v. 2159-2160), un afegitó que no figura en l'hipotext, però que aporta versemblança a un personatge que abans ja havia connectat ambdues idees.

En les seqüències argumentals coincidents, hi ha moments on la versió d'Albert Borguny és pràcticament una traducció literal que només obliga a repensar aquelles seleccions que afecten la rima. Això s'observa clarament quan Laura demana a Guillem que escolti les seves queixes com a cavaller i, per tant, que actuï emparant-la com a tal. Si acarem la font i la reescriptura en català d'aquests versos veurem com el frare mallorquí està traduint directament i cercant els mots i les rimes més adients per respectar al màxim l'hipotext:

Porque si es de la nobleza	Parquè si és de la noblesa
legítima acción valer	llegitima acció emperar
a una afligida mujer,	a la dama en son pesar,
y lo contrario es bajeza,	com lo contrari, basexa,
si tu observas este fuego,	puch dir ja que tinc broquer;
claro está el engaño, cuando	clar està lo engañy, quant
ves que me estás escuchando	veus que me estàs escoltant,
si obras como caballero,	si obres com a cavaller,
y así ya feliz podré	y axí ya felís podré
de tu defensa ampararme.	de te defensa anparar-me.
(v. 37-46)	(v. 1722-1731)

Aquest cas evidencia que Borguny segueix les quartetes castellanes i les seves rimes en la mesura del possible. Hi ha moments, però, que el desviament és obligat i ha de cercar solucions imaginatives, com quan veu que no pot aprofitar la rima *caballero - fuego* i opta per *cavaller - broquer* sense alterar el sentit del passatge.

Una altra operació interessant per entendre el mode de procedir de Borguny és quan escriu, sense sentit aparent, «la ànima et rendí a quanta» (v. 1767). En la seva edició, Díaz i Villalonga anota aquest vers dient: «ha d'esser "a compte", com demostra la rima», que és *tonta*. Aquest enigma està exitosament resolt *ope ingenii* per l'editor,

encara que hagués estat molt més fàcil consultar la font castellana on diu clarament «a cuenta» (v. 79). Ara bé, aquest cas constata la mala qualitat del manuscrit: era evident que Borguny volia traduir *a cuenta* per *a compte* i a tal efecte ja havia introduït un mot que hi rimés, *tonta*, però, per oblit o deixadesa consta a la comèdia l'error semàntic i mètric *quanta*. En exemples com aquest es poden demostrar les deficiències literàries de què parlava Díaz i Villalonga (1997: 13) el qual titllava el frare mallorquí de «poeta no gaire hàbil amb la mètrica i la versificació».

Una altra lliçó que el recurs a la font fàcilment soluciona és quan el text en català diu «conexeràs que en los béns / don Guillem, no es pot fiar» (v. 1792-1793) i que l'editor intenta explicar recorrent al *Diccionari català-valencià-balear*[14]. Es tracta, altra vegada, d'una traducció pràcticament literal de l'hipotext —«conocerás cómo no / se ha de fiar en los bienes» (v. 103-104)— i que entronca amb un dels temes fonamentals de la comèdia i de l'advocació a sant Gaietà: la fe en la providència. Per analogia, un cas similar de dubte interpretatiu de fàcil solució és el que presenta la desgraciada Laura, quan parla «del meu labor» (v. 1854). Aquí l'editor, a peu de pàgina, es pregunta per aquesta forma masculina de *labor* en català i conclou dient que al segle XVIII «devia esser un arcaisme» (1997: 103), però, si anem a la font castellana, podem comprovar que el que està fent Borguny és allargar un vers artificialment, atès que la traducció del castellà al català no s'ajusta a la mètrica exigida per l'estrofa. Aquest possessiu aniria millor al vers següent, però la forma estròfica ho impedeix:

Del precio de mi labor sustentaré mi persona (v. 165-166)	Del preu, pues, del meu labor sustentaré me persona (v. 1854-1855)

Hem comentat més amunt algunes diferències entre els dos manuscrits que es conserven de la comèdia en català i la preferència lògica de l'editor actual pel text conservat a la Biblioteca de Montserrat, única versió completa. Conèixer la font castellana no ajuda en aquelles variants que afecten escenes noves, sense paral·lel a l'hipotext, com en el cas de la intervenció inicial de la Fama, però sí en altres indrets. Així, davant la determinació de Guillem d'abandonar Laura, Flaminio demana clemència en una intervenció que conté uns versos problemàtics —v. 1955-1960—, atès que cada manuscrit els presenta en llocs diferents del mateix discurs i l'editor opta automàticament per seguir la lliçó de la comèdia conservada a Montserrat, el seu text base. No obstant això, és molt probable que es tracti d'un error del manuscrit i en

14. Díaz i Villalonga ho expressa així en nota a peu de pàgina: «El DCVB no registra el refrany» (1997: 101).

aquest cas sigui més encertada la versió alternativa que té per títol *El poder de Cayetano* i que coincideix en la ubicació d'aquests versos amb la font castellana.

Una altra demostració de la tesi segons la qual el manuscrit incomplet s'apropa més a la font castellana és en el decòrum. És sabut que en el teatre barroc la moral no permetia vexar o maltractar el personatge del pare o vell i, si es feia, provocava, a més del rebuig dels doctes, també el del públic dels corrals de comèdies. Francisco Bances Candamo, dramaturg oficial de Carles II, va escriure que Calderón de la Barca es va penedir d'escriure *Las tres justicias en una*, perquè «un galán daba una bofetada a su padre» (1970: 35) i per a la natura exemplar del teatre del XVII això era una greu ofensa, malgrat que després l'argument revelés que els dos personatges no tinguessin cap parentiu. La comèdia sobre sant Gaietà conté una escena que violenta el decòrum quan el vell Flaminio s'agenolla, plora i demana misericòrdia al que havia de ser el seu gendre, Guillem. En l'hipotext castellà una acotació dona les següents directrius, explícitament violentes: «*Al irse Guillermo, Flaminio le abraza por las piernas y él se suelta con violencia*» (v. 294 acot.); en canvi, als manuscrits catalans desapareix aquest atemptat contra el decòrum. No obstant això, la versió que més conserva aquesta tensió és *El poder de Cayetano*, que almenys indica que el vell està mirant d'immobilitzar Guillem —«*Se arrodilla Flamini y li abrasse los peus*»—, mentre que el manuscrit montserratí —lliçó triada per l'editor contemporani— suprimeix fins i tot l'al·lusió directa al contacte entre els dos personatges: «*Se arodilla Flamínio a sos peus*» (v. 1999 acot.).

En cas de dubte, Díaz i Villalonga generalment inclou una nota al peu explicant l'opció crítica per la qual es decanta i en aquests casos acostuma a arribar a bones conclusions i a restaurar adequadament el sentit dels versos, això sí, per camins molt més llargs i dificultosos que un simple acarament amb la font castellana hagués comportat. Ara bé, hi ha alguns casos confusos que l'editor no anota i que val la pena solucionar per als futurs lectors de la *Comèdia famosa del gloriós sant Caietano* al mateix temps que comprovem fins a quin punt Borguny està traduint determinats passatges. Així, el confús «que tremps el ser del teu pit» (v. 1866) s'entén millor a través de l'original «el acero de tu pecho / templa» (v. 175-176). En un cas concret, Díaz i Villalonga anota a peu de pàgina que hi ha quatre «versos de significat fosc» i, certament, és impossible treure l'entrellat d'aquest segment analitzat en la seva immanència: «La meua honra en ton poder / que en esto va invertit, / el parer meu engeñat / no és, sinó serà inferit» (v. 1967-1970). Es tracta d'una traducció defectuosa per part de Borguny que només anant a l'hipotext podem intentar resoldre: és el parer de Flaminio el que va inadvertit —que no *invertit*— i enganyat —no *engeñat*—, a causa de la paradoxa que la seva honra no és veritablement seva, sinó que en aquests moments pertany a Guillem, que refusa retornar-li-la, havent deshonrat i abandonat la seva filla.

En definitiva, hem comprovat a través d'una relació no exhaustiva d'exemples que l'acarament d'una comèdia amb la seva font principal, malgrat totes les divergències existents, pot ajudar a resoldre llacunes interpretatives i a restaurar el sentit més proper a la *intentio auctoris*. L'edició de la *Comèdia famosa del gloriós sant Caietano* de 1997 és molt meritòria i darrere de cada decisió ecdòtica s'intueix un gran esforç per part de Díaz i Villalonga; en molts casos, però, hauria arribat a les mateixes solucions pel camí més eloqüent i fidedigne que representa recórrer al còdex matriu de *Vida y muerte de san Cayetano*. El fenomen tan freqüent en el teatre barroc de les reescriptures hauria de propiciar un canvi de paradigma perquè una adaptació en una altra llengua, encara que sigui fragmentària, no suposi un impediment en cap de les fases pròpies de la crítica textual, especialment a la *recensio* i a la *constitutio textus*.

Gaston Gilabert
Universitat de Barcelona
gastongilabert@ub.edu
ORCID 0000-0001-8638-7418

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Anònim (1986) *La famosa comèdia de la gala està en son punt*, C. Morell i Montadi (ed.), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Anònim (2004) *La degollació de sant Joan Baptista*, E. Prat i P. Vila (ed.), Girona, Diputació de Girona.

Bances Candamo, F. (1970) *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, D. W. Moir (ed.), London, Tamesis Books.

Barceló Crespí, M. & G. Rosselló Bordoy (2006) *La ciudad de Mallorca: la vida cotidiana en una ciudad mediterránea medieval*, Palma, Lleonard Muntaner.

Barrionuevo, J. de (1892) *Avisos*, Madrid, M. Tello, 2 vol.

Bibiloni, G. (2018) «Sant Gaietà», dins *El blog de Gabriel Bibiloni*. [<https://bibiloni.cat/blog/sant-gaieta/>; data de consulta: 30/12/2021.]

Burguny i Castelló, A. (1997) *Teatre i poesia*, R. Díaz i Villalonga (ed.), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Cervantes, M. de (2014) *Tragedia de Numancia*, G. Gilabert (ed.), Nürnberg, More Than Books.

Crespo Delgado, D. & J. Domenge i Mesquida (2013) «Jovellanos: la Ilustración, las artes y Mallorca», dins G. M. de Jovellanos, *Memorias histórico-*

artísticas de arquitectura, D. Delgado Crespo i J. Domenge i Mesquida (ed.), Madrid, Akal.

Diamante, J. B., S. Rodríguez de Villaviciosa, F. de Avellaneda, J. de Matos Fragoso, A. de Arce & A. Moreto (2020) *Vida y muerte de san Cayetano*, G. Gilabert (ed.), Alacant, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Díaz i Villalonga, R. (1997) «Introducció», dins A. Burguny i Castelló, *Teatre i poesia*, R. Díaz i Villalonga (ed.), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 5-25.

Fernández, Á. R. (1972) «Aportación al estudio del teatro en Mallorca», *Mayurqa*, 9, p. 5-80.

Fontanella, Francesc (2017) *Obra poètica completa de Francesc Fontanella, edició crítica electrònica*, P. Valsalobre, M. Sogues, A. Rossich, E. Miralles, M. Castaño, A. Garcia Busquets, V. Zaragoza i N. Figueras (ed.), Girona, Servei de Publicacions de la Universitat de Girona. [<http://www.nise.cat/BibliotecaDigital/Autors/FrancescFontanella.aspx>; data de consulta: 23/02/2022.]

Garcia, V. (1987) *Comèdia famosa de la gloriosa verge i màrtir santa Bàrbara*, À. Massip i J. F. Massip (ed.), Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona.

Gelabert, S. (1981) *Comèdia en tres jornades i un pròleg de la gloriosa verge i màrtir santa Bàrbara*, J. Vidal Alcover (ed.), Manacor, Ajuntament de Manacor.

Gelabert, S. (1982) *Comèdia de sant Antoni de Viana. Comèdia del gloriós màrtir sant Sebastià*, J. Vidal Alcover (ed.), Manacor, Ajuntament de Manacor.

Gelabert, S. (1983) *Comèdia d'en Pedro Belmar. Entremesos*, J. Vidal Alcover (ed.), Manacor, Ajuntament de Manacor.

Gilabert, G. (2018) «L'èxtasi poètic de Fontanella: metateatre i música a la *Lloa per la Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia*», *SCRIPTA. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, 11, p. 178-199.

Gilabert, G. (2020) «Prólogo», dins J. B. Diamante, S. Rodríguez de Villaviciosa, F. de Avellaneda, J. de Matos Fragoso, A. de Arce & A. Moreto, *Vida y muerte de san Cayetano*, G. Gilabert (ed.), Alacant, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p. 1-30.

Gilabert, G. (en premsa) *«Fidelitat i transgressió en la reescriptura catalana de Vida y muerte de san Cayetano»,* dins *Estudis en homenatge a Albert Rossich*, E. Miralles, M. Sogues & P. Valsalobre (ed.), Barcelona / Girona, Institut d'Estudis Catalans / Universitat de Girona.

Horozco, S. de (2005) *Teatro universal de proverbios*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Jovellanos, M. G. de (1840) *Obras*, vol. iii, V. de Linares y Pacheco (ed.), Barcelona, Francisco Oliva.

Miralles, E. & P. Valsalobre (2013) «L'edició de textos catalans moderns», dins *Models i criteris de l'edició de textos*, V. Martínez Gil (ed.), Barcelona, UOC, p. 249-307.

Pascual, A. & J. Llabrés (2001) *Santa Catalina de Sena, memòria històrica d'un convent (1659-1966)*, Palma, Universitat de les Illes Balears.

Restori, A. (1903) *«Piezas de títulos de comedias». Saggi e documenti inediti o rari del teatro spagnuolo dei secoli xvii e xviii,* Messina, Vincenzo Muglia Editore.

Rossich, A. (2001) «El teatre barroc (segle xvii)», dins A. Rossich (coord.), *El teatre català dels orígens al segle xviii*, Kassel, Reichenberger, 2001, p. 57-79.

Serrà Campins, A. (1987) *El teatre burlesc mallorquí, 1701-1850*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Vall, X. (2004) «Literatura catalana moderna. "Moderns poetes". La poesia catalana entre el segle xvi i inicis del xix», *Serra d'Or*, 529, p. 36-40.