

# Les altres guerres de religió Catalunya, Espanya, Europa (segles XVI-XIX)

Xavier Torres i Sans  
(ed.)



Les altres guerres de religió  
Catalunya, Espanya, Europa (segles XVI-XIX)



Papers de l'IRH, 2



# Les altres guerres de religió

## Catalunya, Espanya, Europa (segles XVI-XIX)

Xavier Torres i Sans  
(ed.)

## Dades CIP recomanades per la Biblioteca de la Universitat de Girona

Les Altres guerres de religió : Catalunya, Espanya, Europa  
(segles XVI-XIX) / Xavier Torres i Sans (ed.). – Girona :  
Documenta Universitaria, 2012. -- 390 p. ; 22 cm. – (Papers  
de l'IRH ; 2)  
ISBN 978-84-9984-171-7

I. Torres i Sans, Xavier, ed. 1. Tolerància 2. Llibertat religiosa  
3. Religió i poder 4. Catalunya -- Història militar -- S. XVI-XIX  
5. Europa -- Història militar -- S. XVI-XIX 6. Espanya -- Història  
militar -- S. XVI-XIX

CIP 94"15/18" ALT

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només pot ésser realitzada amb la autorització dels seus titulars, llevat excepció prevista per la llei. Dirigiu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necessita fotocopiar o escanejar algun fragment d'aquesta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

### Papers de l'IRH - Comitè Editor

Gerardo Boto (*Universitat de Girona/IRH*), Josep Fontana (*Universitat Pompeu Fabra*), Joan Lluís Marfany (*University of Liverpool*), Núria Sala i Vila (*Universitat de Girona/IRH*), Xavier Torres (*Universitat de Girona/IRH*).

Correcció dels textos originals: Tradusling

© dels textos originals: els autors

© de l'edició: DOCUMENTA UNIVERSITARIA ®

ISBN: 978-84-9984-171-7

Dipòsit Legal: GI-1.595-2012

Imprès a Catalunya

Girona, desembre de 2012

# Índex

<b>Introducció</b> .....	7
Xavier Torres i Sans	

## I. (RE)PLANTEJAMENTS

<b>La intolerancia en España. Algunas reflexiones</b> .....	25
Ricardo García Cárcel	

<b>Des guerres civiles à la guerre mondialisée. La pensée des guerres dites de religion en Italie (Botero et Campanella)</b> .....	51
Romain Descendre, Jean-Louis Fournel	

<b>«Libertas» e «res publica» tra potere temporale e potere spirituale. Bologna nel '500-'600</b> .....	81
Angela De Benedictis	

<b>Una història de la idea de tolerància. Ascens i fallida d'un concepte</b> .....	105
Josep Olesti	

## II. GUERRES DE RELIGIÓ, GUERRES CULTURALS

<b>La batalla de Lepant i Catalunya: aspectes religiosos, patriòtics i literaris</b> .....	133
Pep Valsalobre	

<b>El conflicto de dominicos y jesuitas en los siglos XVI y XVII</b> .....	159
Rosa M. Alabrús	

<b>La deessa Fortuna en combat a l'òpera i al teatre cortesà del Barroc:</b> <i>L'incoronazione di Poppea</i> i <i>Lo desengany</i> .....	189
Josep Solervicens	
<b>Lectura política del text bíblic en la obra de Diego de Saavedra</b> .....	215
Jorge García López	
<b>Pestes, plagas y guerras. El encargo artístico votivo en la Cataluña de la segunda mitad del siglo XVII</b> .....	231
Francesc Miralpeix i Vilamala	
<b>Contra l'heretgia: els oratoris musicals a la Catalunya borbònica</b> .....	257
Xavier Torres i Sans, Ricard Expósito	

### III. ALTRES GUERRES DE RELIGIÓ

<b>Dinasticismo, política y religión en la Guerra de Sucesión de España</b> .....	285
Joaquim Albareda	
<b>Los extranjeros durante las guerras de religión del siglo XVIII en España y América</b> .....	315
David González Cruz	
<b><i>In morte pagani Christianus gloriatur</i>: religió i patriotisme contra la Revolució</b> .....	343
Lluís Roura i Aulinas	
<b>Iglesia, religión y resistencia en la Guerra de la Independencia española (1808-1814): perspectivas de investigación</b> .....	367
Genís Barnosell	





## II. Guerres de religió, guerres culturals



# La deessa Fortuna en combat a l'òpera i al teatre cortesà del Barroc: *L'incoronazione di Poppea* i *Lo desengany*

Josep Solervicens  
(Universitat de Barcelona)

La deessa Fortuna ha tingut una presència constant en la literatura universal però, tot i la recurrència d'atributs i la similitud dels valors que representa, cada època l'ha configurada de manera diversa.<sup>1</sup> La ponència s'interroga sobre la nova funció assignada a Fortuna en la literatura dramàtica del Barroc i, més específicament, tracta de la confrontació entre Fortuna, Virtut i Amor a *L'incoronazione di Poppea* (1642) de Gian Francesco Busenello (1598-1659) i de l'oposició entre Fortuna i Providència divina a *Lo desengany* (vers 1652) de Francesc Fontanella (1622-1680/85). En totes dues confrontacions Fortuna entra en combat per establir tant la influència que exerceix en els esdeveniments humans com la seva capacitat per explicar-los. Determinar el sentit d'aquests dos enfrontaments conceptuals permet precisar aspectes rellevants de les obres dramàtiques de Busenello i de Fontanella.

El caràcter ortodoxament cristià de Providència i l'assimilació a paràmetres cristians de Virtut contrasten amb els valors pagans associats a Fortuna, de manera que la disputa de Fortuna amb Virtut i amb Providència pot formar part de les «altres guerres culturals» relacionades

1 Una visió de conjunt a González García, José M. *La diosa Fortuna, metamorfosis de una metáfora política*. Madrid, 2006.

amb la religió, en concret, del combat entre la submissió a uns patrons exclusivament cristians i la introducció d'altres paradigmes explicatius.<sup>2</sup> A la literatura dramàtica no apareixen, però, conceptes abstractes, sinó representacions artístiques escenificades en la ficció, sovint als prolegòmens de les obres, tot i que juguen un paper igualment rellevant en el desenvolupament de la trama. El to bel·ligerant és ben present a *L'incoronazione* i també els termes combat i guerra: Poppea sap que «per me guerreggia Amor e la Fortuna» i Amor surt en escena «sempre con l'armi in man».

A la primera part em centro en la confrontació més pragmàtica entre Fortuna i Virtut, fonamentalment a partir de *L'incoronazione*. A la segona part analitzo el front d'oposició de caràcter més doctrinal entre Fortuna i Providència divina, a partir de *Lo desengany*.

## Fortuna vs. Virtut

La confrontació entre Fortuna i Virtut al Renaixement es decanta unidimensionalment del costat de Virtut, d'una Virtut, però, no sempre caracteritzada en termes exclusivament morals. El mosaic del Duomo de Siena amb *La storia della Fortuna* del Pinturicchio (Figura 1) mostra aquesta oposició.

La Virtut presideix la part superior, enmig de dos savis, Sòcrates i Crates, aquest segon presentat en actitud d'austeritat extrema, llançant els seus tresors al mar. Fortuna és a l'extrem inferior dret, representada amb els seus atributs més característics: sostinguda per una esfera lliscant i una no menys estable barca amb un arbre partit, duu una vela a la mà esquerra, símbol de l'atzar, d'un destí a la voluntat dels vents, i una cornucòpia a la mà dreta, símbol de l'abundància de béns que distribueix, malauradament sense cap criteri. Els deu savis de la part central del mosaic prefereixen l'ascens pel camí de la Virtut, d'una virtut associada al saber però també

2 La ponència se situa en el marc conceptual traçat per Muir, Edward. *The Culture Wars of the Late Renaissance: Sceptics, Libertines and Opera*. Cambridge, 2007, tot i que divergeixi de les conclusions a què Muir arriba sobre *L'incoronazione*.

a la moral, amb tots els símbols dels pecats com a paranys a esquivar. Al mosaic del Pinturicchio la Virtut no té una dimensió exclusivament religiosa, perquè s'associa al camí d'ascensió al saber i és acompanyada per dos savis profans, però, evidentment, el mosaic és dins d'una església. Que una iconografia profana expressi valors cristians segurament només va deixar de considerar-se contradictori al Renaixement italià.<sup>3</sup>

Figura núm. 1. Pinturicchio, *La storia della Fortuna* (1505). Duomo de Siena



3 Leonid Batkin interpreta la complementarietat dels valors profans i cristians al Renaixement en clau de poliperspectivisme a *Die historische Gesamtheit der italienischen Renaissance: Versuch einer Charakterisierung eines Kulturtyps*. Dresden, 1979.

En qualsevol cas, la solidesa de la Virtut, constant, segura i fruit de l'esforç personal, encaixa més amb l'epistemologia renaixentista que no la inestable i capriciosa Fortuna. Els intel·lectuals del Renaixement aspiren a esdevenir agents de la història a través del Saber i la Virtut, i els herois renaixentistes saben esquivar Fortuna amb el talent i l'esforç personals.<sup>4</sup> El Barroc actualitza el debat i és més ambigu en la tria entre Fortuna i Virtut. L'opció per l'atzar capriciós i jugarer de la proteïforme deessa Fortuna permet expressar els imponderables que regulen el destí, el caràcter fràgil i inestable de la condició humana, joguina de Fortuna, i, en definitiva, una visió del món menys confiada i confortable.<sup>5</sup> Fortuna encaixa, doncs, amb l'epistemologia barroca i és relacionable amb el concepte no menys barroc de desengany.

El pròleg a l'òpera més emblemàtica del Barroc italià, *L'incoronazione di Poppea* (1642) de Gian Francesco Busenello,<sup>6</sup> estafà el debat entre Fortuna i Virtut, introduint un tercer en discòrdia, Amor, a qui per unanimitat s'atorga la supremacia. Tanmateix, Virtut, Fortuna i Amor mantenen la seva presència escènica i la seva influència al llarg de tota l'obra, mostrant fins a quin punt és mesquí i interessat Amor, que acaba triomfant, per damunt i al marge de Virtut. El duet final de l'obra, afegit posteriorment i ja no escrit per Busenello ni musicat per Monteverdi, dona un nou tomb al debat iniciat al pròleg, tot connotant positivament Amor.

4 Cf. Santoro, Mario. *Fortuna, ragione, prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*. Napoli, 1978.

5 Cf. Ansaldi, Saverio. *Spinoza et le Baroque. Infini, désir, multitude*. París, 2001, p. 25-51.

6 L'òpera, amb partitura de Monteverdi, va ser representada el 1642 al Teatro Santi Giovanni e Paolo de Venècia. Sobre l'activitat operística a la Venècia del segle XVII és útil el volum de Rosand, Ellen. *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*. Berkeley (Cal.), 1991. Llegeixo el *libretto* en la versió publicada a l'*opera omnia* de Busenello. *Delle ore ociose*. Venezia, Andrea Giuliani, 1656, p. 1-61. Existeix una edició anterior, publicada a Nàpols el 1651 (*Il Nerone ovvero L'incoronazione di Poppea*, Napoli, Roberto Mollo, 1651), i diversos manuscrits, el més proper a la representació es conserva a la Biblioteca Comunale di Udine, Fondo Joppi 496. Amb la partitura, també transmeten el text els manuscrits Rari 6.4.1 de la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Maiella de Nàpols (datat el 1642) i It. Cl. IV 351-462 de la Biblioteca Marciana de Venècia (datat el 1643, tot i que amb afegits posteriors). Els prolegòmens es poden llegir a l'apèndix d'aquest article. Se'n pot llegir una versió en català, traduïda per Jaume Creus, al programa publicat pel Gran Teatre del Liceu. Barcelona, 2009.

El triomf d'Amor al pròleg i al final de l'òpera han generat interpretacions oposades. Ellen Rosand (1985) parla de la victòria d'Amor enfront de la llei i de la moral, tot i que es demana fins a quin punt és amor o simplement cobdícia;<sup>7</sup> Wendy Heller (2003) considera que la sexualitat s'imposa sobre una castedat estèril,<sup>8</sup> i, amb més contundència encara, Edward Muir (2007), per a qui *L'incoronazione* juga un paper rellevant en les «guerres culturals» del final del Renaixement, entén l'òpera com un manifest llibertí que reivindica el paper alliberador d'Amor i la inoperància de Déu i de la Fortuna en els afers humans.<sup>9</sup> Aquesta és la interpretació que en solen donar els directors d'escena<sup>10</sup> i també dramaturgs coetanis com Mark Ravenhill (2011).<sup>11</sup> Però altres investigacions se situen en el pol oposat: Edward B. Savage (1970) entén que la glorificació de la més infame de les consorts imperials només pot interpretar-se en clau irònica, de manera que, en realitat, l'obra conté una profunda visió moral.<sup>12</sup> En la mateixa línia, Iain Fenlon i Peter Miller (1992) analitzen l'òpera en el context del neoestoïcisme, tot i que curiosament donen el màxim protagonisme a Drusilla i no a Sèneca com a encarnació d'aquests ideals, i l'entenen com el triomf de la constància (de Drusilla) enfront d'Amor i de Fortuna.<sup>13</sup> Anem a pams.

- 7 Rosand, Ellen. «Seneca and the Interpretation of “L'incoronazione di Poppea”». *Journal of the American Musicological Society*, núm. 38 (1985), p. 34-71.
- 8 Heller, Wendy. *Emblems of Eloquence. Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*. Berkeley (Cal.), 2003.
- 9 Muir, Edward. *The Culture Wars*, *op. cit.*, p. 109-149.
- 10 L'escena final, musicalment sublim, juga un paper rellevant en aquesta interpretació, cf. *infra*, p. 141-142. Al final d'aquest epígraf. Amb tot, alguns muntatges troben mecanismes per distanciar-se'n: per exemple, la posada en escena de David Alden, estrenada a Munic el 1998, fa aparèixer el Temps, mostrant un rellotge a l'escena final, per mostrar el caràcter efímer de l'Amor que pretesament acaba triomfant al final de l'òpera.
- 11 Ravenhill adapta l'obra per a The King's Head Theatre (London Little Opera House); se'n pot llegir el resultat a Ravenhill, Mark. *Ten Plagues and the Coronation of Poppea*. Londres, 2011.
- 12 Savage, Edward B. «Love and Infamy: The Paradox of Monteverdi's “L'incoronazione di Poppea”». *Comparative Drama*, núm. 4/3, 1970, p. 197-207.
- 13 Fenlon, Iain i Miller, Peter N. *The Song of the Soul. Understanding «Poppea»*. Londres, 1992.

L'articulació del pròleg en forma d'al·legoria és molt habitual al teatre cortesà italià i a la incipient òpera de l'època. Sense sortir del repertori monteverdian, aquesta és la formulació de *L'Orfeo* (1607), d'Alessandro Striggio, on la personificació al·legòrica de la música exposa el poder del seu art, el motiu central de l'òpera. També *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640), de Giacomo Badoaro, s'inicia amb un debat entre *Umana Fragilità*, *Tempo*, *Fortuna* i *Amore*, una autèntica declaració de principis sobre la visió barroca de l'ésser humà, «*fragile, misero, torbido*» (fràgil, miserable i confús). El que ja no es pot considerar tan habitual és que l'articulació al·legòrica no expressi cap reflexió moral o filosòfica. En realitat, Busenello juga amb les expectatives dels receptors i no ofereix cap mirall exemplar ni cap profunda declaració de principis, es limita a constatar pragmàticament els mecanismes de funcionament del món, en termes al·legòrics. Crec que aquesta diferenciació és essencial per entendre el sentit del debat proemial i el de tota l'òpera.

A l'inici del pròleg entrem abruptament en una disputa entre *Fortuna* i *Virtut*, més similar a una trifulga femenina, amb vexacions personals incloses, que no a un autèntic debat filosòfic entre una divinitat pagana i una figura essencial del dogma cristià. S'escenifica només una rèplica de cadascuna. La intervenció de *Fortuna* no conté cap contingut doctrinal, simplement es limita a desacreditar la seva rival, *Virtut*, fonamentalment per qüestions pràctiques: l'escàs profit material que els seguidors obtenen d'una *Virtut* «jà caduta in povertà», «non creduta», «disusata», «desprezzata», de manera que la conclusió final és contundent: «chi professa virtù non spera mai / di posseder ricchezza o gloria alcuna».

Les crítiques rebudes justifiquen l'autodefensa de *Virtut*. Es tracta d'una *Virtut* associada als valors cristians, que es presenta com a «vera scala» i «tramontana» per assolir «il sommo ben», que és Déu. L'escala designa aquí la via d'accés al cel a través de la *Virtut* i la tramuntana del Septentrió és l'estrella polar, que orienta i guia en aquest ascens. Enfront del circuit circular i atzarós de la roda de *Fortuna*, *Virtut* planteja un recorregut lineal i ascendent, ben guiat i segur. De fet, ja a l'inici de la trifulga, *Virtut*, altiva, llançava un «deh, sommergiti» a *Fortuna*, que contrasta amb l'«ascende» dels seguidors de *Virtut*. També és ella l'encarregada d'emfatitzar el caràcter pagà de la seva rival, *Fortuna*, «fatta dea dagl'imprudenti», enfront del destí cristianament diví dels seguidors de *Virtut*. Amb to saberut, conclou que



«può dirsi senza adulazione alcuna / il puro incorruttibile esser mio / termine convertibile con Dio». Imitant d'oïdes els termes d'una autèntica disputa filosòfica, Virtut considera que la seva essència pura i incorruptible és, doncs, un terme equivarable («termine convertibile») a Déu.

L'oposició entre paganisme i cristianisme queda ben establerta, però el desenvolupament del debat s'atura bruscament, perquè de sobte apareix Amor «nell'aria», no per actuar d'àrbitre en la disputa, sinó per mostrar-ne la inutilitat: Fortuna i Virtut no tenen res a fer davant de l'irresistible poder de seducció d'un Amor que té la imatge de Cupido i la veu més aguda de l'òpera. D'antuvi reivindica el seu paper en «la signoria e il governo» del món i, tot seguit, afirma la seva superioritat, en tant que doma la indomable Fortuna i és el fonament de la Virtut. La segona apreciació s'hauria pogut llegir canònicament, en tant que el desplegament de la virtut no és possible sense l'amor, a Déu i als altres, però la imatge de Cupido i el to del seu parlament abona clarament una lectura més heterodoxa, en el sentit que l'amor-passió modela i subordina qualsevol virtut. La joventut d'Amor no és cap obstacle per imposar-se, més aviat és un mèrit. Per si algú pretenia esgrimir l'argument *ad antiquitatem*, Amor resol alegrement que «questa bambina età», la de Cupido, supera en antiguitat el Temps i qualsevol altra divinitat, ja que la passió depassa la fugacitat temporal: ha estat de sempre el motor del món.

Els arguments d'Amor semblen extraordinàriament convincents. Fortuna i Virtut admeten que són incapaces de disputar amb ella i, per tant, Amor acorda la discòrdia, autoproclama la seva victòria i presenta l'òpera com un «certame», un debat, que mostrarà la responsabilitat absoluta d'Amor en la mutabilitat del món: «che'l mondo a'cenni miei si muta». Obeir «a'cenni», sense pronunciar paraules, només a través dels gestos, remet, en la teoria política de l'edat moderna, a la submissió a un príncep despòtic.<sup>14</sup> *L'incoronazione* hauria de ser, doncs, la demostració de l'omnipotència d'Amor, enfront dels capricis de Fortuna, però també enfront dels principis

14 Cf. Carta, Paolo. «Ubbidito a' cenni: considerazioni sul problema politico della giustizia in Francesco Guicciardini». A: Testoni Binetti, Saffo (ed.). *Il potere come problema nella letteratura politica della prima età moderna*. Firenze, Centro editoriale toscano, 2005, p. 45-58.

morals i dels valors de la cristianíssima i immutable Virtut. Una conclusió prou contundent com per desvetllar l'atenció dels espectadors.

Tanmateix, als prolegòmens, Amor diu molt poc sobre la seva autèntica identitat i, tot i que la funció del pròleg és revelar l'essència de l'obra, en aquest cas caldrà esperar els tres actes de la tragicomèdia per entendre'n el seu abast real. El sentit del pròleg no es pot deslligar mai de l'obra que anuncia, però menys encara en aquest cas, perquè els personatges salten del pròleg a la tragicomèdia, no solament a través de les apel·lacions que hi fan els protagonistes, sinó també per la seva presència escènica dins de l'obra i pel paper actiu que adopten en escenes clau. Fortuna, Virtut i Amor aniran delimitant el seu paper en el decurs de l'òpera.

Alguns personatges de la tragicomèdia s'associen inequívocament a les figures al·legòriques: Sèneca és clarament l'emblema de la Virtut a l'obra, encara que altres personatges també en comparteixin alguns components de manera més o menys epidèmica: Ottavia, Ottone i Drusilla. D'altra banda, Poppea és, sens dubte, l'emblema d'Amor, del triomf d'un amor sensual, amb l'ineestimable suport de Fortuna. Aquesta passió sensual la comparteix amb Nerone i amb un conjunt de personatges còmics com les dides i Valletto, el poc respectuós deixeble de Sèneca.

A *L'incoronazione* Sèneca és el savi estoic a qui no solament acompanya Virtut, una «Virtù costante», «immutabile», sinó que ell mateix reflexiona en escena sobre la relació entre ètica i poder, dicta màximes morals copiades per un estol de deixebles, actua com a consciència moral de Nerone, consola Ottavia i ell mateix esdevé exemple pràctic de la dignitat amb què es pot afrontar la dissort reservada als que es mouen guiats per uns ideals. Les seves sòlides conviccions ètiques no s'adapten a les circumstàncies, ni a les pressions de Nerone, encara que la fidelitat als seus principis el dugui a la mort. Com si la disputa dels prolegòmens continués a la tragicomèdia, el virtuós Sèneca desafia la Fortuna: «Ma la virtù costante usa a bravar le stelle, / il fato e'l caso, già mai non vede occaso». La Virtut constant sol desafiar els estels, el fat i l'atzar, atributs associats a Fortuna, raó per la qual mai no veu l'ocàs.

L'assumpció serena i heroica de la mort en defensa de la Virtut apareix a l'escena 8 de l'acte primer i a les impactants quatre primeres escenes de l'acte segon. Mercuri es refereix a «la sovrana virtù di cui sei pieno» i Sèneca

a l'escena 3 de l'acte segon s'acomiada amb un «amici, è giunta l'ora / di praticare in fatti / quella virtù che tanto celebrai». Al manuscrit datat el 1642<sup>15</sup> apareix encara una quarta escena en què la mateixa Virtut s'acomiada del savi. Ningú no pot dubtar que la mort, en el seu cas, és el camí a la vida eterna. El llibert que li comunica la decisió de Nerone, impactat per l'actitud serena del savi, conclou: «tu morendo, o Seneca felice, / avrai la deitade». La veu de baix musicalment reforça, si cal, la seva autoritat moral.

Ottavia també es proclama seguidora de Virtut i víctima de Fortuna. A l'escena 5 de l'acte primer la confrontació entre Ottavia i la seva dida, bon exemple de mixtura entre el lament tràgic de l'emperadriu, el cèlebre «Disprezzata regina», i l'ària còmica de la seva assistenta, «Odi, odi / di tua fida nutrice, odi gli accenti», exhibeix el seu capteniment virtuós enfront de les solucions de la dida, absolutament pràctiques però totalment immorals. Tanmateix, el diàleg amb Sèneca deixa clares les dificultats d'Ottavia per assumir els ideals estoics, que titlla de «vanità speciose, / studiati artifizi, / inutili rimedi agli infelici» (vanitats especiades, estudiats artificis, remeis inútils per als infeliços). Llavors, l'emperadriu actua força més impulsivament que no Sèneca. La seva Virtut no és d'arrel estoica i no accepta claudicar i assumir el seu destí, és més, a l'escena 8 de l'acte segon, histèrica, no dubta en intrigar i venjar-se de Poppea i de Nerone, tramant l'assassinat de la seva rival. Quan no aconsegueix sortir-se'n, retorna als acords del lament tràgic, sense l'auxili ja de les imprecacions a la dissort immerescuda a causa de Fortuna, al cèlebre monòleg «Addio Roma» de l'escena 6 de l'acte tercer.

Ottone, l'antic promès de Poppea, tot i tenir un sentit noble de l'amor i una propensió a la virtut, és més mesquí en les seves consideracions i més voluble a les pressions dels poderosos, al diàleg amb Ottavia de l'escena 8 de l'acte segon, quan accepta executar l'assassinat de Poppea. Tanmateix, la veu d'una consciència virtuosa ressona en diversos moments. Per exemple, al monòleg de l'escena 12 de l'acte primer, on imagina les represàlies de Nerone pels seus passats amors amb Poppea, i els vol prevenir amb el suïcidi; o al de l'escena 5 de l'acte segon, quan, reflexionant sobre el seu

comportament, rebutja el «genio perverso» i implora als déus: «cambiatemi quest'anima deforme, / datemi un altro spirito meno impuro, per pietà / vostra, o Dei, rifiuto un intelletto, / che discorre impietadi». Finalment, tot i els dubtes, acaba cedint a les pressions d'Ottavia: «esca di corte chi vuol esser pio / colui che ad altro guarda, / ch'all'interesse suo, merta esser cieco / il fatto resta occulto, / la macchiata coscienza / si lava con l'oblio». Les pretensions de rentar les taques de la consciència recorden a la perversa Lady Macbeth, però finalment Ottone assumeix la seva culpa davant de Nerone.

També Drusilla té nobles sentiments i una actitud soferda davant de les adversitats. El seu amor per Ottone, que qualifica de «vero amore», amb voluntat de diferenciar-lo de la luxúria camuflada d'amor que impregna tota l'obra, s'identifica amb els ideals més purs de l'amistat, un *topos* des de l'inici del Renaixement, que sovint anava associat a l'amor matrimonial, en tot cas als antípodes de l'amor que acaba triomfant a l'obra. Tanmateix, els seus sentiments són càndids i la seva condició simple, incapaç de modificar el curs de Fortuna o d'entreveure la falsedat dels discursos d'Ottone. Aquestes febleses la faran esdevenir finalment una víctima fàcil de l'oportunisme dels que l'envolten. Accepta ser còmplice de l'assassinat de Poppea, expressa la seva eufòria per la desaparició de la rival a l'inici de l'acte tercer, amb la cançoneta «O felice Drusilla, che sper'io», conscient que és l'únic camí per a la pròpia felicitat, s'autoinculpa de l'intent d'assassinat però també té la sensació de víctima innocent que salva els pecats d'Ottone, potser intentant obtenir *in extremis* l'amor per pietat, tot i que en realitat era còmplice de l'assassinat. No és, en aquest sentit, l'autèntica heroïna de l'òpera, més aviat sembla una versió empetitida de l'encarnació de Virtut.<sup>16</sup>

Al pol oposat, el d'Amor i de Fortuna, Poppea regna sense dificultats. A l'escena 4 de l'acte primer, quan entra en confidències amb la dida i

16 Ian Fenlon, en canvi, concedeix un paper més rellevant a Drusilla, «As the female counterpart of Seneca and as the counterweight to the inconstancy of both Poppea and Ottavia. Together with Seneca and Ottone, she is the only character who displays neo-stoic respect for the ways of destiny»: Fenlon i Miller. *The Song of the Soul*, op. cit., p. 87.

explicita el seu triomf imminent, reitera fins a tres cops «per me guerreggia Amor e la Fortuna». Res no hi fa que Arnalta, la dida, amb pragmatisme extrem i sense cap horitzó moral, adverteixi que els interessos materials són més forts que no Amor, que les passions són versàtils i Fortuna canviant. La seva relació amb la deessa Fortuna reapareix al llarg de l'obra, perquè les invocacions a *Speranza*, en el context en què es produeixen, remetent inequívocament a Fortuna, i és evident l'habilitat de Poppea per caçar al vol les ocasions i treure profit de qualsevol imprevist.

El seu component passional és encara més evident. Poppea té un únic objectiu, esdevenir emperadriu, i l'amor, o més aviat la voluptuositat, només és el mitjà per aconseguir-ho, manipulant l'emperador. Ambiciosa i resolutiva, davant de Nerone llueix el seu posat més seductor, amb una actitud, unes paraules i una música que no poden deixar ningú indiferent. El final de l'escena 5 del tercer acte marca el punt culminant de les efusions afectives de Poppea, però davant de l'antic amant o de la dida mostra que l'ambició és tan elevada com la fingida efusió passional. La intervenció d'Amor a les escenes 12 i 13 del segon acte, salvant com a *Deus ex machina* la seva representant a l'escena, Poppea, és una defensa arrogant del poder d'Amor i de Poppea, units en la mateixa causa.

Nerone, el personatge amb més poder de l'obra, és també una figura dominada, més que no afavorida, per Amor i a la mercè de Fortuna. Creu controlar els esdeveniments, ignora el Senat i els ciutadans, considera que ni la raó ni la prudència estan fetes per als emperadors, tanmateix, captivat per la voluptuositat i sense cap habilitat per raonar ni discernir, acaba essent víctima de les manipulacions de Poppea i dels jocs de Fortuna, que pot fer de les seves amb ell, sense trobar cap obstacle moral. Sèneca l'adverteix que «consigliere scelerato è il sentimento / ch'odia le leggi e la ragion disprezza» i acaba acusant-lo d'«irragionevole comando», però Nerone opta per eliminar Sèneca i Virtut i refiar-se només dels seus instints. Des d'aquell moment té la condemna moral de Sèneca, tot i així celebra la seva mort amb cants com un somriure del destí. Més endavant, quan contempla els llavis de Poppea, descobreix que «non è più in cielo il mio destino». De fet, el nivell d'obsenitat de l'emperador és alt en escenes d'elevat contingut eròtic com la 10 del primer acte o la 6 de l'acte segon.

No és un sobirà conciliador com el Dario de la *Statira, principessa di Persia* (1656), l'òpera musicada per Cavalli amb *libretto* del mateix Busenello, sinó un dèspota capriciós. El caràcter despòtic apareix en les seves actuacions arbitràries, en les reaccions virulentes i en sentències lapidàries com «trarrò la lingua a chi vorrà biasmarmi» o «la forza è legge in pace e spada in guerra». Se sent satisfet de la implicació d'Ottavia en l'assassinat de Poppea, perquè és la coartada per repudiar-la i condemnar-la a un exili etern «al bessagliar dei venti». En definitiva, el caràcter irat, el despotisme polític i la voluptuositat són rodes del mateix engranatge.

Per paradoxal que sembli, l'amor que comparteixen Nerone i Poppea, el que acaba triomfant al final de l'òpera, no és el de Penelope a *Il ritorno d'Ulisse in patria*, ni el d'Ottavia per Nerone, ni el de Drusilla per Ottone. Els únics personatges de l'obra que es deixen portar per sentiments similars han estat, en un passat, les dides d'Ottavia i de Poppea, que desinhibidament recorden aquells moments de plaer en els passatges còmics de la tragicomèdia, i, en el present, el jove Valletto, un deixeble rebel de Sèneca, que descobreix la voluptuositat amb una *damigella* a l'escena 5 de l'acte segon: «sento un certo non so che, / che mi pizzica e diletta».

Precisar la naturalesa de l'Amor que triomfa a *L'incoronazione* és altament rellevant per entendre la disputa que Amor sosté amb Fortuna i Virtut. L'Amor d'aquesta òpera es riu de la ceguesa dels humans, «cosí l'humanità vive all'oscuro», es considera omnipotent, no es plany de l'emperadriu abandonada, sinó que combat a favor de la cortesana ambiciosa, i prospera entre les intrigues de palau, en un ambient degradat, com a trampolí per a les ambicions de Poppea. És, doncs, un amor sensual, luxuriós, situat al marge de Virtut i, no obstant això, a l'epicentre del poder. Arnalta, la dida de Poppea, crida l'atenció sobre la dificultat de Virtut per accedir a palau: «in due cose sole / Giove è reso impotente / ei non può far che in celo entri la morte / ne che la fede mai si trovi in corte». De fet, el seu representant més insigne, Sèneca, havia de recloure's en un jardí privat i és eliminat per importú.

Virtut permet el control d'un mateix, Sèneca és l'emblema d'aquest autocontrol, capacita per esquivar les atzagaiades de Fortuna i, quan no és possible, ensenya a acceptar-les. Amor, en canvi, manté els seus seguidors

eternament a la mercè de Fortuna. Quan Ottone es dol de la seva mala Fortuna a l'escena 11 de l'acte primer, Poppea replica amb contundència: «chi nasce sfortunato / di se stesso si dolga e non d'altrui, / del tuo penoso stato / aspra cagion, Ottone, non son ne fui, / il destin getta i dadi e i punti attende, / l'evento o buono o reo da lui dipende». Els desafortunats ho són perquè ho mereixen; seva és, doncs, la responsabilitat. Fortuna només llança els daus i espera els punts, però els éssers humans, amb el seu capteniment, poden guanyar-li la partida.<sup>17</sup>

El triomf de l'Amor a *L'incoronazione* implica la victòria de la visceralitat enfront de la integritat, però Nerone no és cap príncep modèlic i l'òpera no es pot considerar un cant a l'hedonisme. És una constatació, ni un elogi ni un mirall amoral. Busenello mostra què passa quan la voluntat dels poderosos és dominada per la voluptuositat i el món es mou segons els seus capricis. Per això l'òpera no qüestiona el sentiment instintiu de les dides o del jove Valletto. Les seves efusions vitals descontrolades són còmiques i no semblen gens preocupants. Les de Nerone, sí.

Qüestió a part mereix el duet d'amor final, que no apareix ni als manuscrits coetanis a la representació del 1642<sup>18</sup> ni a l'edició de les obres de Busenello, *Delle ore ociose* (Venècia, 1656). La música és possiblement obra de Benedetto Ferrari o de Francesco Sacrati<sup>19</sup> i, com que sembla anterior al 1656, el text segurament no era ja de Busenello. És la «Poppea impasticciata» de què parla Curtius.<sup>20</sup> L'obra ideada per Busenello i musicada per Monteverdi s'havia d'acabar amb la coronació de Poppea davant dels ambaixadors i amb la simbòlica coronació d'Amor, en simetria perfecta amb el pròleg.

- 17 Per a una relació dels diversos passatges en què Fortuna apareix a les òperes de Busenello és útil l'article de Lattarico, Jean-François: «"Diva, anzi più che diva": les représentations de la Fortuna dans les melodrammi de Gian Francesco Busenello». *Italies*, núm. 9 (2005), p. 95-120.
- 18 Ni al manuscrit de la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Maiella de Nàpols (Rari 6.4.1) ni al de la Biblioteca Marciana de Venècia (It. Cl. IV 351-462) ni al de la Biblioteca Comunale d'Udine (Fondo Joppi 496).
- 19 Tal com proposen Fenlon i Miller, *The Song of the Soul*, op. cit., p. 3.
- 20 Curtius, Alan. «La Poppea impasticciata or Who Wrote the Music to "L'incoronazione" (1643)?». *Journal of the American Musicological Society*, núm. 42 (1989), p. 23-54.

El cèlebre «Pur ti miro, pur ti godo, / pur ti stringo, pur ti annodo, / più non peno, non moro, / o mia vita, o mio tesoro. / Io son tua, tuo son io, / speme mia dillo, di, / l'idol mio, tu sei pur, / sì mio ben, sì mio cor / mia vita, sì, sì» és l'èxtasi d'un amor pur compartit, en simbiosi perfecta amb una música sublim que permet la fusió de les veus de Nerone i Poppea en una única veu. Un amor pur que obvia el seu tèrbol i interessat origen, les innobles maniobres i les mans tacades de sang per aconseguir gaudir-ne. Qui va incloure'l segurament no estava tan preocupat per connotar positivament Amor com per reblar el final feliç de l'òpera, tanmateix el final afegit sembla desfigurar el plantejament original i permet llegir l'obra com un cant a l'amor sensual, per damunt i al marge de la Virtut. Amb tot, és un fragment literàriament brillant i musicalment sublim que difícilment cap director d'escena voldrà eliminar de l'òpera, per més incoherent que sigui.

## Fortuna vs. Providència divina

Un altre front de conflicte de la deessa Fortuna al teatre cortesà del Barroc té a veure amb l'explicació de l'origen dels seus poders i la delimitació de competències entre Fortuna i Providència divina. La visió més tradicional, la vigent en tota l'edat mitjana, considerava que Fortuna era la transmissora de la voluntat de Déu, amb la qual cosa el debat amb Providència deixava de ser operatiu. Diversos textos barrocs mantenen aquest plantejament. Per exemple, a l'emblema 51 del *Príncipe perfecto* (1642) del jesuïta Andrés Mendo, on Fortuna duu la roda a la mà dreta i se sosté damunt de dues esferes de vidre. El lema «Fortuna vitrea est», que prové de les sentències de Publili Siri, considera vítrica Fortuna, perquè és resplendent i es pot fracturar fàcilment. És d'aquesta fractura, de l'adversa Fortuna, que s'ocupa la glossa del jesuïta, però també de fer palesa la identitat entre Fortuna i Providència divina: «no entendemos por Fortuna alguna deidad fingida, como soñó la gentilidad ciega, ni algún caso sucedido sin superior gobierno. Todo lo dispone y rige la Providencia divina con fines altísimos, sin que se le huya la menor obra y átomo de todo el universo. Llamamos Fortuna a la variación de los sucesos humanos



nunca firmes, o felices o desgraciados. El respeto de los hombres a Dios halló modo como, sin hablar contra sus disposiciones, quejarse en sus trabajos, desahogando el dolor con la queja y culpando o enojándose con su fortuna».<sup>21</sup>

Figura núm. 2. Emblema 51 del *Príncipe perfecto* (1642) d'Andrés Mendo (*Príncipe perfecto y ministros ajustados*, Lyon, 1662)



En aquest plantejament Fortuna no es mou capriciosament, sinó que se supedita al superior govern de Providència. Per això, Josep Romaguera, a les eminències 10 i 14 de l'*Ateneo de grandesa* (1681), considera Fortuna un terme propi dels «gentils», que, emperò, no difereix de la disposició i les potestats que els cristians atorguen a la «infinita» Providència. A Fortuna, explica Romaguera, «vendaren sos ulls, que ceguedat! I fou que, ignorant-la

21 Mendo, Andrés. *Príncipe perfecto y ministros ajustados, documentos políticos y morales*. Lyon, Horace Boissat & George Remeus, 1662, document 51, p. 5-6 de la tercera paginació del volum.

reflexo de la inescrutable Providència, la calumniaren de cega».<sup>22</sup> També diverses obres teatrals de l'època es mouen en aquests paràmetres, fins i tot programàticament, per exemple el *No hay más fortuna que Dios* (1653) de Calderón, que defensa rígidament l'ortodòxia catòlica, amb una bel·ligerància inexistent en les obres de Mendo o de Romaguera.

Però no sempre Fortuna i Providència es consideraven sinònims. Alguns tractats de l'època, com el diàleg *De Constantia* (1584) de Just Lipsi; diversos comentaris a clàssics sobre la qüestió, com el *De remediis fortuitarum ad Gallionem*, atribuït a Sèneca, i creacions literàries com *La Fortuna con seso* (c. 1635; publicada el 1650) de Quevedo diferencien els dos conceptes i els assignen competències lleugerament diverses. Sense negar la Providència divina, atorguen a Fortuna, si més no, el domini del que passa, sense que tingui una causa aparent, els canvis bruscs i incerts, no explicables per la lògica de la Providència divina. Quevedo a *La Fortuna con seso* conclou: «La Fortuna encamine su rueda y su bola por las rodadas antiguas y ocasione méritos en los cuerdos y castigo en los desatinados, a que asistirá nuestra Providencia infalible y nuestra presencia soberana. Todos reciban lo que los repartiere, que sus favores u desdenes, por sí no son malos, pues, sufriendo éstos y despreciando aquéllos, son tan útiles los unos como los otros. Y aquél que recibe y hace culpa para sí lo que para sí toma, se queje de sí propio, y no de la Fortuna, que lo da con indiferencia y sin malicia. Y a ella le permitimos que se queje de los hombres que, usando mal de sus prosperidades y trabajos, la difaman y la maldicen».<sup>23</sup> En aquest plantejament no és balder que els escriptors determinin en quins casos les alteracions del món i de l'ésser humà estan determinades per la voluntat de Déu per mitjà del caràcter transcendent de Providència i quan les motiva el fat imprevisible a través de la capriciosa i extravagant Fortuna.

22 Romaguera, Josep. *Ateneo de grandesa sobre eminències cultes, catalana facúndia amb emblemes il·lustrada*. Barcelona, Joan Jolis, 1681, p. 88. En aquests mateixos paràmetres, Gracián a *El Criticón* considera Fortuna una «patraña del vulgo». Cf. Blanco, Mercedes. *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*. París, 1992, p. 538.

23 Quevedo, Francisco. *Obras completas en prosa*, edició dirigida per Alfonso Rey (obra editada per Lía Schwartz). Madrid, 2003, volum I, tom II, p. 805-806.

El dramaturg Francesc Fontanella planteja la qüestió a la primera escena del primer acte de la innovadora mixtura dramàtica titulada *Lo desengany* (vers 1652),<sup>24</sup> en un diàleg amb funcions proemials i caràcter programàtic, on no apareixen personificacions al·legòriques, però els personatges, dos pastors, discuteixen sobre els mateixos conceptes que molts pròlegs de tragicomèdies italianes articulen als pròlegs en forma d'al·legoria.

La mixtura dramàtica fontanelliana presenta, en un primer pla, dos pastors que pateixen mal d'amor, Tirsis i Mireno, el primer per la mudança de l'estimada i el segon per gelosia. Per tal de trobar solució als seus patiments, recorren al mag Mauro. L'escena inicial presenta l'espai dramàtic, la porta de la cova del mag Mauro a «la bàrbara espessura» i planteja una discussió sobre la naturalesa de la «doctrina» del mag i el tipus de màgia que practica. Tot i que podria semblar un diàleg intranscendent centrat en la distinció entre màgia verdadera i màgia falsa, en realitat, la més substancial distinció entre Fortuna i Providència és l'eix vertebrador de l'escena. L'articulació d'aquest diàleg en solemnes octaves reials, la mateixa forma estròfica que reapareix en el diàleg entre Mercuri, Neró, Apol·lo i Mart als versos 1.303-1.326 del segon acte, corrobora el pes doctrinal que cal concedir a l'escena inicial.

Segons Tirsis, el mag extreu la doctrina de «lo llibre dels fets imperceptibles» i els seus poders abasten la regulació de les coses que poden succeir però no de manera necessària («los contingents possibles»),

24 No tenim dades sobre la representació de *Lo desengany*. L'obra ha de ser posterior a la *Tragicomèdia d'Amor, Firmesa i Porfia*, perquè hi remet implícitament, i la *Tragicomèdia* s'ha de datar entre 1643 i 1652: cf. Solervicens, Josep. «Belona, una convulsa Arcadia barroca: la "Tragicomèdia pastoril d'Amor, Firmesa i Porfia" de Francesc Fontanella». A: Friedlein, Roger; Poppenberg, Gerhard i Volmer, Annett. (ed.). *Arkadien in den romanischen Literaturen. Zu Ehren von Sebastian Neumeister zum 70. Geburtstag*, Heidelberg, 2008, p. 215-233. No es van imprimir a l'època ni *Lo desengany* ni la *Tragicomèdia*, però les han transmès diversos manuscrits siscentistes, com el 83.493 de l'Institut del Teatre de Barcelona, el 2.794 de la Biblioteca de Catalunya o el 261 de la Biblioteca del Museu Episcopal de Vic. Llegeixo el text a partir de l'edició Fontanella, Francesc. *Tragicomèdia pastoral d'Amor, Firmesa i Porfia. Lo desengany, poema dramàtic*, a cura de Maria Mercè MIRÓ, Barcelona, 1988, p. 185-251. La part inicial de la primera escena de l'acte primer, relacionada amb el debat entre Fortuna i Providència, es pot llegir a l'apèndix d'aquest article.

la fortalesa dels caràcters i la revocació de la influència dels astres i de la lluna. Tres aspectes que determinen la «nostra fortuna». Mireno, en canvi, considera les reflexions de Tirsis insubstancials i delirants perquè l'ésser humà es regeix només per «idea arquetipa divina», és a dir, per la voluntat de Déu, eterna i immutable, administrada a través de la suprema Providència. Déu, en tant que «primera causa», produeix els seus efectes en cadena per la seva pròpia voluntat, amb independència absoluta de cap efecte previ. Així plantejat, el debat és entre Fortuna i Providència. Tirsis finalment considera que, sense negar la primera causa i, per tant, tampoc els efectes de Providència, Fortuna sí que pot influir en la cadena d'efectes que se'n deriven, prevenint el futur, millorant el coneixement del present i explicant-ne les causes passades. La de Tirsis no és la visió més tradicional de la qüestió i és la versió que acabarà triomfant a l'obra dramàtica de Fontanella.

El tipus de màgia que practica Mauro apareix només implícitament en el diàleg. Mireno es refereix a «la medicina» i, tot i la poca confiança, espera ser medicat «amb herbes». En canvi, Tirsis, el pastor que articula plantejaments menys tradicionals, pensa en la capacitat de «mudar nostra Fortuna» a través del coneixement. Els plantejaments són molt vagues, tot i així, en diverses obres dramàtiques barroques que haurien pogut ser a l'abast de Fontanella apareix explícitament el debat entre una màgia basada en sortilegis i en beuratges, que sol·licita la intervenció de forces demoníaqes, i una altra màgia més psicològica, que sap llegir en el pensament i que es basa en el coneixement del passat. Penso fonamentalment en *L'illusion comique* (1635) de Corneille, però també en *Le triomphe des cinq passions* (1641) de Gillet de la Tessonnerie.<sup>25</sup>

La tragicomèdia de Corneille s'inicia, com l'obra de Fontanella, amb dos personatges, Pridamant i Dorante, discutint sobre la capacitat de la

25 Han cridat l'atenció sobre la connexió de l'obra de Corneille amb *Lo desengany* Miró, Maria Mercè, a la seva edició divulgativa de Fontanella, Francesc. *Lo desengany*. Barcelona, 1995, p. 30; i Valsalobre, Pep. «Mitologia burlesca, invenció barroca i catarsi: l'ànima frondosa de Fontanella o notes disperses a *Lo desengany*». A: Valsalobre, P. i Sansano, G. (ed.). *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps*. Bellcaire d'Empordà, 2006, p. 298-299.

màgia per dominar la natura, davant de la cova d'un mag, Alcandre, en una «grotte obscure»; també en Corneille els personatges associen el mag amb les «noires sciences», la màgia negra, i és Alcandre qui els mostra una visió cognitiva del seu art. I, tot i que ni Fortuna ni Providència no apareixen en el diàleg inicial, a la darrera escena de l'obra Alcandre adverteix Pridamant: «ainsi de notre espoir la Fortune se joue / tout s'élève ou s'abaisse au branle de sa roue / et son ordre inégal qui régît l'univers / au milieu du bonheur a ses plus grands revers».<sup>26</sup>

Fontanella tenia present el debat sobre el sentit de la màgia i, de fet, implícitament el mag Mauro de *Lo desengany* respon aquesta qüestió, perquè no ofereix beuratges secrets als pastors, sinó que els convida a participar en una representació teatral, en un drama mitològic, el segon pla de l'obra, a través del qual experimentaran catàrticament la naturalesa de l'Amor, asserenaran les seves emocions, entendran els enganys de la passió amorosa i sabran quedar-ne immunes, com fan els mags de les tragicomèdies de Corneille i de Gillet de la Tessonnerie. *L'Enchanteur de Le triomphe des cinq passions* promet al protagonista: «viens achever d'apprendre a triompher du sort, / viens t'armer pour combattre et la vie et la mort / et cognoistre dans peu, par mon pouvoir supreme, / et le monde et la terre, et le ciel et toy-mesme».<sup>27</sup>

La resolució final de l'obra, després d'assistir a una representació de teatre dins del teatre, no passa per canviar el món, sinó per acceptar-lo tal com és, però conferint als personatges un coneixement d'ells mateixos que els ha de permetre diferenciar l'aparença de la substància i assumir el desengany com a criteri ontològic per comprendre el món. El plantejament de Fontanella també mostra la compatibilitat de Providència i Fortuna i el poder del mag per intervenir en els destins humans, curiosament a través de la literatura.

26 Corneille, Pierre. *L'illusion comique*, edició de Huet, Jean-Yves, París, 1997, p. 137.

27 Gillet de la Tessonnerie. *Le triomphe des cinq passions*. París, Toussaint Quinet, 1642, p. 2. Sobre els usos metaficcional del teatre barroc, cf. Forestier. Georges. *Le théâtre sur la scène française de XVII<sup>e</sup> siècle*. Genève, 1996.

Que a *Lo desengany* apareguin a la primera escena del primer acte les reflexions que el teatre cortesà italià solia vehicular a través d'un pròleg al·legòric permet precisar millor l'abast de la mixtura dramàtica que proposa Fontanella.<sup>28</sup> En paraules de Mauro, el mag de *Lo desengany*: «no és tragèdia, ball, comèdia, / ègloga, entremès ni lloa, / però de tot lo dramàtic / és una harmonia nova». En realitat, el diàleg inicial entre Tirsis i Mireno es pot considerar una original reconversió de la lloa, integrada dins de l'obra, com la tragèdia i la comèdia es fusionen en el drama mitològic del segon pla dramàtic, el ball a la meitat del segon acte, l'ègloga a l'inici i al final de la peça i l'entremès a la primera escena del segon acte.<sup>29</sup> A part d'enriquir l'original mixtura de formes dramàtiques, la situació d'aquestes reflexions en funció de lloa, i en solemnes octaves reials, els dona major relleu doctrinal.

## En conclusió

Les «altres» guerres de religió —en el sentit molt ampli de conflictes culturals vinculats a temes religiosos— que articulen Busenello i Fontanella són combats dialèctics de ficció. Que no siguin reals no els treu substància ni rellevància, simplement responen a una altra lògica que permet als escriptors expressar conceptes a través d'una trama literària i als espectadors experimentar en la ficció la concreció de la influència de Fortuna en l'actuació dels éssers humans. Les metaficcions de Corneille, Gillet de la Tessonnerie i Fontanella escenifiquen els efectes de les tragicomèdies en els espectadors. *L'incoronazione* planteja els resultats negatius de no saber, poder o voler controlar la Fortuna a través de la Virtut i de deixar-se portar pels eixos de la seva roda al ritme que marca l'atzar i les pulsions

28 Sobre el paper rellevant de la mixtura de gèneres per a la comprensió de l'obra de Fontanella, cf. Solervicens, Josep. «Literatura catalana barroca: meravella & mixtura». A: Santanach, Joan et al. *Llengua i literatura. Barcelona 1700*. Barcelona, 2011, p. 245-287.

29 Corneille, a *l'Examen de L'illusion comique*, redactat i publicat el 1660, precisa quins aspectes de *L'illusion comique* responen a una tragèdia i quins a una comèdia, i afegeix que «le premier acte ne semble qu'un prologue»: Corneille, *L'illusion comique, op. cit.*, p. 143.

primàries, sense atribuir cap responsabilitat a la Providència. *Lo desengany* mostra els resultats positius d'observar un bigarrat fresc de comportaments amorosos —la finesa més idealitzada, la gelosia, la inconstància, el caprici, el ressentiment, el furor venjatiu, la descarnada carnalitat—, entendre l'alienació inherent a l'Amor, ser capaç de superar-ne l'engany i controlar no la Providència, però sí els efectes de Fortuna. Seguint el procés catàrtic dels pastors Tiris i Mireno de *Lo desengany*, els espectadors poden identificar-se amb els personatges de ficció, experimentar amb ells, sentir les ferides d'amor dels protagonistes dels segon pla dramàtic, entendre'n els motius i saber com extirpar-les.

La conceptualització de Fortuna a la literatura dramàtica del Barroc també permet observar formes de pensament lleugerament alternatiu en una època que alguns manuals consideren instal·lada dogmàticament en els esquemes del concili de Trento. *L'incoronazione* no sembla un manifest llibertí ni un cant hedonista, més aviat articula una reflexió sobre les perilloses conseqüències de desterrar la Virtut de l'àmbit públic i del poder, vist que el recanvi és el caprici i les pulsions viscerals. En la delimitació de Busenello, Fortuna llança els daus, però que sumi o resti punts depèn de l'actitud dels éssers humans, de la capacitat de regular-la, cosa que només és possible armat amb la Virtut, tot i que amb una virtut associada a l'ètica i no estrictament al dogma cristià. L'obra esdevé extraordinàriament agosarada amb la incorporació posterior del duet d'amor final, que sembla avalar les maniobres de Poppea i Nerone, motivades per l'ambició i la luxúria, al marge de Virtut. La diferenciació entre constatar com funciona el món i oferir un mirall modèlic és essencial per entendre *L'incoronazione*, tal com va ser concebuda el 1642 per Busenello i musicada per Monteverdi. *Lo desengany* arriba a conclusions similars sobre la necessitat de conèixer en profunditat l'essència de l'ésser humà i de desenganyar-se de les aparences, tot i que l'àmbit de reflexió de l'obra passa de l'esfera pública al món privat i planteja programàticament la mútua cooperació de la cristiana Providència divina i la pagana Fortuna.

Són dos exemples paradigmàtics d'un jardí extraordinàriament frondós, perquè moltes tragicomèdies barroques al·ludeixen indirectament a Fortuna a partir de conceptes com el destí o de motius com l'oracle, fonamental a

*Il pastor Fido* de Guarini, a la recreació operística de Busenello, *Gli amori d'Apollò e di Dafne*, o a la *Tragicomèdia pastoral d'Amor, Firmesa i Porfia* de Fontanella.<sup>30</sup> Els dos exemples han permès posar en relació la literatura italiana amb la catalana, a partir de la deessa Fortuna, tot i que els elements que connecten Busenello i Fontanella van més enllà de la deessa: la concepció barroca de l'ésser humà i de l'amor, el tractament lliure de les trames clàssiques, l'ús innovador de la mixtura de gèneres... I és que l'obra dramàtica de Fontanella enllaça en molts aspectes amb la literatura europea estrictament coetània. En aquest sentit, la literatura catalana del Barroc no és ni tan resclosida ni tan poc creativa com el tòpic encara ben instal·lat en el món acadèmic ens podria fer creure, i el seu horitzó no és exclusivament la literatura castellana; la italiana i la francesa hi juguen també un paper rellevant i en bona part encara per descobrir.

## Apèndix

### 1. Francesco Busenello. *L'incoronazione di Poppea (1642), pròleg*

FORTUNA:  
 Deh, nasconditi, o Virtù,  
 già caduta in povertà,  
 non creduta deità,  
 nume ch'è senza tempio,  
 diva senza devoti e senza altari,  
 disusata disprezzata,  
 aborrita, mal gradita,  
 ed in mio paragon sempre schernita.  
 Già regina, or plebea, che per comparti

30 Sobre la connexió entre *Il pastor Fido* de Guarini i la *Tragicomèdia* de Fontanella, cf. Solervicens, *Belona, op. cit.*, p. 215-233. Sobre la presència del Guarini teòric a les poètiques barroques catalanes, cf. Solervicens, Josep. «Remuntar de la mecànica comprensió»: la poètica barroca a l'àmbit català». A: Moll, Antoni L. i Solervicens, Josep. *La poètica barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic i estètic*. Barcelona, 2009, p. 166-169.



gl'alimenti e le vesti  
 i privilegi e i titoli vendesti.  
 Ogni tuo professore,  
 se da me sta diviso,  
 rimane un vacuo nulla  
 destituito da numeri, che mai  
 non rileva alcun conto,  
 sembra un foco dipinto  
 che né scalda, né splende,  
 resta un color sepolto  
 in penuria di luce.  
 Chi professa virtù non spera mai  
 di posseder ricchezza o gloria alcuna,  
 se protetto non è dalla Fortuna.

VIRTÙ:

Deh, sommergiti, mal nata,  
 rea chimera delle genti,  
 fatta dea dagl'imprudenti.  
 Io son la vera scala,  
 per cui natura al sommo ben ascende.  
 Io son la tramontana,  
 che sola insegno agl'intelletti umani  
 l'arte del navigar verso l'Olimpo.  
 Può dirsi, senza adulazione alcuna,  
 il puro incorruttibile esser mio  
 termine convertibile con Dio,  
 che ciò non si può dir di te, Fortuna.

AMORE:

Che vi credete, o dee,  
 divider fra di voi del mondo tutto  
 la signoria e il governo  
 escludendone Amore,  
 nume ch'è d'ambe voi tanto maggiore?  
 Io le virtù insegno,  
 io le fortune domo.  
 Questa bambina età  
 vince d'antichità  
 il tempo e ogn'altro dio:

gemelli siam l'eternitade ed io.  
 Riveritemi, adoratemi,  
 e di vostro sovrano il nome datemi.

FORTUNA e VIRTÙ:  
 Uman non è, non è celeste core,  
 che contender ardisca con Amore.

AMORE:  
 Oggi in un sol certame  
 l'un e l'altra di voi da me abbattuta  
 dirà che 'l mondo a' cenni miei si muta.

## 2. Francesc Fontanella. *Lo desengany (vers 1652), acte I, inici de l'escena 1*

TIRSIS:  
 Esta que veus nativa arquitectura,  
 de pardo i negre marbre fabricada,  
 cenyida de la bàrbara espessura,  
 dels caçadors i feres ignorada,  
 és la porta fatal, llòbrega, obscura,  
 de la cova de Mauro celebrada,  
 escola singular de sa doctrina,  
 temple funest de Pluto i Proserpina.  
 Aquí lo màgic, amb la veu horrible,  
 confon lo mar, refrena la ribera  
 i en lo llibre dels fats imperceptible  
 los contingents possibles considera,  
 la força dels caràcters invencible,  
 los influxos pertorba de l'esfera,  
 los aspectes revoca de la lluna  
 i, amb ella, pot mudar nostra fortuna.

MIRENO:  
 Esta, Tirsis, vaníloca doctrina  
 de deliris horrendos està plena,  
 puix sols idea arquetipa divina,  
 sens fat algun, nostra salut ordena;

d'esta primera causa s'origina  
constant de les segones la cadena,  
que ministra, amb eterna dependència,  
ordres de la suprema Providència.

TIRSIS:

La cadena, oh Mireno, fabricada  
de causes a l'Arquetipe subjectes,  
prevenint los efectes tal vegada  
amb les senyals declara los efectes;  
amb les terrenes sombres ofuscada,  
ignora nostra vista los objectes,  
però de Mauro la ciència rara  
amb los raigs de son geni los declara.  
Mes, si en lo venidor és poc segura  
de Mauro la fatídica destresa,  
almanco en la passada desventura  
pot mitigar lo curs de ta tristesa.

MIRENO:

En va lo cel, en va l'infern conjura  
per vèncer de mes penes la feresa,  
que lo dolor que mos sentits domina  
més que la causa sent la medicina.  
Ja Circe lamentà, sentí Medea,  
que no és amor amb herbes medicable;  
a Febo demostrà nimfa Penea  
que la fletxa d'amor és incurable;  
doncs, en amor inútilment s'emplea  
lo saber que judiques admirable.  
Mes, qui, deixant la cova tenebrosa,  
veloç penetra aquesta selva ombrosa?

