

# Tragèdies neoclàssiques de tema romà: una aproximació\*

Maria Paredes Baulida

## RESUM

El text tracta sobre la influència dels temes i els personatges historicollegendaris de l'antiga Roma en les tragèdies neoclàssiques. Està dividit en quatre parts: la primera se centra en el discurs teòric sobre la tragèdia al llarg del segle XVIII. La segona en la visió setcentista de la Roma antiga, des de l'anomenat «retour à l'antique» fins al republicanisme revolucionari. La tercera, en els autors setcentistes més rellevants que conreen el gènere i els temes i els personatges romans que tractaren. I, per acabar, es planteja un estat de la qüestió sobre la fortuna del gènere en català, un idioma aleshores desprestigiats com a llengua de cultura.

PARAULES CLAU: tragèdia neoclàssica, visió setcentista de l'antiga Roma, literatura neoclàssica catalana

## ABSTRACT

This paper deals with the influence of ancient Roman historical/legendary topics and characters in Neoclassical tragedies. It is divided into four parts: the first one focuses on the theoretical discourse on tragedy in the 18th century. The second looks at the vision of ancient Rome in that century, from the so-called “retour à l'antique” to Revolutionary republicanism. The third part revolves around the most significant authors of this period who cultivated the genre and the Roman themes and characters they spoke about. The last part deals with the current status of the issue of the genre's fortune in Catalan, a language which enjoyed little cultural prestige at that time.

KEYWORDS: Neoclassical tragedy, 18th-century vision of ancient Rome, Catalan Neoclassical literature

\* Aquest treball s'inclou en el projecte Mimesi (i. p. Josep Solervicens. FFI 2011-22910) de la Universitat de Barcelona.

## PRELIMINAR

Al llarg del segle XVIII, la tragèdia es consolida a tot Europa com un dels gèneres predilectes de la literatura i esdevé l'espectacle escènic escollit per a restaurar la dignitat de la cultura: intel·lectuals i literats il·lustrats n'escriviren i intentaren dur-les a escena. El títol de «neoclàssic» s'aplica generalment a les tragèdies que respecten les unitats i altres preceptes formals imposats per les poètiques de l'època. Moltes d'aquestes obres estan mancades del veritable alè tràgic dels autors grecs antics; tot i així, van ser prou eficaces per a transmetre el nou missatge de la raó il·lustrada. Però no solament Èdips, Idome-neus, Orestes i Antigones fecundaren la literatura dramàtica setcentista; també hi trobem nombrosos exemples de l'empremta que hi deixà la història més o menys llegendària de Roma. Val a dir que la tradició ve de lluny, des dels fragments que ens han pervingut de les antigues *praetextae*: uns pocs del *Clastidium* i del *Lupus* de Nevi, de les *Sabinae* i *Ambracia* d'Enni, del *Paulus* de Pacuvi i del *Brutus* d'Acci, entre d'altres, fins a una de completa, l'*Octàvia*, d'autor desconegut, però que s'ha transmès juntament amb les *cothurnatae* de Sèneca.

Grans noms de la literatura del segle XVI renoven el gènere. Serveixin com a mostra Cervantes amb un tema hispanoromà, *El cerco de Numancia* (1585), i Shakespeare, que de jove havia escrit el poema *The Rape of Lucretia* en alexandrins el 1593, amb les seves tragèdies romanes: *Titus Andrònic* (1594), *Julius Caesar* (1599), *Antonius and Cleopatra* (1606) i *Coriolanus* (1608). Però no serà fins entrat el XVII, en el marc del Théâtre Classique, que Pierre Corneille i Jean Racine en faran una lectura nova. Corneille, apassionat de Sèneca i Lucà per la seva formació jesuítica, escrigué i representà amb èxit *Horace* (1640), *Cinna* (1642) i *La mort de Pompée* (1643) a Rouen, i *Sertorius* (1662), *Sophonisbe* (1663), *Othon* (1664), *Attila* (1667), *Pulchérie* (1672) i *Surrena* (1672) a París. Racine, per la seva banda, ens llegà els seus *Britannicus* (1669) i *Mitridates* (1673). La consideració d'ambdós autors com a models tràgics no solament a França, sinó a tot Europa, és determinant en l'evolució que tingué el gènere al llarg del XVIII, ja sigui pel mestratge, ja per la discrepància i la crítica que sorgiren de la mentalitat il·lustrada, que cercava noves fórmules dramàtiques per al teatre seriós. Val a dir, però, que, tot i que els corrents il·luministes i les modes estètiques no arribaren al mateix temps ni amb la mateixa intensitat als diferents territoris, en tots ells trobarem tragèdies que, reeixidament o no, volien ser l'expressió de la nova mentalitat.

## 1. LA POÈTICA DE LA TRAGÈDIA AL LLARG DEL SEGLE XVIII

L'èxit de públic que obtingué l'*Oedipe* de Voltaire, el 1718 (Pòrtulas, 2005), i la polèmica que generà el seu prefaci són un bon reflex del debat, aleshores encara viu, entre «les Anciens et les Modernes» i dels esforços de teòrics i crítics per convertir la tragèdia en el gènere rei de la nova mentalitat. Per això, durant les primeres dècades del segle XVIII anaren sorgint diverses propostes més o menys doctrinàries, formulades sovint a través de la confrontació d'opinions, i aparegué la necessitat d'escriure tragèdies en la llengua pròpia, com un primer pas per a restaurar l'antiga dignitat de la cultura, tal com proposava Muratori en el seu tractat *Della perfetta poesia* (1706). En serien una mostra la *Dissertation critique sur l'Art Poétique d'Horace*, de Dacier (1713); la *Suite de réflexions sur la tragédie*, d'Houdar de La Motte (1730), i el «Discours sur la tragédie» amb què Voltaire prologà el seu *Brutus* (1730) a França, així com el tractat *Della tragedia* (1715), de Gravina, i *Il paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, de Calepio (1732), que conté una *Aggiunta tocante alla tragedia de M. della Motte*, a Itàlia.

Cal establir, però, diferències de concreció al llarg de l'àmbit geogràfic europeu: mentre que a França i a Itàlia (en diferent mesura també a Anglaterra i a Alemanya) des de la segona meitat del segle XVII ja era vigent una teoria estètica i literària classicista que es perllongaria fins a finals del XVIII en convivència amb les noves propostes dramàtiques, a la península Ibèrica aquesta doctrina s'hagué de quadrar amb un altre «classicisme» hispà siscentista (Pinciano, González de Salas, Pedro de Valencia, Cascales) que poques vegades es concretà en especulacions teòriques (Pérez Magallón, 1991, p. 190).

A grans trets, podem dir que la preceptiva neoclàssica legitimà la seva eficàcia en tres pilars: el seguiment de la tradició grecollatina, les noves exigències del destinatari de la literatura i l'aplicació de la raó com a valor suprem. A partir d'aquí, la intel·lectualitat il·lustrada es proposà desvetllar la consciència cívica amb nous instruments legals, però també amb mitjans persuasius indirectes canalitzats a través d'un discurs teòric, i, en la pràctica, amb el «delectando pariterque monendo», emprant l'art i la literatura com a eines d'ensenyament «involuntari» a fi d'arribar a un ampli sector de població. I el teatre era, sens dubte, la millor eina per a aconseguir-ho.

L'abast i els sentits que adquireix el concepte d'*utilitat* en el discurs teòric que es generà al llarg del segle XVIII sobre la literatura escènica ens mostra que el gènere dramàtic escollit per a articular, a través de l'embolcall estètic del cànon neoclàssic, la reforma social que propugnava la raó il·lustrada va

ser, precisament, la tragèdia. Així, la significació del concepte d'*utilitat* que ja trobem en el discurs inicial sobre el gènere tràgic a la poètica aristotèlica està associat a nocions (*páthos*, *metabolé* i, sobretot, *catharsis*) que constitueixen el paradigma sobre el qual es reformularà l'«aut prodesse aut delectare» horacià i arribarà, a través de Scaligero, al cant III de l'*Art Poétique* de Boileau. Tot seguint Boileau es legitimarà preceptivament a partir de Luzán (1737), primer, i en la desconstrucció i nova construcció de Diderot (1758), Lessing (1768) i Marmontel (1787). Horaci havia formulat ja per a la posteritat el seu principi d'*utilitat* poètica, que resumeix en l'assertió final de la tercera part de l'*Epistula ad Pisones*: «omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, / lectorem delectando pariterque monendo» (v. 343-344). Aquesta divisa esdevindrà un lloc comú en les poètiques posteriors, i fou coneguda a tot Europa a través de l'*Art Poétique* de Boileau, el 1674, una *imitatio* del text horacià en alexandrins, a la manera de les *belles infidèles*, deutor també de Corneille (*Discours sur la Pratique du Théâtre* 1665), l'Abbé d'Aubignac i Scaligero, entre d'altres.<sup>1</sup>

En el cant III de l'*Art Poétique*, dedicat als tres grans gèneres (comèdia, tragèdia, èpica), Boileau parla d'*utilitat* tràgica supeditant-la a l'acompliment de la preceptiva clàssica. Posa l'èmfasi en nocions associades com la mimesi, la versemblança, la simplicitat de la peripècia, el respecte a les tres unitats i, sobretot, el *decòrum*. A més, modifica l'estructura de la tragèdia clàssica, abolint l'element sobrenatural i mitològic i també els cors estables. Aquestes novetats, juntament amb la nova concepció de l'heroi de Corneille i la introspecció psicològica de Racine, marcarien les noves propostes teòriques del segle XVIII. El nou discurs programàtic de Boileau fonamentarà el de Luzán i el d'altres poètiques classicistes, i la seva influència es perllongarà fins a les primeres dècades del XIX. Per esmentar-ne un exemple proper: l'any 1787 es publica a València la primera traducció castellana de l'*Art Poétique* a càrrec de Joan Baptista Madramany, amb pròleg i notes del traductor.

Luzán ofereix, en la seva *Poética* (1737 i 1789), un veritable exercici d'intertextualitat a partir de la doctrina aristotèlica sobre la tragèdia, seguint el discurs classicista d'Horaci, d'algunes poètiques renaixentistes (Castelvetro o Scaligero), de cartesianistes francesos (Abbé d'Aubignac, Boileau, Rapin, Batteux) i de les *Riflessioni* de Muratori. Educat a Milà i a Nàpols, Luzán havia arribat a la península Ibèrica amb el bagatge cultural que li havia propor-

1. Partidari dels *anciens* en la *Querelle*, Boileau publicà també una traducció del Pseudo-Longí *Traité du sublime*, i unes *Réflexions critiques sur Longin* vint anys després.

cionat el contacte amb cercles intel·lectuals erudits afrancesats instal·lats a Itàlia i no era aliè a les controvèrsies sobre el gènere tràgic que havien sorgit a principis de segle, tant en un país com en l'altre, sempre a partir del prestigi dels models francesos. Ell mateix va escriure diverses peces dramàtiques, entre les quals *La clemencia de Tito*, adaptada de Pietro Metastasio. A la *Poética* hi trobem, configurant una preceptiva, tots els conceptes que s'associen a la *utilitat* de la tragèdia, tractats en el capítol sobre la *utilitat* poètica del llibre II, i en el llibre tercer, dedicat a la poesia dramàtica. Ja des de la definició que en fa, li atorga una genèrica *funció educativa*, una indispensable *utilitat poètica*, una clara *funció moral* i una convenient *missió política*. Hi associa: la necessària adaptació de nocions aristotèliques (*catarsi*, «purga de pasión»; *metabolé*, «mudanza de fortuna»; *pathos* «turbación», i *prepòn* «decòrum») i la formulació de conceptes epicals (il·lusió dramàtica, «mágico engaño», «buen gusto»). En tot moment, exhorta els seus lectors a emprar la tragèdia com un mitjà per a allunyar-se de la quotidianitat i reflexionar sobre els errors de la naturalesa humana (Sebold, 2008, p. 486-497).

Però, a partir de la segona meitat de segle, el discurs teòric evoluciona: Jean-François Marmontel (1723-1799), autor tràgic i crític teatral, autor de *Réflexions sur la Tragédie*, afegides a la seva tragèdia *Aristomène* (1750), i d'*Éléments de Littérature* el 1787, proposa, entre altres innovacions, que els personatges tràgics no han de ser, forçosament, reis o herois, i nega que aquest punt sigui clar per a diferenciar la tragèdia de la comèdia. Posa com a exemple l'*Amphitruo* de Plaute:

Mal à propos l'a-t-on distinguée de la tragédie, par la qualité des personnages; le roi de Thèbes, et Jupiter lui-même, sont des personnages comiques en l'Amphitryon, et Spartacus, de la même condition que Sosie, est un personnage tragique à la tête des conjurés (Marmontel, 1846, vol. I, p. 306).

Diderot també intentà reformular un nou concepte d'art escènic i dels gèneres teatrals. El 1757 publica a Amsterdam *Le fils naturel*, comèdia en cinc actes i en prosa, acompanyada de tres *Dialogues sur le fils naturel*; el 1758 publica *Le père de famille*, també comèdia en prosa, acompanyada d'un *Discours sur la poésie dramatique*; el 1759 escriu diversos projectes de tragèdies, i el 1770 inicia la redacció de la *Paradoxa del comediant*. Diderot, ferm defensor del veritable *pathos* de la tragèdia i de la tragicitat d'alguns esdeveniments de la història antiga, ataca durament allò que anomena les «fatxenderies» de Corneille i reflexiona sobre la distància entre comèdia i tragèdia en el seu se-

gle: pel que fa a la tragèdia, l'àmbit dels conflictes de l'ésser humà és, per a ell, el de la condició social i les relacions, en especial les familiars; Diderot anomenarà «tragèdia domèstica» la seva proposta de teatre seriós, i nosaltres, «drama burgès» (Goldzink, 2005).

Des de la nostra perspectiva, però, Lessing fou el veritable renovador del gènere tràgic. A la seva *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1769) critica la tragèdia francesa i, citant els antics grecs, exalta el geni com a força de la composició poètica, coincidint amb la representació a Alemanya dels drames de Diderot, traduïts per Lessing mateix el 1760. Genuí representant de l'Aufklärung, confia en la raó, en la instrucció i en els recursos de l'enteniment per a assolir una humanitat lliure de prejudicis i oberta a aquelles necessitats que la raó lògica proposi. Un dels retrets que fa als tragediògrafs francesos és la seva manca d'alè tràgic, deguda a una dependència excessiva del classicisme; els retreu l'obsessió pel decòrum.<sup>2</sup> Admirador del geni de Shakespeare, està convençut que la tragèdia s'ha de reinventar amb temes del segle, però mantenint la tragicitat del discurs aristotèlic, no tan sols en la pròpia construcció interna de l'obra, sinó també en una funció educativa individual, moral i cívica que considera òbvia. Defensa, abans de res, el caràcter metafísic del gènere i la seva capacitat per a fer reflexionar l'ésser humà sobre la pròpia naturalesa i sobre la fatalitat.

## 2. LA ROMA DELS ILLUSTRATS: ANTIQUAIRES, RETORN A L'ANTIC I REPUBLICANISME REVOLUCIONARI

Des de les primeres dècades del XVIII, els tragediògrafs van cercar els temes i els personatges de les seves obres en l'antiguitat bíblica o clàssica, el món medieval i l'exotisme oriental o en les cultures indígenes americanes que havien donat a conèixer els missioners jesuïtes. Foren anys de convivència del Théâtre classique i dels primers intents de reformulació teòrica del gènere. A partir del 1748, però, el ressò que tingueren les excavacions de Pompeia i Herculà en tots els àmbits de la cultura europea incrementà notablement l'interès per l'antiguitat clàssica i, en especial, per l'antiga Roma, enaltint el gust per l'estètica neoclàssica tant en les arts plàstiques com en la literatura.

2. «Els drames francesos tenen decòrum. Totes les seves complicacions són decoroses, i monòtones; tots els seus cops de teatre són decorosos, i banals; totes les seves situacions són decoroses, i forçades. Tot plegat és conseqüència del decòrum» (Lessing, 1987, p. 256; trad. F. Formosa).

Marc Fumaroli afirma, al·ludint a Momigliano i Leo Strauss (Fumaroli, 2006, p. 498-534), que la famosa *Querelle des Anciens et des Modernes*, iniciada el 1687 i finalitzada, teòricament, el 1700 havia perdut el seu ancoratge històric i enfrontava encara els vells «laudatores temporis acti» als joves moderns, que representaven «el futur, el progrés». Al llarg del segle XVIII, filòsofs i filòlegs de renom denunciaren una suposada modernitat decadent i proposaren un retorn regenerador a l'antiguitat: Rousseau demana tornar a la natura i a l'antic, Winckelmann cerca el geni de l'art antic i Edward Gibbon, a *Decline and Fall of the Romane Empire* (1776), les causes de la caiguda de Roma. Fumaroli distingeix, amb encert, entre els *antiquaires* i els defensors del «retour à l'antique». Entre els primers, n'hi hagué de «creients» que propugnaren un retorn simultani al paganisme i a la puresa de l'Església primitiva (en seria un exemple l'agustinisme doctrinari de Port-Royal) i de «laics», com Gibbon, que, en la seva condició d'historiador de l'antiguitat tardana, gosà atribuir al cristianisme la descomposició de l'Imperi (Fumaroli, 2006, p. 502-503).

Rousseau proposa, en canvi, un «retour à l'antique», a les llums del geni antic, que permetria la regeneració de l'home i de la societat. Arribà un moment en què es produí la fusió d'ambdós: la teoria de l'art de Diderot i la pintura històrica de Jacques-Louis David a partir de 1785. De fet, un dels representants més estrictes dels *antiquaires*, el comte de Caylus (1692-1765), habitual en la cort de Lluís XV i magistrat de la République des Lettres et des Arts, fou l'autor d'un *Recueil d'Antiquités* que tingué un ressò extraordinari a tot Europa<sup>3</sup> i que no faltava en cap dels tallers dels pintors de la jove generació, entre els quals Gavin Hamilton i David. De fet, vint anys després de la mort de Caylus, el 1785, s'exposa al saló de l'Académie Royale de París *Le serment des Horaces* de David, que ja estava empeltat del «retour à l'antique» de Winckelmann i que esdevingué la icona de l'heroï republicà que després trobaríem en altres dels seus *tableaux historiques* i en les tragèdies d'aquells anys.

Els il·lustrats eren conscients del deute de Roma envers Grècia, però la notable presència del llatí a l'ensenyament (que s'emprà com a llengua de la ciència, la filosofia, la diplomàcia i la correspondència privada fins ben entrat el segle XVIII) feu assequible el món romà als estudiants d'elit, que més endavant es convertirien en polítics (Gay, 1977, p. 95). Un dels autors més admirats fou Tàcit, considerat per Hume un dels genis més grans de l'antiguitat (ídem,

3. Per posar un exemple: un dels més ferotges enemics de Caylus, Diderot, el 1763 es meravellà amb *La marchande d'amours* de Vien, inspirada directament en una pintura antiga d'Herculà, reproduïda a les *Pitture antiche d'Ercolano* (I, planxa VIII) publicades a Nàpols.



p. 117), font directa de Diderot i Gibbon, tot i que Voltaire el considerés una mica pessimista i admirés més la seva capacitat satírica (Albrecht, 1999, p. 1004). Tàcit, juntament amb Sèneca, havia estat l'inspirador de tragèdies de Corneille (*Othon*, 1664) i de Racine (*Britannicus*, 1669) i, ja en el segle XVIII, el caràcter tràgic del seu discurs influí també l'*Ottavia* d'Alfieri (1780-1783).

En les dues darreres dècades del segle XVIII, eren habituals les referències a l'antiga Roma en diferents àmbits de la cultura i la política, ja fos per a establir paral·lelismes entre els fets històrics antics i els contemporanis, ja per a parlar de la ideologia republicana romana com a base de la revolucionària o per a recórrer al model de les institucions polítiques i jurídiques. Són nombroses les al·lusions a la història o la pseudohistòria romana en els discursos i escrits dels capdavanters de la Revolució, la majoria formats amb els jesuïtes i els oratorians (Martin, 1975, p. 215-226). Interpretessin o no correctament la història romana, que coneixien bé a través dels textos originals i per les obres crítiques, l'empraven per a explicar fets contemporanis. Livi és un dels autors més citats. Ja Corneille l'havia seguit en el seu *Horace* i Montesquieu parlaria sobre els tirans inspirant-se en ell a partir d'una famosa edició de l'època, la de Du Rier (Carolus Ruaeus) el 1722. Àdhuc Rousseau havia traduït una selecció de discursos extrets de Livi que serien utilitzats pels oradors de la Revolució (Albrecht, 1999, p. 798-799). Tàcit, Livi i també alguns historiadors grecs de Roma, com Plutarc i Dionís d'Halicarnàs (que es coneixien a través de traduccions en llatí), eren ben coneguts per Danton, Desmoulins, Robespierre i Fouché, entre d'altres. Per posar-ne alguns exemples, els revolucionaris associen els fets de l'any II als primers herois republicans: Danton anomena «Horatius Cocles» a Robespierre; a partir de 1791, en una França dividida, Robespierre oposa Paule Emili a Cèsar i Catilina a Cató d'Útica, i el procés i la mort de Lluís XVI es compara a l'expulsió de Tarquini el Superb amb l'assassinat de Cèsar (Martin, 1975, p. 215-226). A la fi, els revolucionaris acudiren als antics càrrecs polítics de la República per donar nom a les noves institucions (*legislative, tribunus, triumvirat, senatus...*), que combinaren amb altres de moderns com «diputat» o «comissari».

### 3. LA TRAGÈDIA NEOCLÀSSICA DE TEMA ROMÀ: AUTORS, TEMES, PERSONATGES

No podem (tampoc no és la nostra intenció) establir una cronologia d'allò que podríem anomenar *praetexta* neoclàssica. Al llarg de tot el segle XVIII



s'escriuen i es representen moltes tragèdies que, tot i el nou embolcall estètic, insisteixen a transmetre els mateixos valors que les del segle anterior (amor, honor, pàtria, llibertat, virtut) fent minvar, a vegades, el *pathos* tràgic amb una pretesa il·luminació de la raó. A més, el *tempo* varia segons els diferents territoris i les polèmiques que es generen sobre el tema, tot i que, cal dir-ho, el deute envers la «tragédie cornélienne et racinienne» és reconegut arreu. A més, com ja hem dit abans, per als autors de primera i de segona fila, escriure una tragèdia era *conditio sine qua non*, un tràmit necessari per a accedir al *cursus litterarum*, a les acadèmies de l'època. En conseqüència, inicialment parlarem, simplement, de *praetextae*, de tragèdies de tema romà.

A França, Crébillon, autor exclusiu de tragèdies, fou el responsable d'una de les primeres que hi ha documentades com a neoclàssiques: *Radamiste i Zenobie*, representada amb un gran èxit el 1711, i Antoine-Vincent Arnault, amb *Horatius Cocles*, representada en plena Convenció republicana, el 1794, d'una de les darreres. En les primeres dècades del segle XVIII, cal destacar *Annibal* (1720), l'única tragèdia de Marivaux, i *Brutus* (1730), *La mort de Cèsar* (1734) i *Rome sauvée* (1752) de Voltaire, que tingueren una allau d'imitadors. També en els mateixos anys, Antoine Houdar de La Motte, autor d'una *Suite de réflexions sur la tragédie* (1730), ja havia escrit *Romulus* (1722). Durant la segona meitat de segle, Jean-Jacques Rousseau deixa inacabada la seva tragèdia en prosa *La mort de Lucrece* (1754), Belloy representa *Titus* (1759) i Saurin, amb un gran èxit, la seva *Spartacus* (1760), només dos anys després que Diderot publicués *Le fils naturel* i *Le père de famille*. Després de la mort de Voltaire, el 1778, Jean-Antoine Beaufort escriu el seu *Brutus* i, en els anys anteriors a la Revolució, La Harpe escriu *Coriolan* (1784) i *Virginie* (1786), en uns anys en què s'intensificà la reflexió teòrica sobre el gènere amb la publicació dels *Éléments de littérature* (1787) de Marmontel. Ja en plena Revolució, dues Lucrècies: *Lucrece* (1792) d'Arnault i *Lucrece ou la royauté abolie* (1793) de Riou, i la *Virginie* (1790) de Lemierre.

A Itàlia, Scipione Maffei compongué la seva *Merope* (1713), considerada una de les primeres tragèdies neoclàssiques. Cal esmentar Metastasio, ja que els llibrets de les seves tragèdies líriques no solament serviren a les òperes del seu temps, sinó que foren la base d'altres tragèdies. Entre les seves composicions de tema romà destaquen la *Didone abbandonata* (1724) i *Catone d'Utica* (1728), representades a Itàlia, i *Adriano, La clemenza di Tito* (1734) i *Attilio Regolo* (1750), a Viena. Però el gran renovador del gènere tràgic fou Vittorio Alfieri (1749-1803), controvertit a causa del seu estil lacònic i alhora admirat per la força del seu discurs. Va viure llargues temporades a França fins que va

haver de fugir de París, el 1792. Representà *Cleopatra* (1775) amb un gran èxit i publicà, en vida, *Ottavia* (1783), *Sofonisba*, *Bruto primo*, *Bruto secondo* i *Virginia* (1789). Traductor de Virgili i Terenci, coneixia bé Plutarc i Ciceró, així com Voltaire, Montesquieu i Rousseau.

Entre les tragèdies romanes publicades a Anglaterra, destaquem *Cato* (1713), de Joseph Addison, i *The Fall of Tarquin* (1731), *Virginia* (1754) i *Lucius Junius Brutus* (1779), de Hugh Downman, d'aquelles que es produïren a Alemanya; una *Lucretia* (1749) inacabada de Johann Elias Schlegel, *Virginia* (1755) de Johann Samuel Patzke, *Das befreite Rom* (1756), una Lucrècia inacabada de Lessing, que el 1768 escriuria la seva *Hamburgische Dramaturgie* i el 1772 *Emilia Galotti*, una Virgínia innovadora.

Un cas a part és la tragèdia neoclàssica espanyola. El gènere s'inicia no com a conseqüència d'un procés evolutiu natural, sinó arran d'una polèmica. Les primeres tragèdies en castellà foren traduccions d'obres estrangeres destinades a ser representades a la cort, però les de nova creació sorgiren a partir del rebombori que havien generat a la Península les afirmacions de Du Perron, que, en el pròleg a la seva antologia *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol, avec ses réflexions*, obra publicada a París el 1738, parlava de la incapacitat històrica dels espanyols per a compondre tragèdies i comèdies classicistes. Agustín de Montiano intentà respondre amb dos *Discursos*, als quals afegí dues tragèdies escrites per ell mateix: *Virginia* (1750) i *Ataúlfo* (1753). Tot i la dignitat de les dues obres, no passaren de ser publicades: mai no es representaren. De fet, a Espanya, el gènere tràgic no tingué una entitat pròpia, ja que, majoritàriament, va prendre els temes i els personatges del teatre francès del XVII, tot acomodant-los a les unitats i la versificació neoclàssiques i imbuïnt-los del missatge il·lustrat bàsic: la passió ha d'estar sotmesa a la raó. La Il·lustració hispana no fou (a banda de notòries excepcions) ni laica ni republicana, i arribà tard, essent encara deutora, fins ben entrada la segona meitat de segle, del sensualisme barroc. Cal reconèixer, però, l'esforç fundacional de Montiano (la seva *Virginia*, ho hem dit, és ben digna) i, sobretot, l'aportació singular que feu Luzán a la preceptiva amb la seva *Poética* a partir del 1737, que s'anà perfilant en altres textos poetològics, habitualment pròlegs de tragèdies.

Pel que fa a les *praetextae*, cal destacar les traduccions. De Corneille, Lafarga i Pegenaute (2009) esmenten *Cinna*, traduït pel marquès de San Juan el 1713 i per Francisco Pizarro Piccolomini el 1731, i *Horace*, traduïda com *Los Horacios*, d'Antonio de Saviñón. De Racine, una versió en prosa del *Britannicus* (1752) a cura de Juan de Trigueros s'edità a Madrid i a Barcelona, i una altra en vers (1746) de Sebastian Latre, així com altres traduccions de Jo-

vellanos i Olavide (*Mitridate*). Entre els autors del XVIII, cal remarcar l'èxit de Metastasio, ja que els seus melodrames basats en la tragèdia grecollatina van ser representats també a la Península després de ser musicats per altres autors italians, en alguns casos, i convertits en tragèdies, en d'altres. Metastasio mateix adaptà la seva *Didone abbandonata* i *Adriano* al gust espanyol i Ignacio de Luzán traduï, el 1747, *La clemenza di Tito*. Pel que fa a Voltaire, va gaudir d'un èxit notable si tenim present la prohibició de la seva *opera omnia* per part de la Inquisició, que explicaria l'aparició tardana de traduccions d'algunes tragèdies: *La muerte de César* (1791), de Mariano Luis de Urquijo, i, ja en el segle XIX, *Bruto* (1805), del comte de Montijo. Destacables són també les traduccions d'Alfieri: la *Virginia* fou traduïda per Mauricio Solís, i el *Bruto primo*, per Antonio de Saviñón, fou representat amb el títol *Roma libre* en l'obertura de les primeres corts constitucionals a Cadis, el 1812.

Entre les tragèdies de nova creació cal destacar, a més de la *Virginia* de Montiano, la *Lucrecia* (1763) de Nicolás Fernández de Moratín i dues peces de temàtica romanohispànica: la *Numancia destruida* (1775), d'Ignacio López de Ayala, i *La Numantina*, de José Cadalso, possiblement de 1770, avui desapareguda.

Com veïem, la temàtica, els arguments i els personatges romans estan inspirats en la història i la pseudohistòria, amb l'excepció de les tragèdies sobre Dido (i una sobre Enees) que beuen directament de l'*Eneida*. La República romana és, amb diferència, el període més fructífer; tant els esdeveniments que en provoquen el naixement després de la caiguda dels Tarquini, com el final, amb l'assassinat de Juli Cèsar. La tria obeeix a la transcendència dels fets per al naixement d'un nou ordre, en moments clau de la història setcentista, en especial els anys prerevolucionaris: als inicis, corresponen els Tarquinis (2) les Lucrècies (7) i el primer Brutus (Luci Juni Brutus), i al final, Juli Cèsar (2), el segon Brutus (1) i Antoni i Cleòpatra (2). Però són molt nombroses les tragèdies sobre personatges republicans que, pel seu heroisme, esdevenen models de virtut i civisme i que, al llarg del Set-cents, es representaren referits a individus concrets.

Entre els personatges masculins, la revolucionària *Horaci Cocles* (Arnault, 1794), dedicada a Robespierre, rememora l'heroisme del personatge que evita, ell sol, el 508 aC, el retorn dels Tarquini a Roma; Màrius (157-87 aC) i Cató d'Útica (3) són models positius. En canvi, l'actitud de *Coriolà*, un enemic dels seus i antimodel (493 aC), dona peu a una obra de Le Harpe (1784) en què es posa de manifest l'ambigüitat dels governants. Els enemics valerosos també són lloats a partir d'Hanníbal i Espàrtac (en principi, com a esclau, una figura antitràgica), tot i que en menor proporció. Després de Lu-

crècia, el personatge femení modèlic és Virgínia (449 aC), a la qual es dediquen un mínim de vuit tragèdies, a més de la versió de Lessing *Emilia Galotti*.<sup>4</sup> Menys nombroses són aquelles que s'inspiren en la història imperial i que beuen de Tàcit, Sèneca i Suetoni: Títus, Britànic, Octàvia i Adrià, de l'alt imperi, i Zenòbia<sup>5</sup> gairebé al baix imperi.

#### 4. LA TRAGÈDIA NEOCLÀSSICA DE TEMA ROMÀ EN L'ÀMBIT CATALÀ

La producció teatral setcentista està marcada pel descrèdit del català com a llengua de cultura. Habitualment, salvant algunes excepcions, la literatura culta produïda en el territori durant aquest període és en castellà i hi ha poques tragèdies que no siguin traduccions del francès o de l'italià. També en castellà, trobem textos que demostren un gran interès per les poètiques i les preceptives teatrals clàssiques franceses i espanyoles, i els traductors es plantegen novament arguments de la *Querelle* entre antics i moderns. Entre aquests textos poetològics, n'hi ha alguns que es refereixen a aspectes relacionats amb el gènere tràgic. En citem quatre que ens semblen significatius.

El primer, d'un jesuïta expulsat, Joan Andrés, és una *Lettera dell'Abate D. Giovanni Andrés al Sig. Commendatore Fra Gaetano Valenti Gonzaga... sopra una pretesa cagione del corropimento del gusto italiano nel secolo XVII* (Madrid, 1780) en la qual, tot citant Scipione Maffei, Gregori Maians i Ludovico Muratori, defensa la poètica classicista davant del que anomena «corrupció de la literatura», el didacticisme dramàtic davant del «passatemp plebeu» i, com a conseqüència, la utilitat de la tragèdia. El segon, també del 1780, és l'*Apologia de l'idioma cathalà vindicant-lo de les impostures d'alguns estrangers que lo acusen d'aspre, incult i escàs*,<sup>6</sup> un discurs d'Ignasi Ferreres llegit en una de les sessions de la societat Comunicació Literària en el qual ataca la

4. També Sofonisba, filla d'Hàsdrubal, promesa de Massinissa, rei dels nòmides, tot i que fou cedida per raons polítiques a Sifax, amb qui es va casar el 206 aC. Però Sifax fou derrotat per Massinissa, i Cirta, la capital, va caure en les seves mans. Massinissa es casà amb ella per evitar que caigués en mans dels romans. Escipió, però, va exigir el lliurament de la princesa i Sofonisba va acceptar un verí del marit i se suïcidà.

5. Zenòbia (245-275), reina de Palmira i també sobirana d'Egipte fins al 272, any en què fou derrotada pels romans i enviada a Roma.

6. Ha estat editada a l'*Anuario de Filología*, núm. 3 (1977, p. 457-507), de la Universitat de Barcelona.

imposició del castellà en tots els àmbits de la cultura i reivindica la capacitat literària del català, amb alguns exemples. El tercer és el pròleg a *El arte poética de Nicolás Boileau Despreau [sic] traducida del francés al castellano* per Joan Baptista Madramany (València, 1787), en el qual menysprea el Barroc, defensa el *prodesse* per damunt del *delectare* de la funció de la literatura i en especial de la tragèdia, i cita Luzán, Maians, Muratori i Rapin. Finalment, Joan Masdéu, en la seva *Arte poética fácil* (1801), parla de la nova construcció dels gèneres i de la racionalitat del discurs literari.<sup>7</sup>

Durant la segona meitat del segle XVIII es tancaren molts teatres forçats per les lleis imposades pel despotisme il·lustrat borbònic, entre les quals la prohibició dels actes sacramentals (1765 i 1777) i de les representacions en altres llengües que no fossin el castellà (1799). Tots aquests fets propiciaren que, a excepció dels entremesos i els sainets, a la Península, la majoria de les tragèdies restessin manuscrites i, en molts casos, es perdessin, i que l'únic teatre culte en català es produís i es representés a la perifèria: al Rosselló, incorporat a França des del Tractat dels Pirineus, el 1659, i a Menorca, sota el domini britànic des del Tractat d'Utrecht, el 1713. Com ens diu Pep Vila (2001, p. 86), a la resta del territori només es representaven passions, comèdies de sants i peces abarrocades de tema medieval, essent molt escàs el teatre profà. Així, dins el marc estricte del Set-cents, enmig d'una mediocritat general, ens resten algunes traduccions del francès i de l'italià al català (Lafarga i Pegenaute, 2009), algunes pastorals rosselloneses i les tragèdies de Joan Ramis. Caldrà esperar fins al tombant del XVIII al XIX per poder veure les peces teatrals traduïdes per Vicenç Albertí i per Antoni Febrer i Cardona. Enmig d'aquest panorama desolador, intentarem ara ressenyar els pocs testimonis que ens han pervingut sobre la presència de la tragèdia de tema romà en el nostre àmbit lingüístic, ja sigui en català o en altres llengües.

Comencem per la Barcelona austriacista. Des que Carles d'Àustria fou proclamat rei per les Corts catalanes el 1706 fins que va marxar a Frankfurt a

7. Pep Vila (2001, p. 83-84) assenyala que un barceloní, Jaume d'Oms, escriu una carta a Agustín de Montiano l'any 1753 en la qual polemítza sobre el seu *Discurso sobre las tragedias españolas* de 1750. Jaume d'Oms va redactar la carta en forma de diàleg entre tres personatges: l'autor es presenta com a defensor de Montiano i els altres dos l'ataquen. L'eix principal és sobre l'aptitud dels espanyols per a escriure tragèdies. Cal situar l'observació de Vila en la discussió que sorgí arran de les afirmacions de Du Perron, que, en el pròleg a la seva antologia *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol, avec ses réflexions* (obra publicada a París el 1738), parlava de la incapacitat històrica dels espanyols per a compondre tragèdies i comèdies clàssiques, a la qual hem al·ludit *supra*.

causa de la mort del seu germà, Barcelona es convertí en cort reial. El 1707 es representaren dues òperes en italià al teatre de Cort: *La Conquista delle Spagne di Scipione l'Africano il Giovane*, d'Antonio Bonnocini, i *Napoli ritornata ai Romani*, de Carlo Badia, ambdues per a celebrar la incorporació de Nàpols als Habsburg. Tot i no tractar-se de tragèdies, cal remarcar que foren les dues primeres òperes italianes representades a la Península i que eren de tema romà. A banda, l'1 d'agost de 1708 se celebraren les noces de Carles amb Elisabet de Brunsvic a Santa Maria del Mar. Els festeigs inclogueren l'escenificació de l'òpera *Il più bel nome* amb música d'Antonio Caldara i llibret de Pietro Pariati, escenificada a la Llotja de Mar o bé el 2 d'agost o bé el 5 de novembre de 1708, l'onomàstica de la reina. Durant aquells anys, l'escenografia d'aquesta i altres obres anà a càrrec del gran Ferdinando Galli «Bibiena» (1657-1743). S'hi representaren algunes operetes i espectacles de tema mitològic, però, que nosaltres sapiguem, cap tragèdia, tot i que destaquem *Zenobia in Palmira*, el 9 de gener del 1709, i el drama pastoral *Dafni*, el mateix any (Massip, 2012, p. 18).

A partir de la Nova Planta s'esdevé el desert en el teatre culte en català. Les causes foren diverses: en primer lloc, el monopoli del Teatre de la Santa Creu, que frenà noves iniciatives, i en segon, el centralisme. Aquesta situació va fer que proliferessin els escenaris clandestins, en casos particulars, les anomenades de «sala i alcova», que permetien gaudir de l'òpera a la noblesa i a la incipient burgesia. Pep Vila esmenta la representació de la *Zaida*, traducció de la *Zaïre* de Voltaire, a la casa de Jeroni Borràs, al carrer del Pi (Vila, 2012). Excepcionalment, es representaren algunes tragèdies a Barcelona, però en castellà. Si mirem la cartellera barcelonina entre 1790 i 1799 (Sala Valldaura, 1999), entre les obres representades a la ciutat en aquest període hi trobem divuit tragèdies de tema clàssic, la meitat de tema romà, entre les quals *Anibal el cartaginés* (1794), de González del Castillo; *Dido abandonada* (1795), de Vicente Rodríguez Arellano; *El triunfo de Marco Antonio y Cleopatra* (1793), de Ramírez de Arellano; la *Clelia triunfante en Roma* (1792), una traducció de Metastasio de José Ibarra; *Las crueldades de Nerón* (1796), de Furmento Bazo, i *Julio César y Catón* (1793), adaptació de Metastasio de José López de Sedano.<sup>8</sup>

8. Tot i que la tria de les obres es feia sobre la base dels gustos de la burgesia i de la moda, i que es preferia la comèdia sentimental, es triaven autors antics de fama (Lope, Calderón, Molière) i alguns de moderns com Moratín. L'autor francès més representat era Voltaire (quatre obres en dotze representacions) i també una *Andròmaca* de Racine en versió del pare

Al Rosselló, l'edecte de 1700 que ordena la redacció en francès de tots els actes públics obre la porta a la francesització del teatre que encapçalaren els jesuïtes en l'àmbit de l'ensenyament, en el qual Boileau i Corneille eren obligatoris. Coneixem la producció teatral rossellonesa a través d'una col·lecció de textos de l'anomenat grup de Tuïr: hi ha pastorals, traduccions i teatre hagiogràfic des de la dècada dels vuitanta fins a la Revolució (Vila, 2012). En especial durant la segona meitat del segle XVIII trobem, en català, tragèdies de tema religiós formalment neoclàssiques (cinc actes, respecte de les unitats, alexandrins);<sup>9</sup> la *Tragèdia o festex d'Affrànio, cavaller noble, y Constantina, princesa d'Espanya*, en realitat una obra de caràcter popular, copiada en dos manuscrits del segle XVIII i un del XIX (ídem, p. 42), i algunes traduccions del francès, en especial de tragèdies bíbliques, un segle després de ser representades en els escenaris parisencs. N'hi ha de Molière, de Racine i de Voltaire (les úniques que podríem considerar neoclàssiques). És notable la presència de traduccions de Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), seguidor de les teories d'innovació de la tragèdia de Diderot i teòric brillant sobre el tema. Destaca també la traducció de la *Zaïre* de Voltaire del pare Sabiuda de finals del XVIII, mentre que Miquel Ribes tradueix l'*Athalie* de Racine. És posterior (1818) una traducció anònima de la tragèdia de Voltaire *La mort de Cèsar*; Bonaventura Ques és autor de *Josep reconegut per sos germans*, tragèdia en cinc actes, en alexandrins apariats, que segueix una obra de l'Abbé Genest estrenada a París el 1710. També es fa esment d'una perduda traducció catalana, de qualitat, de *Mithridate* (segons Jaubert, *apud* Vila, 2012, p. 60).

Pel que fa a Mallorca, Joan Mas (2012-2013), tot parlant de la confluència entre el Barroc, el Rococó i el Neoclassicisme a l'illa en les representacions teatrals, esmenta Lluís Fosco i Palou (1699-1767), que va traduir al castellà la tragèdia *Merope*, de Scipione Maffei, versió que es representà el 1742; el text que se'n conserva va acompanyat d'una defensa explícita del teatre neoclàssic en oposició al barroc. També Josep de Togores i Sanglada, comte d'Aiamans (1767-1831), tingué entre el seu cercle d'intel·lectuals Joan de Salas i Cotoner (1741-1817), autor del drama *Marc Antoni*, obra citada per Bover, però avui perduda.

Silva (Sala Valldaura, 2006). Entre els italians, Goldoni i Metastasio, i també Alfieri, del qual es documenta una tragèdia, *Polinice*, traduïda per Saviñón (Sala Valldaura, 2006, p. 215).

9. *Tragèdia dels Sants Sixto, Llorenç, Hipòlit i Romà* (1772), de Joan Balanda Sicart; *Tragèdia de l'il·lustríssim màrtir San Fructuós* (1774); *Tragèdia de Cosme i Damià* (1780) (Vila, 2012, p. 50), i *Tragèdia lamentable de la Passió de Nostre Senyor Jesucrist* (1804), de Miquel Aujaleu.



A Menorca, la influència de la cultura anglesa i francesa i del seu teatre es fa ben palesa en els fons de les biblioteques de l'illa. Pel que fa al teatre anglès, Massip (2012-2013, p. 15) assenyala la representació de *The beggar's*, òpera satírica sobre un text de John Gay, en el Teatre de Maó abans del 1733, poc després de la seva estrena a Londres el 1728. El teatre francès també fou ben acollit al Teatre de la Comèdia de Maó. Podem veure, a partir d'un manuscrit conservat a la biblioteca de l'Arsenal de París, les obres que s'hi van representar entre 1756 i 1763 (Vila, 1992, p. 59-80), entre les quals, per cert, no hi ha cap tragèdia. Igualment, dos olis exposats al Musée des Arts Decoratifs de París ofereixen una panoràmica de l'antic teatre de Maó, el 1760, ple de públic assistent a la representació del *Malalt imaginari* de Molière. Entre els assistents, membres de la burgesia i de la classe dirigent: anglesos i francesos, intel·lectuals, militars i comerciants ofereixen una mostra de la vitalitat del teatre durant la dominació francesa de l'illa (1756-1761) (Massip, 2012-2013, p. 14-15).

Anys més tard, la Societat Maonesa (1778-1785), que celebrava les seves reunions periòdiques a casa de Joan Ramis, reunia els màxims representants de la intel·lectualitat illenca, però també alguns francesos i anglesos, que feien comandes de llibres a diversos punts d'Europa, llegien les seves pròpies traduccions i discutien sobre temes lingüístics, sovint en català. Conscient de la validesa de la seva llengua materna com a llengua de cultura, Joan Ramis havia escrit, anys abans, la tragèdia *Lucrecia* (1769), el drama *Arminda* (1771) i, més tard, la tragicomèdia *Rosaura o el més constant amor* (1783). No sabem si mai arribaren als escenaris les obres dramàtiques de Ramis, ni tan sols si es representaren en cercles i espais més reduïts, però és probable. De les traduccions que es llegiren en les sessions de la Societat Maonesa ens n'ha arribat una: *Sapphira*, la versió menorquina d'una especulació d'Addison i Steele publicada al número 431 de *The Spectator*, que llegí Joan Soler i Sans el 4 de març de 1779 a la seu de la societat (Hernández Sanz, 1921, p. 353-394). L'argument: *Sapphira*, bella i virtuosa muller del noble Danvelt, és violada pel nou governador de Zelàndia. Són noranta versos alexandrins amb rima aparellada, estructurats en catorze estrofes: la primera du per títol «La innocència venjada» i la segona és una dedicatòria a Joan Ramis, amb un esment implícit a la *Lucrecia*.<sup>10</sup>

10. Gabriel Julià (2012, p. 84-129) ha estudiat les representacions als espais teatrals de Maó a partir de 1750. Esmenta, entre d'altres, que el 5 de febrer de 1786 s'estrenà al Teatre de Maó la tragèdia *El delincuente inocente*, molt probablement una adaptació de la tragèdia *El delincuente honrado* de Jovellanos, i que el 1796 es representà la tragèdia *Arminda*, cap de tema clàssic.

En el panorama teatral menorquí de les dècades següents, en plena dominació espanyola, destaquen les traduccions de Vicenç Albertí (Miralles, 2007). Entre 1769 (*Lucrècia*) i 1841, Febrer i Cardona tradueix algunes de les tragèdies escrites en llatí pel jesuïta Gabriel Le Jay (Mas i Ripoll, 2004), dos drames d'escenari en l'antiguitat clàssica: *Dàmocles o el filòsof regnant*, ambientat a Siracusa, i *Filocrís o l'avar*, a Roma (en prosa i en tres actes, datats el 1833). Les tragèdies són de tema bíblic: *Josef venut pels seus germans*, *Josef intentant de tota l'Egipte* (en alexandrins apariats, 1833), una de perduda (*Josep coneixent els seus germans*, en vers i del mateix any) i *Daniel o el vertader culte de Déu establert a l'Orient*, en prosa, datada el 1836.

En aquest estat de coses, *Lucrècia*, de Joan Ramis, continua essent, ara per ara, l'única tragèdia de tema romà creada *ex novo* en català que coneixem. L'obra del jove Ramis veié la llum el 1769, sis anys després que finalitzés la Guerra dels Set Anys i, amb ella, la dominació francesa de Menorca. Livi i els *Fastos* d'Ovidi foren la font d'inspiració d'una tragèdia de factura neoclàssica escrita en alexandrins, dividida en cinc actes, que l'autor escrigué en la seva llengua materna, amb afany de dignificar-la. Amb independència de les crítiques que es puguin fer de l'obra, de ben segur encertades (Pòrtulas, 2006, p. 547), no deixa de ser un bon intent, de moment l'únic que coneixem en tot l'àmbit català, i no desmereix gaire si la comparem amb altres tragèdies homònimes d'aquells anys, per cert, també criticades en el mateix sentit per alguns.<sup>11</sup> Altres vegades ja hem comparat la *Lucrècia* de Ramis amb les de Rousseau (1754) i Moratín (1763) i, sens dubte, la més digna és la de Ramis: pensem que Rousseau desvirtua l'impacte tràgic convertint Lucrècia i Tarquini en antics amants, i Moratín, que dirigia l'obra als aristòcrates, maltracta l'heroïna anomenant-la «matrona de alientos varoniles», una mala traducció de la «matrona animi virilis» de Livi (Paredes, 2013).

Per a establir una altra analogia, fixem-nos, per exemple, com tracta Ramis el desvetllament de Brutus i comparem-lo amb el que podem llegir a la

11. Jean de Vignerie (2003, p. 1399-1402) usa temes similars quan, parlant de la tragèdia francesa del XVIII, diu: «Voltaire et ses émules font effort pour la ranimer. Leurs remèdes achèvent de la tuer. Pourtant Voltaire sait ce que doit être une tragédie: une action où se développent les caractères et dont les passions humaines font la force et la vie. Mais il n'a pas le soufflé créateur. [...] Les autres auteurs tragiques copient Voltaire et sont aussi mauvais que lui si la chose est possible. [...] Le Théâtre est didactique. Il enseigne. La scène est une chaire, une tribune. C'est la confusion des genres. Cet enseignement est celui de la philosophie des Lumières. On dirait que les auteurs n'ont qu'une idée en tête: prêcher les idées nouvelles: les rois sont constamment rabaisés, la république est sans cesse exaltée...».

*Lucrece* de Riou, escrita el 1793, després de cinc mesos de la mort de Lluís XVI i a pocs mesos de la proclamació de la unitat i la individualitat de la República. Ambdós es basen en les fonts llatines: tant Livi com Ovidi<sup>12</sup> parlen de la *devotio*, el jurament de venjança ritual de Brutus, presentant-lo en forma de discurs directe, però allò que posteriorment ells citen indirectament, la crida a la mobilització, Ramis i Riou ho presenten en un altre discurs directe i abraonat. Ramis fa èmfasi en la necessitat de no suportar més la tirania dels Tarquini i d'assolir la llibertat, i Riou a reivindicar la República i la igualtat. El matís en els subtítols també és prou significatiu: de la *Roma libre* de Ramis a la *Royauté abolie* de Riou.

*Lucrecia o Roma libre* (Joan Ramis 1763)  
v. 1276 i seg.

Del jugo dels Tarquins ja és temps que  
[sortiguem,  
de les sues crueldats ja és temps que nos  
[vengem.  
Tantes vils accions, tantes indignitats  
nos tenen commoguts, nos tenen irritats.  
Amb esta indigna acció, los cors de los  
[romans  
s'acaben d'excitar contra los cruels tirans.  
Qui será aquell romà d'un ànimo tan vil,  
d'un sentiment tan baix i un cor tan servil,  
qui podrà contemplar este horrorós succés,  
adular los Tarquins i defensar-los més?

*Lucrece, ou la Royauté abolie* (F. J. Riou,  
1793)

Mais ce n'est point assez [...] il faut armer  
[vos bras,  
que les républicains deviennent tous  
[soldats,  
les rois vont se liguier et, contre Rome libre,  
de nombreux bataillons couvrir les bords  
[du Tibre.  
Sur leur trône fragile ils craignent notre  
[effort,  
et de la liberté l'impetueux essor [...]  
Qu'ils tremblent [...] leurs sujets  
[combattront pour un praitre  
et vous, vous défendez le toit qui vous vit  
[naître.

## CONCLUSIONS

1. La necessitat de restaurar l'antiga dignitat de la cultura i l'adveniment de la mentalitat il·lustrada propiciaren un nou discurs teòric sobre el teatre que pugnà per convertir la tragèdia en una tribuna de les noves idees. Luzán, en la seva definició de tragèdia neoclàssica, partirà del discurs aristotèlic, de

12. Diu Livi (I, 59, 2-3): «Totique ab luctu uersi in iram, Brutum iam inde ad expugnamdum regnum uocantem sequuntur ducem...»; i Ovidi (*Fastos* II, v. 846-848): «Brutus clamore Quirites / concitat et regis facta nefanda refert».

les poètiques renaixentistes i de la lectura d'Horaci que havia fet Boileau i que el *prodesse* s'anticipi al *delectare*, que s'empelta de la noció de «bon gust» sustentada en la sensibilitat i en la reflexió. A partir de la segona meitat del segle XVIII, el discurs varia per adaptar-se als nous temps: Diderot i Marmontel reivindicaran el *pathos* tràgic de les relacions humanes i de la vida quotidiana i Lessing proposarà retornar al caràcter metafísic de la tragèdia antiga.

2. A partir de 1748, amb el ressò que tingueren les excavacions de Pompeia i Herculà, sorgí un interès de la intel·lectualitat per l'antiguitat clàssica i en especial per l'antiga Roma, que es concretà en la *imitatio* artística i literària dels *antiquaris* i en els corrents regeneradors en la història i el pensament del «retour à l'antique» rousseaunià. Ambdós corrents es fusionaren en les teories dramàtiques de Diderot i en la pintura històrica de Jacques-Louis David. La generalització del llatí com a llengua d'ensenyament en totes les branques del saber familiaritzà amb el món romà els estudiants d'elit que després serien els polítics capdavanters de la Revolució Francesa: Livi i Tàcit seran referents obligats per a ells.

3. Temes, arguments i personatges extrets de la història o la pseudohistòria romana (alguns ja presents en la tragèdia siscentista) serveixen d'inspiració per a les noves tragèdies. La República és el període més fructífer, en especial el seu naixement i la seva caiguda, ambdós emprats per a suggerir l'inici d'una nova era, des de la caiguda dels Tarquini fins a la mort de Juli Cèsar. Herois republicans modèlics masculins com Brutus, Màrius, Tiberi Grac o Cató, al costat de personatges ambigus com Coriolà i enemics valerosos com Hanníbal o Espàrtac, comparteixen protagonisme amb heroïnes femenines com Lucrècia, Virgínia o Sofonisba. En menor nombre, personatges tràgics de l'alt imperi extrets de Tàcit i Suetoni: Titus, Britànic, Octàvia i Zenòbia.

4. Tot i les fites en la preceptiva, la tragèdia romana en castellà, sotmesa a la censura inquisitorial i a la persecució que patí el teatre per part dels governants, donà fruits tardans, en la majoria dels casos en forma de versions d'obres d'autors de referència, deutors del sensualisme barroc.

5. En aquesta situació, en un àmbit territorial català majoritàriament castellanitzat amb la Nova Planta, no serà possible l'existència d'un teatre culte en general i de la tragèdia en particular. Els pocs testimonis d'alguna cosa semblant a representacions de *praetextae* neoclàssiques els trobem a la cort austriacista de Barcelona, abans del 1714, en les versions operístiques italianes i, a finals de segle, en les tragèdies que es representaren en castellà. Enmig d'aquest desert cultural sabem que, en un Rosselló francès, s'adaptaren i es traduïren al català algunes tragèdies de tema romà de Corneille, Raci-

ne i Voltaire, i que *Lucrècia*, sorgida d'una Menorca anglesa, és, ara per ara, tristament, l'únic testimoni del gènere tràgic de tema romà en català.

## BIBLIOGRAFIA

- ALBRECHT, Michael von (1999). *Historia de la literatura romana*. Vol. 2. Trad. Dulce Estefanía i Andrés Pociña. Barcelona: Herder.
- BENEDETTO, Arnaldo di (ed.) (1977). *Vittorio Alfieri: Opere (I)*. Introducció de Mario Fubini. Milà; Nàpols: Ricciardi.
- CASAS, Joan (1986). *Diderot i el teatre*. Barcelona: Institut del Teatre.
- CHECA BELTRÁN, José (2004a). *Razones del buen gusto: Poética española del neoclasicismo*. Madrid: CSIC.
- (2004b). *Pensamiento literario español: Antología comentada*. Madrid: CSIC.
- CHEVALIER, R. (ed.) (1975a). *Influence de la Grèce et de Rome sur l'Occident moderne: Caesarodunum, XII bis: Actes du Colloque*. París: Les Belles Lettres.
- (1975b). «Les peintures découvertes à Herculanum, Pompéi et Stabies vues par les voyageurs de XVIII<sup>e</sup> siècle. Influence des critères d'appréciation en vigueur à cette époque». A: CHEVALIER, R. (ed.). *Influence de la Grèce et de Rome sur l'Occident moderne: Caesarodunum, XII bis: Actes du Colloque*. París: Les Belles Lettres, p. 173-200.
- COOK, John (1974). *Neoclassic-classic Drama in Spain: Theory and practice*. Connecticut: Greenwood Press Publishers.
- DELON, Michel (1997). *Dictionnaire européen des Lumières*. París: PUF.
- ESCAL, Françoise (ed.) (1970). «Nicolas Boileau: "L'Art Poétique"». A: BOILEAU, N. *Oeuvres complètes*. Introducció d'Antoine Adam. París: Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade; 180), p. 157-188.
- FRANTZ, Pierre (1997). «Tragédie». A: DELON, Michel (ed.). *Dictionnaire européen des Lumières*. París: PUF, p. 1059-1061.
- FUMAROLI, Marc (2006). «Anciens et modernes, decadence ou progrès. Le Retour à l'Antique au XVIII<sup>e</sup> siècle». A: *Exercices de lecture: De Rabelais à Paul Valéry*. París: Gallimard, p. 598-534.
- GAIFFE, Félix (1971). *Le drame en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*. París: Librairie Armand Colin.
- GAY, Peter (1977). «The Roman Enlightenment». A: *The Enlightenment: an Interpretation*. Nova York: Norton, p. 94-126.
- GOLDZINK, Jean (ed.) (2005). *Denis Diderot: Entretiens sur Le fils naturel; De la poésie dramatique; Paradoxe sur le comédien*. París: Flammarion. GF 1178.
- GOMILA, Jaume (ed.) (2004). *Joan Ramis: Lucrècia o Roma libre*. Barcelona: Proa.
- GOUMELOT, Jean Marie (1975). «Éléments pour l'analyse du texte. Brutus au XVIII<sup>e</sup> siècle». A: CHEVALIER, R. (ed.). *Influence de la Grèce et de Rome sur l'Occident*

- moderne: Caesarodunum, XII bis: Actes du Colloque*. París: Les Belles Lettres, p. 201-214.
- HERNÁNDEZ SANZ, Francesc (1921). «Una sociedad de cultura, establecida en Mahón durante la segunda mitad del siglo XVIII». *Revista de Menorca*, núm. XVI, p. 353-394.
- HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine (1730). *Suite de réflexions sur la tragédie*. París: Dupuis.
- JULIÀ, Gabriel (2012). «El teatre a Maó (1750-1850). Espais i temporades». A: *Vicenç Albertí i el teatre entre la Il·lustració i el Romanticisme*. Vol. I. Palma: Universitat de les Illes Balears; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. (Biblioteca Miquel dels Sants Oliver; 43), p. 84-129.
- LAFARGA, F.; PEGENAUTE, L. (2009). *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid: Gredos.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1987). *Dramatúrgia d'Hamburg*. Trad. de Feliu Formosa. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre: Edicions 62.
- LION, H. (1970). *Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*. Ginebra: Slatkine Reprints. [1a ed. París, 1895]
- MARMONTEL, Jean-François (1763). *Poétique française*. París: Lesclapart. 2 v.  
— (1846). *Éléments de littérature*. París: Librairie de Firmin Didot Frères, Imprimeurs de l'Institut. 3 v.
- MARTIN, M. Paul-M. (1975). «Présence de l'histoire romaine dans la Révolution française». A: CHEVALIER, R. (ed.). *Influence de la Grèce et de Rome sur l'Occident moderne: Caesarodunum, XII bis: Actes du Colloque*. París: Les Belles Lettres, p. 215-226.
- MAS, Joan (2012). «La literatura a Mallorca entre 1750 i 1833». A: SALORD, Josefina (coord.). *Vicenç Albertí i el teatre entre la Il·lustració i el Romanticisme*. Vol. I. Palma: Edicions Universitat de les Illes Balears; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. (Biblioteca Miquel dels Sants Oliver; 43), p. 230-248.
- MAS, Joan; RIPOLL, Isabel (ed.) (2004). *Antoni Febrer i Cardona: Versions teatrals*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat; Palma: Universitat de les Illes Balears. Departament de Filologia Catalana i Lingüística General: Institut Menorquí d'Estudis. (Biblioteca Marian Aguiló; 36)
- MASSIP, Francesc (2012). «El teatre català entre la Il·lustració i el Romanticisme». A: SALORD, Josefina (coord.). *Vicenç Albertí i el teatre entre la Il·lustració i el Romanticisme*. Vol. I. Palma: Edicions Universitat de les Illes Balears; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. (Biblioteca Miquel dels Sants Oliver; 43), p. 4-30.
- MCCLELLAND, I. L. (1998). «Pathos» *dramático en el teatro español de 1750 a 1808*. Trad. de Fernando Huerta i Guillermina Cenoz. Liverpool: Liverpool University Press.

- MIRALLES, Eulàlia (2007). «Vicenç Albertí, traductor de Metastasio». A: MALÉ, Jordi; MIRALLES, Eulàlia (ed.). *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. Barcelona: Aula Carles Riba. Universitat de Barcelona, p. 39-58.
- PAREDES, M. (2013). «Lucrècia i les altres Lucrècies». A: SALORD, Josefina (coord.). *Vicenç Albertí i el teatre entre la Il·lustració i el Romanticisme*. Vol. II. Palma: Edicions Universitat de les Illes Balears; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. (Biblioteca Miquel dels Sants Oliver; 44), p. 30-78.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (1991). *En torno a las ideas literarias de Mayans*. Alacant: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- PÒRTULAS, Jaume (2005). «Èdip a l'època de les Llums». A: DE MARTINO, Fr.; MORENILLA, C. (ed.). *Entre la creació y la recreación*. Bari: Levante, p. 481-489.
- (2006). «La *Lucrècia* de Joan Ramis: Drama d'honor clàssic». A: BAÑULS, J. V.; DE MARTINO, Fr.; MORENILLA, C. (ed.). *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*. Bari: Levante, p. 533-566.
- RIOU DE KERSALAUN, Joseph (1793). *Lucrèce ou la royauté abolie: Tragédie en trois actes représentée pour la première fois par les Citoyens Comédiens de la ville de Brest, le 5 juillet 1793*. Brest: Gauchet.
- ROSSICH, Albert (2001). «El teatre barroc (segle XVII)». A: VALSALOBRE, Pep; SERRÀ, Antoni (ed.). *El teatre català. Dels orígens al segle XVIII*. Kassel: Reichenberger; Girona: Universitat de Girona, p. 57-80.
- ROSSICH, Albert; VALSALOBRE, Pep (2008). *Literatura i cultura catalanes: Segles XVII i XVIII*. Barcelona: UOC.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1964). *Oeuvres*. Vol. II. París: Bibliothèque de la Pléiade.
- SALA VALLDAURA, Josep M. (1999). *Cartellera de teatre de Barcelona: 1790-1799*. Barcelona: Curial: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2000). *El teatre en Barcelona, entre la Il·lustració y el Romanticisme*. Lleida: Milenio.
- (2001). *De amor y política: la tragedia neoclásica española*. Madrid: CSIC.
- (2006). *Història del teatre a Catalunya*. Lleida: Pagès.
- SALA VALLDAURA, Josep M. (ed.) (2007). *Nicolás Fernández de Moratín: Tragedias*. Barcelona: Crítica. (Clásicos y Modernos; 16)
- SALORD, Josefina (coord.) (2012-2013). *Vicenç Albertí i el teatre entre la Il·lustració i el Romanticisme*. Palma: Edicions Universitat de les Illes Balears; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. 2 v. (Biblioteca Miquel dels Sants Oliver; 43-44)
- SALORD, Josefina; SALORD, Maite (2001). «Les traduccions teatrals dels il·lustrats menorquins: una recreació de modernitat». A: VALSALOBRE, Pep; SERRÀ, Antoni (ed.). *El teatre català. Dels orígens al segle XVIII*. Kassel: Reichenberger; Girona: Universitat de Girona, p. 409-418.
- SEBOLD, Russell P. (ed.) (2008). *Ignacio de Luzán: La poética*. Madrid: Cátedra. (Letras Hispánicas; 624)



- SOLERVICENS, Josep; MOLL, Antoni (ed.) (2014). *La poètica europea de la Il·lustració. Raó i cànon*. Barcelona: Punctum. (Poètiques; 4)
- TIETZ, Manfred (1989). «La figura de Lucrecia, la romana, vista por la Ilustración alemana y española». A: NIEWÖHNER, F.; MATE, R. (ed.). *La Ilustración en España y Alemania*. Barcelona: Anthropos. (Pensamiento Crítico; 40), p. 71-93.
- TRUCHET, Jacques (ed.) (1974). *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*. París: Gallimard: La Pléiade.
- (1975). *La tragédie classique en France*. París: PUF.
- VALSALOBRE, Pep (coord.) (2004). «Literatura catalana moderna». *Serra d'Or*, núm. 529, p. 33-56.
- VALSALOBRE, Pep; ROSSICH, Albert (2008). *Literatura i cultura catalanes (segles XVII-XVIII)*. Barcelona: UOC.
- VALSALOBRE, Pep; SERRÀ, Antoni (ed.) (2001). *El teatre català. Dels orígens al segle XVIII*. Kassel: Reichenberger; Girona: Universitat de Girona.
- VIER, Jacques (1970). *Histoire de la littérature française: XVIII<sup>e</sup> siècle*. Vol. II. París: Armand Colin.
- VIGUERIE, Jean de (2003). *Histoire et dictionnaire du temps des Lumières (1715-1789)*. París: Robert Laffont.
- VILA, Pep (1990). «Escenografia i preceptiva dramàtica en el teatre rossellonès dels segles XVIII i XIX». *Caplletra*, núm. 9, p. 179-224.
- (1992). «Dues mostres del teatre representat a Maó durant la dominació francesa (1756-1763)». *Revista de Menorca*, vol. 1, p. 59-80.
- (2001). «El teatre a l'època de la Il·lustració». A: VALSALOBRE, Pep; SERRÀ, Antoni (ed.). *El teatre català. Dels orígens al segle XVIII*. Kassel: Reichenberger; Girona: Universitat de Girona, p. 81-102.
- (2012). «El teatre al Rosselló durant la primera meitat del segle XIX: un iceberg de grans dimensions encara per explorar». A: SALORD, Josefina (coord.). *Vicenç Albert i el teatre entre la Il·lustració i el Romanticisme*. Vol. I. Palma: Edicions Universitat de les Illes Balears; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. (Biblioteca Miquel dels Sants Oliver; 43), p. 31-83.
- ZURADELLI, Gianna (ed.) (1973). *Vittorio Alfieri: Tragedie*. Torí: Unione Tipografico-editrice Torinese. 2 v.