
Una lectura de les tragèdies de Víctor Balaguer*

per Pere Farrés

Els dos volums de *Tragedias* de Víctor Balaguer, de 1876 i 1879, suposen no tan sols la producció de maduresa de l'autor, sinó també, i sobretot, una aposta clara per un teatre modern, d'alt nivell cultural, alhora que un conjunt d'una notable coherència, dramàtica i ideològica. Per això, és convenient una nova lectura d'aquelles tragèdies —i de la complementació de dos textos de l'últim volum en *Los Pirineus*— per tal de valorar-ne el conjunt en el context de la renovació teatral catalana que té lloc a partir de la segona meitat dels anys seixanta del segle XIX.

Quan als anys 1852 i 1853 Víctor Balaguer aplega als tres volums de *Junto al hogar* la part de producció pròpia —prosa, poesia i teatre— que salva des dels seus inicis,¹ tota ella en castellà, selecciona deu peces dramàtiques, de gèneres diferents, d'entre la vintena llarga que havia redactat, amb la qual cosa la producció teatral es confirma com la més extensa del Balaguer jove. A partir d'aquella data, en canvi, i fins a la redacció de les *Tragedias*, només produirà, en el camp de la literatura dramàtica, una sarsuela el 1853 i dos drames el 1858, *Don Juan de Serrallonga o los Bandoleros de las Guillerías* i *Ausias March*, també en castellà, malgrat que el 1857 ja havia iniciat la producció poètica en català.² De fet, la

* Aquest estudi s'inscriu en el marc del projecte d'investigació PS95-0210 de la DGICYT del Ministerio de Educación y Ciencia. Agraïxo a Enric Gallén, Carola Duran i Marina Cuccu algunes informacions que m'han estat útils en l'elaboració del treball.

1. Al pròleg al primer volum manifesta clarament la voluntat seleccionadora que l'ha guiat a l'hora de confeccionar els volums de *Junto al hogar*. «Solo sé que debo de aquí en adelante rechazar, mirándolas como bastardas é ilegítimas, las [composiciones] que no haya en estas páginas prohibidas» (*Junto al hogar. Misceláneas literarias*, tom I, Barcelona, Imprenta de A. Brusi, 1852, p. 4).

2. Hom pot consultar un llistat de l'extensa obra de Víctor Balaguer a l'apartat *Obra impresa* de la primera part del volum d'Enrique Miralles *Cartas a Víctor Balaguer* (Barcelona, Puvill Libros S.A. 1995), ps. 51-84. Aquest volum conté una biografia de Balaguer, molt útil per a seguir l'evolució del personatge.

producció estrictament literària de Víctor Balaguer decau de manera considerable a partir de 1853, en gran manera a causa de la intensa activitat política que inicià amb la revolta progressista de 1854 i que ja no abandonà mai, activitat que el portà a exercir diversos càrrecs públics importants, a exiliar-se dues vegades i a instal·lar-se a Madrid a partir de 1870. L'obra literària més important produïda entre 1857 i les *Tragedias* és la poètica en català, aplegada per primera vegada el 1861 sota la signatura de «Lo Trovador de Montserrat», completada amb el volum *Esperansas y recorts* el 1866, i reeditada —i actualitzada— diverses vegades a partir d'aleshores.

L'obra dramàtica de joventut de Víctor Balaguer resta, avui per avui, del tot oblidada i no ha estat objecte d'un mínim estudi seriós que, per exemple, la posi en relació amb l'obra dels dramaturgs catalans que escriuen en castellà els anys trenta i quaranta del segle passat, especialment amb la dels qui formen part de la segona generació romàntica, segons denominació de Xavier Fabregas.³ No entrem ara en l'anàlisi d'aquest conjunt de peces; ens limitem a remarcar que, d'entre totes, només una és considerada «tragèdia» per l'autor: *Julieta y Romeo*, de 1849, reeditada al tercer volum de *Junto al hogar* amb el títol de *Los amantes de Verona*.

Les tragèdies dels anys setanta

L'aparició del volum *Tragedias* el 1876 provocà, entre altres, un comentari laudatori de Joan Sardà a «La Renaixensa»,⁴ que és resumit així en les últimes ratlles:

«Sa aparició constituheix un aconeteixement per á la poesía catalana, y fins diriam, si no temessem incorre en la nota d'apassionats, per á la poesía general espanyola que per cert no está sobrada, en los anys que corren, d'obras que despunten per la novetat, ni conta entre sos cultivadors molts que, com lo Sr. Balaguer, opinen que per á ser poeta se necessita alguna cosa mes que fer ratllas curtas y llargas.»

Sardà, a la seva ressenya, posava de manifest la particularitat més evident del llibre de Balaguer, allò que en suposava la «novetat»: la seva concisió. Textos tan breus, d'un sol acte o una sola escena, simples monòlegs en algun cas, no responien al concepte tradicional de tragèdia, però Sardà apostava per valorar-los com a textos tràgics:

«No hem de tenir inconvenient de cap mena en admetre una poesía trágica prescindint de si es ó deixa de ser també escénica, ni en calificar de tragedias

3. Cf. Xavier FABREGAS, *El drama romàntic*, dins *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica* (Barcelona, Curial, 1975), esp. ps. 282-290.

4. Joan SARDÀ, *Bibliografia*, «La Renaixensa», any VI, 1876, tom II, ps. 139-146.

los quadros dialogats y no dialogats del Sr. Balaguer, per mes que no tingan cinq actes ni vinga en algun d'ells la catástrofe final á aportar la última condició que la retórica senyala com á essencial á aquell género literari.»

De totes maneres, una tal novetat, prou agosarada, obligà Víctor Balaguer a definir el seu concepte de tragèdia al *Pròlech* de les *Novas tragedias*, el 1879. Bo i admetent que aquella denominació era problemàtica, la defensava, i definia així les seves obres:

«[...] son una sola Escena, tenen sols un quadro, hont jagan los personatjes únichs que necessito pera donar calor y vida á l' época ó al personatge que 'm proposo representar. Fins del mateix personatge no 'n prenc sino lo mes indispensablement necessari per representar-lo en lo moment de sa vida que 'm sembla més culminant, en lo moment que trovo més favorable pera dibuixar sa personalitat ó son caràcter históric, en lo moment, per últim, en que 'l tinch ja dins del foch de llum, mercé al qual se 'l pot fotografiar, per ser lo moment en que 's resumeix tota sa vida histórica ab un fet, ab un acte, ab un mot tal volta.

»Mas Escenas son, donchs, un resúmen, un extracte, una síntesis. Tot lo treball que hi pot haver en ellas está en l'estudi, per lo que pertany al fondo, y en la concisió per lo que pertany á la forma: lo coneixement del personatge pera trobar lo moment propi, oportú, únich de representar-lo; la sobrietat de paraulas, las ménos possibles, las purament indispensables, que s'han de posar en sa boca.»⁵

No m'estenc més sobre el concepte de tragèdia de Víctor Balaguer i la novetat que suposen les seves perquè m'hi he referit en un altre lloc.⁶ Calia recordar-lo, però, perquè és bàsic per fer una lectura global de les *Tragedias*.

Sense oblidar, doncs, la característica formal més destacable d'aquestes obres —no tan sols la seva brevetat sinó, millor, la seva essencialitat—, les dotze peces que contenen els dos volums de *Tragedias* presenten una notable coherència, de manera que, amb l'excepció, poc significativa, de *La última hora de Colon*,⁷ és possible d'organitzar-ne la lectura a partir de tres blocs, desiguals però operatius. Un grup el formen les cinc peces fonamentades en episodis i personatges del món clàssic romà (*La mort de Anibal*, *Coriolá*, *La sombra de César*, *La festa de Tibúlus* i

5. Víctor BALAGUER, *Novas tragedias* (Barcelona, Imprenta de La Renaixensa, 1879), ps. 6-7.

6. Cf. la ponència *La tragèdia en el procés de «renaixença» del teatre culte del segle XIX*, presentada al Col·loqui sobre Guimerà i el Teatre Català al segle XIX (el Vendrell, 28-30 de setembre de 1995; actes en premsa).

7. Per a aquest estudi prescindixo de *La última hora de Colon*, monòleg redactat el 1868, tot i que, a grans trets, se li poden aplicar les consideracions que faré sobre les tragèdies protagonitzades per herois romans. No obstant això, no es tracta pròpiament d'un text original de Víctor Balaguer, sinó de l'adaptació d'«una poesia italiana», segons manifestació del mateix autor, concretament d'Antonio Gazzoletti, que probablement Balaguer afegí al final del volum *Tragedias* només per fer-lo conèixer.

La mort de Neron). Un segon bloc el formen, salvant, en aquest cas, més diferències que en l'anterior, tres peces: *Saffo* i *La Tragedia de Llivia*, del primer volum, sobre la mort de la poetessa de Lesbos, la primera, i versió de la llegenda medieval dels amors de Lampègia i un cabdill àrab, la segona,⁸ més *Las esposallas de la morta*, del volum *Novas tragedias*, que, com és sabut, recrea els amors mítics de Romeu i Julieta i ha esdevingut l'obra dramàtica de Víctor Balaguer que més fortuna ha fet; les tres obres comparteixen el tema d'uns amors impossibles, amb desenllaç fatal, a causa de l'abandonament de l'amant o de l'enemistat radical practicada pels entorns dels dos amants. Un darrer bloc, finalment, és el constituït per les tres obres que recreen fets històrics del segle XIII amb intervenció dels reis de la Corona d'Aragó (*Lo guant del degollat*, *Lo compte de Foix* i *Raig de Lluna*), bloc que cal complementar amb dos textos posteriors: *La jornada de Panissars*, que el 1891 constituïria, darrere de *Lo compte de Foix* i *Raig de Lluna*, el tercer acte —o quadre— de la «trilogia» *Los Pirineus*, però que ja era redactat el 1883,⁹ i el pròleg a aquesta trilogia, titulat *Ànima mare*.

Els personatges del món clàssic: una reflexió sobre l'heroi i la seva societat

Si exceptuem *La festa de Tibúlus*, a la qual podrem assignar una funció específica, les altres quatre obres del primer bloc, totes elles del primer volum, de 1876, giren de manera absoluta entorn d'un gran personatge de l'antiguitat, amb la intenció de recrear-ne aquell moment biogràfic o aquella situació decisiva de la seva vida que, a criteri de Balaguer, justifica històricament l'existència del personatge, li dóna el sentit que l'ha convertit en personatge històric. Des d'aquest punt de vista, la tria dels protagonistes és altament significativa: es tracta de grans herois individuals, personatges que, amb la seva visió política, la seva ambició i el poder que aconseguiren, es forjaren un destí, marcat per la singularitat i la superioritat respecte del comú dels mortals. Personatges, enfrontats sovint a la seva pròpia classe política, al poble o al seu país, que finalment són sacrificats, vençuts, a causa justament d'allò que els ha fet singulars i diferents, en el fons, poderosos.

Anníbal prefereix suïcidar-se abans de ser lliurat per Prúsies a Roma, a la qual, de nen, havia jurat odi etern; es reconeix vençut, però amb honor, perquè mor lliure tal com ha viscut. I vençut perquè el seu aliat s'ha ajupit davant el poder de

8. Hom podria forçar una lectura que inclogués *Saffo* en el grup anterior, d'ambient clàssic, malgrat la seva singularitat; no obstant això, n'és més destacable la temàtica amorosa, la qual la relaciona amb el segon grup que estic definint. D'altra banda, *La Tragedia de Llivia* no pot ser inclosa en el grup de peces de temàtica medieval —el tercer—, perquè, com es veurà, les tres obres que formen aquest darrer grup, més la tercera part de la trilogia *Los Pirineus* a què em referiré més endavant, estan íntimament relacionades entre elles, cosa que no s'esdevé amb *La Tragedia de Llivia*.

9. La «Revista Literaria» de febrer de 1883 publicà un fragment de l'escena VII, dient que formava part d'una tragèdia inèdita de Balaguer titulada *En Pere lo dels Francesos*. D'altra banda, el diari «La Renaixensa» anunciava, a l'octubre de 1886, l'estrena de la tragèdia en tres actes *La venjança dels Pirineus*, original de Víctor Balaguer, que forçosament s'havia de tractar de la mateixa obra.

Roma i no ha gosat enfrontar-s'hi: Prússies accepta sense resistència el destí que el sotmet a Roma («Nó, Aníbal, nó. Las cosas cáuhen sempre / del costat que 's decantan. Jo de Roma / no puch avuy combátrer la potença»; p. 7),¹⁰ mentre l'ànim d'Anníbal és tot un altre: «Si vols véncer á Roma, gosa véncer /.../ ¿Aníbal no só jo?... Lo dia, oh Prússias, / qu' entre lo sol y Roma s' interpose / l' ombra tan sols d'Aníbal, aquell dia, / deixarà 'l sol d'ensolellar á Roma» (p. 8). Anníbal, que s'havia vist foragitat del seu país, en morir, envia la seva espasa a Cartago («Me venjo aixís. Jo no só ingrát, Cartago!»; p. 17) i fa un cant, ple de patriotisme, a la superioritat moral de Cartago sobre Roma: els romans són «la prostituida / rassa» que un dia ha de ser «esborrada del mon» i «per sempre / en lo clot de sos vicis sepultada» (p. 17), mentre que Cartago és «la noble / font de sengles virtuts, luscant empori / de santedat» (p. 18).

El moment escollit per Balaguer per presentar-nos amb tota la seva força el personatge de Gaius Marci, dit Coriolà, és l'entrevista decisiva que té amb la seva mare quan, comandant un exèrcit dels volskos, enemics dels romans, ha assetjat Roma i és a punt d'atacar-la. Coriolà, general romà victoriós en altre temps, ha estat desterrat de Roma pels tribuns, representants del poble, que temien el seu poder en veure'l a punt d'aconseguir ser nomenat cònsul, injúria de la qual ell es venja posant-se al servei dels volskos. Volúmnia, la mare, amb qui sempre Marci s'havia sentit molt lligat, després que ho hagin provat en va patricis i senadors amics de Marci, li implora que aixequi el setge contra Roma. I ho aconsegueix, la qual cosa suposa, de fet, una derrota per a Coriolà, però no davant Roma: «No es Roma, ets tú qui m' ha vensut, ¡oh mare!» (p. 36). La crítica de Coriolà contra Roma és ferotge: «Patria, ¡oh Larcus! / que no honra als fills que l' han honrat, no es patria» (p. 24); els romans són ingrats, «degenerats, fusta corcada» (p. 26). Però el gran ressentiment de Coriolà és contra el poble i els patricis que li han concedit poders: «Res al poble! / Ni ell vol de mí, ni jo vull d' ell. Contesto / sols al Senat. Lo poble no m' ocupa / ni altre cosa mereix que mon despreci. / Lo poble es com la serp y fa com ella. / Encauhat viu en sas inmundas covas / d'hont surt tan solament per rossegarse / pel llot com los reptils» (p. 26).

El tens diàleg entre fill i mare —una mare d'un caràcter tan fort com el del fill—, amb arguments més personals, que toquen els sentiments, dóna un to més íntim a la situació plantejada, de manera que compensa la càrrega política del text, però, alhora, n'accentua el caràcter tràgic. És la mare la que, amb extrema claredat, situa Coriolà en els autèntics dilemes d'aquell moment: «Dos medis sols per escullir te quedan. / Traidor als Volsgos, ó traidor á Roma» (p. 33); «Tú 't déus als Volsgos; / jo á Roma 'm déch. Tú déus entrar en Roma, / devant de tos soldats; jo no déch, viva, / esperar lo termini d' una guerra / que sols de dos maneres pot conclóurer; / ó cadáver mon fill y Roma viva, / ó vencedor mon fill y Roma esclava» (p. 35). D'altra banda, la qualitat de mare és extensiva a Roma, la pàtria: «Roma ingrata me fou, ingrata y fera», diu Coriolà, i la mare li respon: «Pero es ta mare, y si ella fou injusta / per tú, may hi ha rahó contra una mare» (p. 34). Són

10. Les citacions del volum *Tragedias* les faig per la tercera edició, amb versions catalana i castellana (Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1882).

aquests els arguments que vencen Coriolà.

Tant a l'*Advertència* prèvia com a les notes al text, Balaguer afirma repetidament que, per a la redacció de *Coriolà*, ha seguit la versió de Plutarc a les *Vides paral·leles* i no fa cap esment de la tragèdia homònima de Shakespeare. Una lectura dels textos confirma amb tota evidència la font plutarquià, sense menystenir que Balaguer pogués conèixer l'obra de Shakespeare. Plutarc, per exemple, fa un èmfasi especial, al llarg de la biografia, en l'extraordinari afecte de Coriolà per sa mare («mentre per als altres la glòria era el fi de la virtut, per a ell el fi de la glòria era l'alegria de la seva mare»; «no es sadollava mai de fer alegria i honor a Volúmnia»), o en la profunda aversió de Coriolà pel poble i pels «demagogs», és a dir, pels defensors del poder del poble o pels qui s'aprofitaven d'aquell poder. Així, s'hi diu que Marci exhortava els patricis «a no romandre en terra dels plebeus en les lluites per a la defensa de la pàtria, i a mostrar que eren superiors a ells més encara per la virtut que pel poder», alhora que «els altres ciutadans», en demanar Coriolà el consolat, «posaren odi a Marci i trobaren opressiva la seva glòria i la seva influència, com si s'hagués acrescut en detriment del poble».¹¹ Els parlaments de Volúmnia davant el seu fill i el decantament de Marci a la requesta de sa mare (ps. 34-35 de Plutarc) són perfectament resumits en el text de Balaguer, com ho demostra l'exclamació final de Coriolà: «Has vençut, digué, i és afortunada per a la pàtria la teva victòria, però funesta per a mi; perquè me'n tornaré derrotat, baldament per tu sola.»¹²

Coriolà és un exemple clar del mètode «reduccionista» de Víctor Balaguer, de com opera per tal de deixar l'obra en la més absoluta essencialitat. Com hem dit, la peça se centra en l'entrevista de Coriolà amb sa mare, si bé s'inicia en el ple i cap a la fi d'una entrevista anterior, amb Titus Larci, patrici romà que havia estat amic de Marci, el resultat de la qual és el fracàs per als interessos de Roma. Plutarc, en canvi, narra que, abans de l'entrevista decisiva amb Volúmnia, Marci rebé tres ambaixades de Roma, dues de patricis i una de sacerdots, i que Volúmnia s'hi presentà acompanyada de la muller i el fill de Marci i d'altres dones romanes. A l'obra de Balaguer, la conversa amb Larci serveix per resumir i posar en antecedents als espectadors dels fets que havien dut les coses en aquell punt i per caracteritzar Coriolà («Jo no 'm dich Marcius: / jo 'm dich odi, venjansa, crim, incendi»; p. 23), especialment per la seva relació amb el poble i els «demagogs». D'altra banda, deixar sols Volúmnia i Coriolà, amb un diàleg de to elevat i tens, facilita sens dubte la concentració dramàtica que volia Balaguer, malgrat que recurrent a aquesta solució traïa el text de Plutarc, el qual deixa clar que tant en les entrevistes amb els patricis com amb Volúmnia i les dones romanes, Coriolà «féu venir al seu costat els volsco del consell»,¹³ com per garantir-los que no els traïria amb pactes secrets. Això permet que la tragèdia balagueriana es desenvolupi només amb tres personatges principals (Marci, Volúmnia i Larci) i un de secundari (Lavini), que

11. Cito per la traducció de Carles Riba: PLUTARC, *Vides paral·leles*, vol. I, part 5ª (Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1928), ps. 6, 8 i 13-14.

12. *Ibid.*, p. 35.

13. *Ibid.*, ps. 29 i 34.

té un paper brevíssim i sense text al final de l'obra.

També té interès de comentar que el text de Plutarc acaba amb l'assassinat de Marci en mans dels volsco, atïats per un dels seus caps, Tul·lus, «que l'odiava feia temps i no podia suportar més el feix de l'enveja»,¹⁴ que l'acusen d'haver-los traït en aixecar el camp i no atacar Roma. Probablement, un concepte clàssic de tragèdia hauria inclòs aquesta mort en l'obra de Balaguer i l'hauríem entesa com a la culminació del fat que pesava sobre Marci, que havia hagut d'enfrontar els seus sentiments als compromisos patriòtics o polítics i havia estat finalment víctima d'una situació que l'havia convertit, a contracor, en traïdor als uns i als altres. Balaguer desestimà aquest final, potser clàssic en excés, i optà per deixar l'espectador davant el personatge que, absolutament sol davant un destí que ell pot capgirar, en un moment decisiu de la seva vida, no pot eludir els grans conflictes que se li plantegen. La mort final, aleshores, esdevé un fet secundari, fins i tot fàcilment imaginable per l'espectador. Balaguer va creure que «Coriolá te son moment, son gran moment històrich en la entrevista ab sa mare».¹⁵

La sombra de Cèsar permet en bona mesura una lectura semblant a la de *Coriolá*. Cèsar hi és presentat com a personatge extraordinari i singular, de gran visió política, que creia en la monarquia i que, essent ell rei, Roma seria més gran. Tanta ambició no és ben vista per la majoria de senadors ni pel poble, i és la causa de la seva mort. El menyspreu íntim que sent Juli Cèsar pel poble s'expressa en mots com aquests: «¿Las té [les virtuts] aqueix poble enllotassat i brétul, / poble d'histrions i mimos, plebe inmunda, / que en los Teatros viu y en las Arenas?» (p. 40). Però el monòleg de Cèsar és sobretot una fervent defensa de la monarquia en oposició a la república, la qual qualifica de «nom va, sombra sense cós, sol sens lumera» o «República de fira» (p. 40). La defensa de la monarquia recolza en la del poder unipersonal en oposició al col·lectiu: «Héu renegat de mi com d' un parásit, / y no héu volgut esser esclaus d' un home... / Ara ho seréu de molts. La tiranía / quan tan sols es de un home, pot obrirle / un camí de grandesas á la patria; / quan es de molts, es sols una reguera / de malvestats, odis y sanch» (p. 42). Finalment, com en el cas de *Coriolá*, Roma ha estat també la pàtria desagraïda, que s'ha girat contra qui l'ha feta gran, i un cau de vicis i de corrupció: «Rassa / podrida y empestada per tos vicis», diu als romans, i critica «aqueix patriciat que ab tot trafica, /.../ que de dia / pels porxos se passeja embajanintse, / y de nit, coronat de flors y pámpols, / se revolca pel jas de las ramerás», el «Senat que 's ven á aquell que 'l compra», i els «governants impúdichs, / rublerts de furts y peculats» (p. 40). Han desaparegut, doncs, aquelles «virtuts antigas» que havien fet gran Roma.

Sens dubte, *La sombra de Cèsar* té una intenció política més evident que *Coriolá* i que la majoria de les obres de Balaguer. És la tragèdia que, en el moment de ser escrita, té una major vigència i actualitat: fou redactada a Madrid l'octubre de 1873, és a dir en plena República —primera— espanyola, i tres anys més tard de la mort, conseqüència d'un atemptat, d'un dels grans referents polítics de Balaguer, el general Prim, quan acabava d'aconseguir el nomenament d'Amadeu de Savoia

14. *Ibid.*, p. 37.

15. V. BALAGUER, *Novas tragedias*, op. cit. en nota 5, p. 8.

com a monarca constitucional d'Espanya. Balaguer tingué un paper actiu, al costat de Prim, en aquest nomenament i, durant el breu regnat d'aquell rei, ocupà, per pocs mesos, les carteres d'Ultramar i de Foment. La mort de qui defensava la monarquia com a forma de govern i la crítica a la república permetien a Víctor Balaguer de relacionar Juli Cèsar i el general Prim i alhora deixaven constància de la seva opció monàrquica en moments d'hores baixes.

Les fonts, en el cas de *La sombra de Cèsar*, podien ser molt diverses i accessibles. Balaguer no en precisa cap de concreta, però en les notes al text deixa constància dels seus amplis coneixements de personatges, fets, costums i tradicions de la Roma del temps de Juli Cèsar. Tampoc en aquest cas no és negligible que, al costat de les fonts historiogràfiques, conegués el *Juli Cèsar* de Shakespeare: són diversos els elements que comparteixen les dues obres dramàtiques amb les fonts documentals. Fins i tot, el fet que el monòleg es posi en boca de l'«ombra», és a dir, de l'espectre de Cèsar es justifica per la tradició, recollida des de l'antiguitat, segons la qual, un fantasma, presumptament el de Cèsar, s'aparegué dues vegades a Brutus abans de morir,¹⁶ tradició recollida també per Shakespeare a les escenes tercera del quart acte i cinquena del cinquè del seu *Juli Cèsar*.

Pel que fa a *La mort de Neron* i *La festa de Tibúlus*, allò que aporten és la demostració del grau màxim de degeneració i corrupció a què havia arribat Roma, un tema, com hem vist, present en les tres peces anteriors. Neró, prototipus del dèspota i del corrupte, és presentat com l'individu fort i potent, que ha dominat el món, però ja en decrepitud, quan ha de reconèixer els seus crims i, davant la mort inevitable, es debat entre l'orgull i la por: «¿Es que Neron te por?... ¡Por! La tinguéren, / d' ell la tinguéren lo Senat, lo poble, / lo mon tot que á sas plantas pantejava. / ¡Por jo!... ¿La pot tenir, la pot conèixer / aquell que ha vist los fronts mes alts abàtrers / al llampech de sos ulls? /.../ ¿Qui fou mes gran que jo ni en crims ni en glorias? /.../ ¿Qui alcansá mes que jo? Tota la terra / á mas plantas retuda m' aclamava» (p. 72). L'espectre de Sèneca, però, el retorna a la realitat: «Ni ets Deu ni ets immortal», li diu, «Ets sols un mónstruo / que ab feretat y horror sosté la terra» (ps. 78-79). Davant d'aquests mots, Neró se sent «ja vensut» i inicia el seu plany desesperat i vacil·lant abans de suïcidar-se. Al llarg de l'escena, Balaguer haurà fet aparèixer, en boca del mateix Neró o dels espectres que se li presenten (mare, esposa i Sèneca), tots els crims que ha comès, els excessos i les disbauxes, la immoralitat del seu regnat.

Tibul, a *La festa de Tibúlus*, ha convidat a casa seva els seus amics poetes Corneli Gal i Properci per passar la vetllada amb llurs amants; Balaguer reuneix, doncs, els tres màxims representants de la poesia elegíaca sentimental de l'època d'August. El diàleg dels tres poetes, mentre esperen les noies, posa en evidència l'estat de depravació de la Roma del seu temps, especialment pel que fa referència a la moral i als costums. Properci, l'únic dels tres poetes defensor de les «virtuts», ho deixa clar; diu que el llenguatge de Corneli Gal «és d'un romà degenerat» i que els

16. Vegeu, per exemple, PLUTARC, *Vides paral·leles*, vol. II, part 4^a (Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1942), p. 142.

romans «á la ruina / caminém y al oprobí, que si l' luxu / nos corromp, la luxuria nos degrada», i afegeix, referint-se a l'or i les riqueses: «Las armas eixas son que tot ho vencen, / que fan obrir de bat á bat las portas. / No 's resisteix ni la matrona casta, / ni la púdica vérgé. Ja l' or triunfa / de totas y de tot /.../ Avuy es l' or qui regna. Ab l' or se compran / la justicia y la lley, ab l' or...» (ps. 54-55). El seu discurs, però, no produeix cap efecte reparador en els altres poetes, que participen de la corrupció general dels costums.

La presència de *La festa de Tibúlus* en un conjunt de «tragèdies» només es justifica com a complement de les peces realment tràgiques, ja que *La festa*, en ella mateixa, no té res de tràgica. La seva funció és la de subratllar l'estat de degradació a què havia arribat la societat romana, denúncia present a les altres quatre obres que analitzem, en oposició al qual estat —o distanciant-se'n— s'erigeixen els autèntics herois individuals d'aquest conjunt: Anníbal, Coriolà i Cèsar.

És obvi que una lectura «política» d'aquestes obres, atenent la ideologia i l'activitat política de Víctor Balaguer als anys setanta, en facilita una aplicació crítica a l'època de l'autor, al turbulent període de la història espanyola posterior a la Revolució de Setembre de 1868 i, en conseqüència, demostra la utilització que fa Balaguer de la literatura —dramàtica en aquest cas—, no sols en defensa d'una ideologia, sinó d'unes determinades posicions polítiques, proclamant la necessitat d'una regeneració de la societat espanyola conduïda per líders carismàtics; l'oposició o desconfiança de la societat respecte d'aquests líders no faria sinó perpetuar l'estat de degeneració existent. La figura de l'heroi balaguerià, autèntic líder, fort, lúcid, ambiciós i orgullós, es presenta amb trets que prefiguren els del superhome nietzscheà, potenciat a Catalunya pels modernistes a partir de 1892.

Tres històries d'amor i de mort

Saffo, *La Tragedia de Llivia* i *Las esposallas de la morta* són tres peces prou diferents des de més d'un punt de vista, però comparteixen com a tret essencial el tema d'un amor tràgic. Fer-ne una lectura conjunta fóra massa forçat, però almenys posen de manifest l'interès de V. Balaguer per la temàtica amorosa, des de plantejaments romàntics, i contrasten amb la resta de tragèdies dels dos volums que analitzem.

El monòleg de Safo abans de llançar-se al mar, seguint la llegenda, des de la roca de Lèucada fa èmfasi en la solitud del personatge. Havent renunciat a una vida de disbauxes amoroses i havent trobat en Faó l'autèntic amor «pur», quan aquest l'abandona no li resta sinó desesperar-se davant el càstig dels déus: «Jo ploro avuy y planch demunt las cendras / de mon amor perdut; y visch encara / passat ja lo naufragi de ma vida, / porque los Deus m' han condemnat á viurer / per viurer sols de tú, de tas memorias, / que á voltas fins m' encenen de sopte» (p. 94).¹⁷ La revisió de tota la vida, feta just abans de morir, permet a Balaguer d'in-

17. Noteu que l'apassionament de Safo és tractat per Balaguer sempre en termes de foc, d'incendi.

troduir dramàticament el tema del pas del temps: així com s'acabà el temps del desordre («Mes ja tot fuig... tot passa!... de las festas / ja l' eco s' ha perdut: Saffo la *hetárea* / ha mort per donar vida á un' altre Saffo, / la Saffo de Faon», ps. 96-97), ha passat també el temps del gran amor, recordat i enyorat amb to de madrigal i amb el plany de l'*ubi sunt*: «Mes ¡ay! també passáren com los altres / aquells instants de pler y amorosía. / Horas d'amor serenas, horas dolsas, / tant dolsas com amargas son mas penas, / ¿hont sou? ¿hont heu fugit, horas passadas, / quant mes gaudidas ¡ay! més anyoradas?» (p. 98). La solitud final de Safo és del tot parent en aquests mots desesperats: «Visch sola en mon dolor, sola en mas llargas / eternas nits sens son, y sola, sola / ab mos recorts que creman. Fins tú, oh Vénus, / á Saffo abandonáres, ¡pobre Saffo, / mil voltas mes perduda y miserable / que 'l Prometéu esclau en las montanyas!... / Prometéu té un consol: no es ell, al menos, / ell mateix qui 's rosega las entranyas» (p. 96).

Ara bé, l'altre gran tema de *Saffo* és el de la redempció per l'amor. El tema apareix dues vegades en el monòleg de la poetessa, que mai no es penedeix d'aquella transformació de la seva vida per més que hagi estat l'origen de la tragèdia que viu ara; al contrari, el record de l'enamorament de Faó és alegre i feliç. Així doncs, Safo, que havia estat «prostituida en lo fanch de sos vicis» és «redimida» per «tos besos redemptors» (p. 95); ella és qui, «impura ahir y avuy purificada, / deixa en lo clot dels vicis sas despullas / per remuntarse als cels immaculada. / Me veig llavoras á nou ser tornada, / en brassos de Faon me veig, y 'm sento / rentada ja de culpas, redimida, / vivint de mon amor mes que de l' ayre / qu' es l' amor y no l' ayre qui don' vida». I és per aquesta transformació, per la descoberta d'aquesta nova vida ideal —que esdevé un somni impossible— que pren sentit tràgic el desengany de Safo. Si després de la redempció esperava un final feliç, la llegenda recollida per Balaguer s'encarrega de capgirar-lo i abocar el personatge a una mort ineluctable.¹⁸

Des d'una altra perspectiva, el tema de la redempció presideix també *La Tragedia de Llivia*, però sense el caràcter que té a *Saffo*. El cabdill berber Otman (Munussa), revoltat contra l'emir de Còrdova, i Monissa (Lampègia), filla del duc Odó I d'Aquitània, viuen una història d'amor perseguits pels soldats de l'emir cordovès. La persecució acaba amb la mort d'Otman i l'empresonament de Monissa, després d'aconseguir la noia la conversió d'Otman al cristianisme. La peça acusa l'excessiva tendenciositat d'aquesta conversió, de manera que deixa en un segon terme la tragèdia amorosa pròpiament dita, plantejada només sota el tema de la solitud dels amants perseguits i el caràcter de proscrit d'Otman. Ni la diferència de raça ni la de cultura no és problema per als amants; només ho és la de religió, de tal manera que Monissa es considera una mena de pecadora, pel fet d'estimar

18. Probablement seria forçat aplicar el tema del penediment dels vicis anteriors i la redempció consegüent a les obres del grup anterior, en què Víctor Balaguer denunciava la corrupció de la societat; és a dir, veure Safo com un exemple del que calia a aquella societat. El fet que *Saffo* sigui publicada en el mateix volum i a continuació de les cinc tragèdies d'aquell grup permet intentar de relacionar-les. Em decanto, però, a fer una lectura individual —referida al personatge de la poetessa— i no social d'aquesta tragèdia.

un mahometà, que necessita ser «redimida» per no haver de «baixar los ulls avergonyida» quan presenti Otman al seu pare (p. 115). Finalment «lo renegat implora / son bateig de cristià» (p. 117), fet que es consuma amb les llàgrimes de Monissa just abans que apareguin a escena els soldats àrabs que maten el convers.

Tant l'estructura com el contingut essencial de *Las esposallas de la morta* havien estat ja definits el 1849 amb *Julieta y Romeo*, «tragèdia» que constituïa ja una demostració, ben primerenca, del procediment reduccionista o essencialitzador que Balaguer posaria en pràctica amb les tragèdies dels anys setanta.¹⁹ L'autor parteix d'aquell text de joventut i el refà, tot mantenint la divisió en tres actes o quadres com a singularitat respecte de la resta de tragèdies. De tota manera, alguns fragments de *Las esposallas* no són sinó traducció, més o menys adaptada, del *Julieta y Romeo*. Els canvis, però, entre una obra i l'altra són importants i es poden concretar en els següents: 1) Mantenint el mateix nombre de personatges a les dues obres —cinc—, dos d'ells pateixen un canvi significatiu: l'un és el pretendent de Julieta, que al text de joventut és Don Alvar, noble espanyol, i a *Las esposallas* és Conrad d'Arles, noble provençal, exiliat, com el seu precedent, a Verona; l'altre personatge és l'enigmàtic Talem de *Julieta y Romeo*, «sabio médico y magistrado de Verona»,²⁰ que a la versió de *Las esposallas* passa a ser, com en l'obra de Shakespeare, «Fra Llorens, confés de Julieta» (p. 14).²¹ 2) Reducció substancial a *Las esposallas* del paper de Don Alvar/Conrad d'Arles i, en general, dels personatges de l'entorn dels amants; per contra, potenciació dels papers de Romeu i Julieta; aquesta operació —que suposa reduir pràcticament a la meitat el text primitiu— és especialment significativa al tercer quadre, en eliminar tres de les quatre escenes de l'obra de 1849 i construir el quadre només amb la primitiva escena tercera protagonitzada exclusivament pels dos enamorats. I 3) Balaguer a *Las esposallas* posa més èmfasi en les escenes d'amor, com es veu en els inicis dels dos primers quadres. Tot plegat fa que la lectura de *Las esposallas* s'hagi de fer, gairebé de manera exclusiva, en clau de tragèdia amorosa, i això tot i tenir present que el mite de Romeu i Julieta s'ha prestat sempre a una lectura política, des dels seus inicis, a causa de la interpretació de les hostilitats entre les dues famílies rivals i el paper conciliador de Fra Llorenç i del Príncep de Verona.²² Això no obstant, Balaguer ja havia prescindit d'aquesta interpretació el 1849 i, pel procés que acaba de sintetitzar, encara essencialitzà més la lectura en clau amorosa el 1879. De

19. Només cal comparar-la amb el *Romeu i Julieta* de Shakespeare, obra de la qual Balaguer es desmarca explícitament, tot i reconèixer-ne algun deute (nota 1 de la p. 21), deixant clar que la seva és una versió més del mite dels amants de Verona. Vegeu sobre aquesta qüestió l'article de Manina CUCCU, *Una tragèdia catalana, «Las esposallas de la morta». Alguns problemes filològics* («Serra d'Or» núm. 443, novembre de 1996, ps. 57-58).

20. Cito per l'edició de *Los amantes de Verona*, dins *Junto al hogar. Misceláneas literarias*, tom III (Barcelona, Imprenta de A. Brusi, 1853), p. 145.

21. Les citacions de *Las esposallas de la morta*, les faig a partir de la primera edició de *Novas tragedias*, op. cit. en nota 5.

22. Víctor Balaguer, però, aplica l'esquema del mite de Romeu i Julieta en clau política al seu drama —i novel·la— *Don Juan de Serrallonga*; allí els amors del bandoler i Joana de Torrelles es veuen obstaculitzats per la rivalitat de les dues famílies, nobles en tots dos casos, les quals representen dues faccions polítiques oposades, els nyerros i els cadells.

fet, en una nota que acompanyava el text, Balaguer definia *Julieta y Romeo* com a «*mi obra del corazon*», escrita per un jove enamorat que se sentia un altre Romeu, i manifestava: «*hace ya tiempo que la personificacion del amor rodeada de todo su poético idealismo, era lo que yo deseaba poner en escena*».²³ Simplement, una història d'amor.

Las esposallas de la morta emfasitza el tractament romàntic de l'amor; així, és presentat com a valor absolut per medi d'una comparació esdevinguda clàssica: «qu' es mon amor la mar extensa y brava. / Quanta més aigua 'n trauhen, més ne queda» (p. 20). Quan fra Llorenç demana a Julieta si podria arrencar del seu cor l'amor que sent per Romeu, ella respon: «Arrencarian / primé lo mon de sas arrels /.../ Es ma vida, es ma sort. Es jo /.../ l'amor ne viu aquí, per tot se 'l trova; / está en la terra, está en lo cel, en l' aire; / canta ab l' auCELL, brilla en lo sol, rodola / per l' espay lluminós al raig del dia; / se 'l veu, se 'l ou, se 'l sent [...]» (ps. 34-35). L'objecte de l'amor, d'altra banda, no ha estat triat per cap dels amants, ha estat decidit pel destí, per la «sort», per la qual cosa porta en ell mateix el germen de la tragèdia. La «sort», el fat, té un paper decisiu en l'obra: Romeu mata Tibul, germà de Julieta, contra la pròpia voluntat («culpa meva no es pas, los cels ho saben, / si del combat ne fou sa mort lo terme»); per això pot exclamar: «Sempre ingrata la sort. ¡Sort malastruga!» (ps. 24 i 23), exclamació aplicable al final de l'obra amb la mort, per un tràgic malentès, dels dos amants. Així pren sentit el monòleg de Romeu a l'inici del tercer quadre, cridant la mort, perquè només en la mort pot realitzar-se un amor d'aquesta mena: «Per ella vinch tant sols. Ne vinch á dirli, / com avans cada nit: "Jo t' am, Julieta!" / Des que som morts jo no li he dit encara. / A dirli vinch lo que li he dit en vida. / Vinch á esposarla mort, y per ofrena, / vida y amor, y cos y cor li porto» (p. 45).

Una de les manifestacions de l'acció del fat, genuïnament romàntica, es posa en evidència amb el tractament del pas del temps, un temps que, d'una banda, els amants no poden deturar quan viuen els seus moments de felicitat: Romeu arriba a perdre'n el sentit a l'inici de l'obra en confondre el cant del rossinyol amb el de l'alosa, i d'aquí els planys constants dels dos amants en haver-se d'acomiarar: «Prou que 'l conech lo temps, y sé com passa. / Ab tu ¡cóm vola! Sense tu ¡cóm triga!»; «¡Demá!... ¡Qu' es trist demá pel cor qu' anyora! / ¡Quánts minuts hi há d' aquí á demá?... ¡Quánts sigles?»; «¡Per qué vens tan depressa, llum traidora?»; «¡Claredat y tenebras!... ¡Llum y fosca!... / ¡Per qué 's parteix lo temps en nits y en dias? / ¡Per qué no una nit sola, pero eterna, / ab ell, per ell, y 'ls dos navegant sempre, / de purs y honrats amors per una dolsa, / serena mar, sens onas ni riberas?...» (ps. 18-22). D'altra banda, i en relació amb el final de l'obra, els enamorats no poden evitar, per qüestió de minuts, que s'acompleixi inexorablement el que s'ha d'esdevenir.

És, fins a cert punt, sorprenent que la figura del pretendent oficial de Julieta,

23. V. BALAGUER, *Julieta y Romeo*, dins col. «Joyas del Teatro», núm. 29, p. 131. Per reblar el caràcter personal de l'obra, Balaguer hi diu: «*Yo no sé mas sino que mi Julieta no es ni la Julieta de Shakespeare, ni la de Soulié, ni la de Rojas. // Mi Julieta es una Julieta mia, que yo conozco, que yo respeto, que yo admiro; una Julieta á la cual debo los pocos dias de sol que han alumbrado mi agitada vida. // Tambien conozco á Romeo. // Tambien existe entre ambos un Capuleto.*»

Conrad d'Arles, sigui un noble provençal, personatge, val a dir, que, malgrat ser l'oponent de Romeu, no és presentat amb trets negatius, sinó al contrari. Però no acaba aquí l'aprovençalament de *Las esposallas*, sinó que es dedueix del lèxic i del recurs de certs tòpics fixats per la lírica trobadoresca o, més genèricament, medieval. Pel que fa al lèxic, Balaguer utilitza termes com «joy»,²⁴ «hontats», «homatje», «agradivas», «bausía», «mestrada» (adjectiu), «nos» i «vos» (per «nostres» i «vostres»), etc., al costat de «treluzent», que apareix dues vegades a *Saffo*. D'altra banda, és molt significatiu el recurs inicial de la peça, quan la tristesa dels amants per haver-se de separar després d'haver passat la nit furtivament junts és acompanyada pel cant de l'alosa en oposició al del rossinyol. Cal tenir present, en relació amb aquest aprovençalament, que la redacció de les tragèdies —i especialment la de *Las esposallas*— és coetània d'una colla d'estudis de Balaguer sobre literatura medieval, sobretot dels trobadors, que pogueren influir-hi; així, el 1875 llegí el discurs d'ingrés a la Real Academia de la Historia, titulat *De la literatura catalana*; el 1877 publicà *De la poesía provenzal en Castilla y en León*; entre 1878 i 1879, la *Historia política y literaria de los Trovadores*; i encara el 1879 publicà *Breves noticias acerca de un drama lírico del siglo XIII*, sobre una tragèdia en llengua provençal. D'altra banda, no podem oblidar que Balaguer, des del seu exili de 1866-67 a la Provença, mantingué una forta amistat amb els felibres i més d'un cop manifestà el seu agraïment per la bona acollida que li dispensaren.

Raig de Lluna i els Pirineus: un cant a la llibertat

El to medievals i provençal és el dominant en les peces que constitueixen el que he descrit com a tercer bloc, especialment les tres que havien de formar *Los Pirineus*, és a dir, *Lo compte de Foix*, *Raig de Lluna* (publicades a *Novas tragedias*) i *La jornada de Panissars* (que no es publica sinó dins *Los Pirineus*). I tenen aquest to no sols per l'argument, centrat en les gestes protagonitzades per catalans i occitans entre la batalla de Muret i la victòria del coll de Panissars (1214-1285), sinó per la presència determinant d'elements genuïns de la lírica provençal, com són, a més d'un cert lèxic, joglars, trobadors i festes de poesia. El Balaguer historiador, i sobretot l'historiador dels trobadors, aconsegueix de crear aquest clima gràcies a la incorporació de personatges històrics, com els trobadors Bernat Sicart de Marjèvol i Raimon de Miraval o la joglaressa Raig de Lluna,²⁵ i de composicions trobadoresques, de collita pròpia o adaptades de textos originals dels trobadors. L'elecció de Sicart de Marjèvol i Raimon de Miraval no és gratuïta, ja que es tracta de trobadors relacionats amb el casal dels Foix;²⁶ Raig de Lluna, en canvi, esdevé

24. «Joy» és un mot ja força utilitzat per Balaguer en les tragèdies del volum de 1876.

25. Balaguer es refereix així a Raig de Lluna a la primera nota de *Lo Compte de Foix*. «*Raig de Lluna* es també un personatge històric. Se conta en una crònica que una moresca á qui davan aquell nom quedá captiva en la batalla de las Navas de Tolosa (1212), passant després á Provensa ab la host del arcabisbe de Narbona que habia estat en la batalla y fentse juglaressa» (*Novas tragedias*, op. cit., p. 117).

26. Vegeu de Víctor BALAGUER, *Los trovadores*, 2ª ed., 4 vols. (Madrid, Imprenta y Fundición

un personatge més de ficció, que assumeix un paper important, i simbòlic, en el conjunt de les tres peces; és el personatge que els dóna unitat en ser l'únic que apareix als tres quadres —quan les tres peces esdevenen, el 1891, la «trilogia ó poema dramàtic apellat *Los Pirineus*—,²⁷ unitat reblada per la cançó *La mort de Joana*, de contingut metafòric, que canta en tots tres.

A la segona peça, *Raig de Lluna*, els Pirineus prenen cos per primera vegada com a ens regit pel comte de Foix: són la «pàtria» d'una «raça»; Sicart de Marjèvol diu al comte: «tots saben / que á vostra veu los Pirineus s' arbolan» i «Pus qu' encara viviu, hi ha patria encara!»; o bé, «y patria, y rassa, / ab Montsegur y ab ell veurem conclóurer!»; el comte utilitza els mateixos termes: «La patria es morta», «es la rassa lo que acaba...» (ps. 138-142); i encara, a la tercera peça, *La jornada de Panissars*, Raig de Lluna afirmarà: «Perque en los Pirineus está la patria» (p. 262).²⁸ Al pròleg de *Los Pirineus*, redactat amb posterioritat a les tres peces, un bard —l' *alter ego* de Balaguer— defineix el sentit d'aquella serralada:

Cal veure 'ls Pirineus, monsenyor Públich;
cal véurels com jo 'ls veig, aula de gloria,
alcassar y palau, tribuna y temple,
de todas las grandesas reliquiari
y alberch de tots los esplendors, refugi
de tot proscrit y pensador, y amparo
de tota llibertat y tota escola.
Cal véurels com jo 'ls veig... y cal sentirlos,
que solament qui 'ls sent los pot comprendre,
ja que allí, en sas atmósferas serenas
de llum y llibertat, hont regnan altrás
clarors y veritats y altres misteris
que no en los pobres formiguers dels homes,
es hont troban las ánimas esferas
en que poder seguir, llivres y puras
dins l' art, lo pensament y la poesía,
sos inmortals destins y vol espléndit. (ps. 55-56).

Així són mitificats els Pirineus, com espai de la llibertat més absoluta, de savi-

de M. Tello, 1882-1883). Sicart de Marjèvol és estudiat al vol. II, ps. 29-33; Raimon de Miraval, al vol. IV, ps. 53-77. Del text referit al segon trobador, Balaguer n'extreu en bona mesura la base —personatges i temes poètics— per a la festa de poesia de *Lo Compte de Foix*.

27. *Los Pirineos. Trilogia original en verso catalán y traducción en prosa castellana por D. Victor Balaguer de las Reales Academias Española y de la Historia, seguida de la versión italiana de D. José M^a Arteaga Pereira, acomodada á la música del Mtro. D. Felipe Pedrell, y de la obra de este último titulada Por nuestra música* (Barcelona 1892), p. 239. La unitat de les tres peces era, de fet, prevista des del començament, encara que a les *Novas tragedias* no'n es publicuessin les dues primeres com a unitats en aparença independents; així, *Raig de Lluna* ja s'hi anunciava com a «Segona part del Compte de Foix» (p. 122) i en una acotació s'hi diu que el personatge de Raig de Lluna ja «no es la gentil y garrida juglaresa del primer quadro» (p. 131).

28. Les referències a *La jornada de Panissars* i al pròleg de *Los Pirineus*, titulat *Ánima mare*, les faig pel volum esmentat a la nota anterior.

esa i de plenitud i, en concordança amb una idea pròpia del final de segle, en oposició, en quant que espai natural enlairat, amb les ciutats, «los pobres formiguers dels homes». El personatge de Raig de Lluna en confirma especialment el caràcter de lliures; diu, al tercer quadre: «Quan sortiren del mar, fou per ser lliures, / per tenir llibertat... y per donarne» (p. 257). Ella és el personatge que viurà només per a tornar la llibertat als Pirineus, perduda des de la batalla de Muret; per això, el dia de la victòria de Panissars desapareixerà afirmant: «Deu m' ha escoltat. Ja puch morir. Ja deixo / lliures los Pirineus, salva la patria» (p. 349).

Raig de Lluna, d'altra banda, és un personatge íntimament identificat amb els Pirineus, i no sols perquè els coneix pam a pam, sinó perquè comparteix la vida que tenen aquelles muntanyes, l'ànima, i fins i tot el seu destí, que no és altre que «la llibertat, la patria de las ánimas» (p. 259). Així, diu:

m' afillá 'l Pirineu... y llavors foren
per sempre més los Pirineus mos pares.
En ells visch, y ells en mi. Jo 'ls am', jo 'ls sento.
D' ells visch y per ells visch. Sé sas historias,
sas llegendas conech, conech sas gestas,
conech tots los recons d' estas montanyas,
sé 'l nom de cada roca y cada espluga,
lo pas de cada coll, de cada riera
lo curs, y fins los nius que té cada arbre.
Res per mi hi ha secret en aquests cingles.
;Si fins sé lo que senten... lo que pensan... (p. 255)

I més endavant s'identifica així: «Só una llegenda, / com no 'n té pas los Pirineus cap altra» (p. 277). Aquest caràcter de Raig de Lluna justifica la seva mort o, més ben dit, la seva desaparició, un cop salvada la pàtria: torna a la terra («se deixa caure en sa fossa hont desapareix», p. 351). Un personatge tan íntimament particip de l'espai que habita, en comunió amb la naturalesa, en recorda, o en prefigura, d'altres, també, del tombant de segle, com l'Àgata de *La filla del mar*, de Guimerà, els personatges dels exemples maragallians de *L'elogi de la paraula*, o el mateix Gaietà de *Solitud*, de Víctor Català.

La llibertat esdevé, doncs, el tema central de *Los Pirineus*, la llibertat d'una nació, la Provença, perduda amb la derrota d'un rei de la corona d'Aragó, Pere I, i recuperada per la victòria d'un altre rei del mateix casal, Pere III, una llibertat que calgué reconquerir en lluita contra els francs i el Papat. Si aquesta fos l'única lectura de *Los Pirineus*, l'obra no hauria passat de ser un drama històric dels que s'estilava a l'època, destinat a difondre el passat de Catalunya, salvant, això sí, el simbolisme de la serralada i de Raig de Lluna, però els textos historiogràfics de Víctor Balaguer referits a aquells esdeveniments, sobretot els continguts a *Bellezas de la historia de Cataluña*,²⁹ apunten una intenció molt concreta que permet fer-

29. Pel que ara interessa és més útil aquest text que no pas la *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragon*. Es tracta de las *Bellezas de la historia de Cataluña*. *Lecciones pronunciadas en la*

ne una lectura aplicada a l'època de l'autor, i acordada al seu esperit liberal; així justifica Balaguer la lluita dels soldats catalans a les ordres de Pere I i en auxili dels albigeos:

«á mi pobre modo de ver, los albijenses, aunque errando en la forma, no hicieron mas que adelantarse á su época, que predecir el siglo XIX, que sentar los principios sagrados y fundamentales que nuestro siglo ha protegido y ha colocado en un trono envolviéndolos con la púrpura imperial y ciñéndoles la corona de los Césares. D. Pedro al ausiliar á los albijenses tendió una mano á la democracia; Simon de Monfort [cabdill dels francs] al vencer á los albijenses ahogó la libertad.»³⁰

La democràcia: aquesta és l'aposta de Balaguer, i aquesta fou, a criteri seu, la gran aportació dels catalans a la Provença medieval, un aspecte clau del nexa entre els dos pobles que per a Balaguer pren més sentit encara després del seu exili. El següent text, de 1875, confirma aquesta tesi:

«Pasemos porque los provenzales nos dieran su literatura; pero nosotros les dimos la vida, y con ella la fuente eterna de la poesía. Barcelona era entonces el corazón de Provenza, y la vida reside en el corazón.

» Con la casa de Barcelona [...] Provenza renace á nueva vida, despierta como de un sueño, su organización feudal se modifica y modera, su constitución política y económica se desarrolla, su comercio comienza, su industria florece, su literatura irradia, sus ciudades libres son protegidas, los derechos y fueros de sus ciudadanos reconocidos, sus libertades antiguas confirmadas y aumentadas, y sus municipios se crecen y levantan al igual de esas grandes municipalidades catalanas que, llevando en sí el germen de la verdadera democracia, se hacen admirar por su tradicional respeto á los monarcas y por su ferviente amor á las públicas libertades.»³¹

La defensa de les llibertats d'un poble a càrrec dels reis del casal d'Aragó és també el tema de *Lo guant del degollat*,³² en aquest cas, Joan de Pròixida, noble sicilià, en el marc de les Vespres Sicilianes (1282), abandona Sicília per anar a Catalunya a demanar ajut a Pere III contra Carles d'Anjou que ha estat imposat en aquell domini pel papa. S'adreça a Catalunya perquè és «terra de llibertats» i «bons usatjes» i perquè el seu rei és «d' una rassa / que Deu ha enviat per llibertar els pobles» (ps. 68 i 70 de *Novas tragedias*). Aquest rei retornarà a Sicília «ta lliber-

Sociedad Filarmónica y Literaria de Barcelona, 2 vols. (Barcelona, Imprenta de Narciso Ramirez, 1853).

30. *Op. cit.* en nota anterior, vol. I, p. 230.

31. VÍCTOR BALAGUER, *Discurso de recepción en la Real Academia de la Historia (30 de Octubre de 1875)*, dins *Discursos académicos y Memorias literarias*, vol. VII de les *Obras completas* (Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1885), p. 33.

32. Formalment aquesta tragèdia és equiparable a les del volum *Tragedias* més que no pas a les del que pertany, *Novas tragedias*: es tracta d'un monòleg, amb mínimes intervencions d'altri al final, en boca d'un personatge, Joan de Pròixida, al moment de prendre una decisió clau per a la història del seu país, Sicília.

tat ¡oh patria! y tas antigas / consuetuts santas, y ta gloria ab ellas» (p. 65). D'altra banda, el context històric en què s'emmarquen els fets de *Lo guant del degollat* és el mateix de la trilogia provençal.

Conclusions

Víctor Balaguer manifestà que havia escrit *Las esposallas de la morta* perquè es tractava d'una llegenda «qu' está en tots los teatros y en todas las llenguas [i que] mancava al teatro catalá y á la llengua catalana, á la qual se suposava impotent pera reproduhirla» (p. 9 de *Novas tragedias*). Es tractava, doncs, d'omplir un buit, però probablement la intenció de Balaguer anava més enllà. Si hom té en compte el context teatral en què apareixen les tragèdies de Balaguer —pràcticament totes anteriors a les de Guimerà—, observarà que tant pels temes com per la forma, el dramaturg apunta a un tipus de teatre culte, que té per fonts i models textos clàssics o consagrats per la tradició literària i teatral. Balaguer utilitza, contra el que era usual, el decasíl·lab, amb la qual cosa dóna dignitat al vers. I l'aportació, en forma de traducció o d'adaptació, de textos d'autors clàssics o medievals no fa sinó deixar constància dels coneixements i l'habilitat de l'autor, alhora que incorpora a la nostra llengua textos de relleu literari. Balaguer dubtà sempre de l'acollida que podien tenir les seves tragèdies entre el públic, perquè aquell a qui anaven destinades havia de ser mitjanament culte; és impossible fer una bona interpretació de *Coriolá*, per exemple, sense tenir un mínim coneixement de la història del personatge, i més tenint en compte que la introducció i les notes que l'autor posa a les seves tragèdies òbviament no podien ser conegudes pels espectadors. Balaguer, doncs, no tan sols cobria un buit en el panorama teatral català, sinó que el buit que omplia corresponia a un teatre culte d'alt nivell.

Les tragèdies de Víctor Balaguer, tant per la seva concepció formal —brevetat i essencialitat— com pels plantejaments —tipus d'heroi— i per alguns dels recursos utilitzats —simbolismes—, demostren un afany d'innovació i de modernitat, d'atenció als nous corrents, no gens comú entre la gent de la seva generació ni, de fet, de la següent.³³

La ideologia de Víctor Balaguer, com no podia ser d'altra manera en un autor doblat de polític —o en un polític doblat de dramaturg—, no sols n'amara tota l'obra, sinó que n'orienta la lectura. Es tracta del monàrquic liberal que creu per damunt de tot en la llibertat individual i en la dels pobles, en el govern «pactat» entre poble i sobirà, com a motor de progrés. Balaguer sap trobar aquells personatges històrics i aquells esdeveniments que li permeten analitzar situacions i comportaments de manera que siguin aplicables a l'època de l'espectador. Només les tres obres de tema amorós s'aparten d'una lectura política, però no són sobrerres en el conjunt. En elles hi ha una aposta per la llibertat individual dels amants,

33. En aquest apartat caldria estudiar la conversió de *Los Pirineus* en òpera, amb música de Felip Pedrell. Vegeu, sobre aquesta qüestió, la ponència de Francesc Cortès, *Víctor Balaguer i el projecte de música nacionalista pedrellià: «Els Pirineus»*, dins *Actes del Col·loqui sobre el Romanticisme. Vilanova i la Geltrú, 2, 3 i 4 de febrer de 1995* (Vilanova i la Geltrú, Biblioteca Museu Víctor Balaguer, 1997), ps. 469-509.

enfrentats a un món que no els vol deixar ser ells, i una defensa de l'amor com a valor absolut, capaç de decidir el destí de l'home.

Hom podria rastrejar en aquestes obres altres elements més o menys relacionats amb la biografia de Balaguer; probablement el que més sobresurt és la presència del personatge exiliat, del «proscrit» per motius polítics, del qui ha hagut de partir del seu país per poder seguir essent ell mateix o a la recerca de la llibertat del propi país: Anníbal, Coriolà, Otman, Conrad d'Arles, Joan de Pròixida o el mateix comte de Foix. Balaguer, que en el pròleg a *Los Pirineus* es refereix a si mateix com el «catalá proscrit» que un dia oferí a Mistral la copa santa en regraciament a l'acollida que li dispensaren els felibres en el seu exili,³⁴ no es pot estar de reconèixer el valor i el mèrit de la figura de l'exiliat.

PERE FARRÉS

34. *Los Pirineos*, op. cit., p. 74.