

Fa 150 anys, l'escolapi mataroní Josep de la Mare de Déu Rius, publicava, a Barcelona, una curiosa obreta. Es tracta d'un petit volum de 197 pàgines, intitulat *La Gloria de Iluro. Tragedia en honor de las SS. VV. y MM. Juliana y Semproniana, hermanas, hijas de la Ciudad de Mataró, antigua Iluro*. (1) Com a simple curiositat, m'atreveixo a avorrit el sofert lector d'aquests erudits "FULLS" amb quatre notes sobre l'efemèrides.

EL 150è. ANIVERSARI DE "LA GLORIA DE ILURO"

1. L'HOME

El pare Rius nasqué i morí, com a bon mataroní, ací (1785-1857). El lector curiós i tafaner, trobarà a Torres Amat (2) i a Cormines (3) les dades essencials de la seva biografia que, després, han anat copiant impertèrrits els nostres savis historiadors. També una indicació bastant completa de la bibliografia del calassanç mataroní (4).

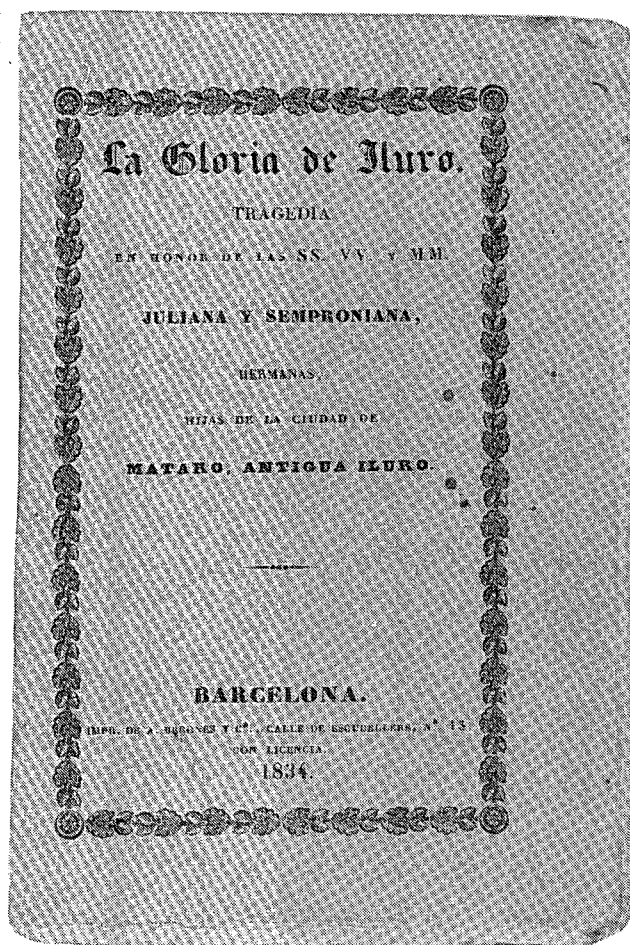
Rius, escolapi des de l'any 1800, fou professor de llatí i, porteriorment, de retòrica i poètica. Nomenat rector del col·legi de Santa Anna de Mataró, d'on havia estat alumne en la seva infantesa, gaudí a la ciutat d'un remarcable prestigi com a home "literat" i erudit. Tenia, efectivament, molt arrelada una forta afecció per les belles lletres, que compartí, conjuntament amb un actiu patriotisme resistent durant la invasió napoleònica, amb el seu contemporani i confrare més vell, el P. Jaume de l'Àngel Custodi Vada (5). Al contrari, però, del barceloní també rector de Santa Anna, preferí el combat literari (6) a l'específicament bèl·lic i a l'acció política directa. Igualment el distingí de l'autor de *La Fama en lo Parnàs* una lamentable indiferència envers la nostra llengua (7). En perfecta harmonia amb la burgesia emergent de mitjans del segle XIX, sentia una especial debilitat pel teatre i, específicament, per l'òpera. (8) L'obreta que ha motivat aquestes ratlles, ve a ser l'assaig de plasmar en una tragèdia devota els seus coneixements i les seves teories, per cert un xic *démodés*, sobre estètica dramàtica. L'obra pateix també l'influx d'una altra dèria del clergue regular: l'erudició històrico-arqueològica. (9)

2. L'OBRA

Al segle XVIII eren freqüents, a Catalunya, les representacions de peces teatrals de tema hagiogràfic. Les obres eren, en general, de tall popular i d'un tarannà devot. Les estudià el nostre malaguanyat Antoni Comas (10). Sembla que a Mataró es representava, o almenys circulava escrit, un drama d'aquesta mena dedicat a les Santes, anterior a l'obra que rememorem (11). Rius, mogut per *sentimientos muy propios de mi estado y carácter, como la circunstancia de ser patricio* (sic) *de dichas santas* (12), pensà d'emular altres ciutats catalanes que havien enaltit en el teatre la glòria dels seus màrtirs, tot recreant, en uns paràmetres estètics, que ell considerava més d'acord amb el gust del seu temps, la vella tragèdia dedicada a les santes Juliana i Semproniana. L'obra s'estampa, en forma anònima, a Barcelona, el 1834.

3. ARGUMENT DE L'OBRA

Estructurada en cinc actes segons la preceptiva neoclàssica de gust europeu (13) i no pas en tres *jornadas* com era la tradició hispànica (14), l'obra intenta d'acomplir tots els cànons de la rígida i acadèmica preceptiva francesa, pel que fa a l'exigència d'unitat de temps i d'espai. L'acció s'esdevé al *Castrum Octavianum*, avui Sant Cugat del Vallès, a la residència del "president" romà (15) i en el curt espai d'unes poques hores del dia 27 de juliol de l'any 303 o 304 de l'era cristiana (16). El temps teatral coincideix quasi exactament amb el temps real (17).



Portada de l'obra *La Gloria de Iluro*, del pare Josep Rius, escolapi, editada a Barcelona el 1834.

En el *primer acte*, (18) i en el curs d'una conversa entre *Rufino*, governador de Barcelona (!) i el tribú militar *Decio*, som informats del recent martiri de sant Cugat. *Rufino* exposa doble preocupació: d'executar les severes ordres dictades per *Daciano*, *por los Césares quien manda // con muy amplios poderes en Hisperia* (19), encaminades a preservar l'Imperi del greu perill que representa el cristianisme; i saber si la ira de Júpiter ha estat del tot aplacada o necessita el sacrifici d'altres vides cristianes (escena I). Consulta, sobre aquest darrer extrem, el sacerdot pagà *Porfirio*. Com a resposta, *Porfirio*, que a més exerceix d'augur, el posa al corrent d'una revelació que el pare dels déus li havia fet aquella mateixa nit. Júpiter pensava restar mut mentre no es reparés el sacrilegi que dues donzelles estaven cometent en aquells mateixos moments, gosant enterrar, justament en el bosquet a ell dedicat, el cos de l'impostor Cugat. *Rufino* ordena a *Decio* d'anar a detenir-les amb la força que calgui (escena II). En quedar-se sol amb el president, *Porfirio* aprofita per a assegurar-se la voluntat de *Rufino* pel que fa a la defensa de la religió d'estat. Aquest dona prova a bastament del seu zel i fa una descripció dels suplicis que té

a punt per a qui gosi desafiar les ordres imperials i la seva pròpia autoritat. Prega al sacerdot de prevenir els lictors i els ministres perquè els tinguin preparats per a les dues sacrílegues (escena III). Arriba, tot seguit, *Sempronio*, *príncipe de Iluro* (20) i pare de *Juliana* i *Semproniana*. Exposa al president el neguit en què es troba per les seves filles: seduïdes per Cugat, el segueixen, abandonant pares i pàtria. A Barcelona, d'on acaba d'arribar, ha sabut que el *magó* (21) ha estat ajusticiat i ha vingut, inquiet per la sort de les seves dues noies. *Rufino* el tranquil·litza. Li conta que dues donzelles foren vistes assistir Cugat en els seus darrers moments. També li explica l'oracle suara conegut i les ordres que acaba de donar al tribú. *Sempronio* demana llicència per anar a cercar-les al bosc sagrat (escena IV).

En començar el *segon acte* (22), apareix *Decio* portant a la presència de *Rufino* les dues germanes encadenades. Les dues noies es confessen cristianes en un context molt d'acord amb la pietat vuitcentista. El president queda impressionat pel seu valor i la seva bellesa. Les commina, però, a sacrificar, i els atorga una hora per a reflexionar (escena I).

Les dues santes s'exhorten mútuament amb una argumentació teològico-moralitzant més pròpia del catolicisme de l'època de l'autor que no pas dels primers anys del segle IV (escena II). Apareix *Porfirio* (escena III), *Rufino*, que torna a escena (IV) li notifica que ja té les cristianes i la seva intenció que sacrificuin a Júpiter. Veient que s'acosta *Sempronio*, mana retirar les presoneres i que els deixin sol. El president adverteix al contristat pare del perill que corren les seves filles. *Sempronio* s'ofereix per intercedir i convèncer-les (escena V). Segueix un diàleg, ple de dramatisme, entre pare i filles. Les santes amarares de dolor i dividides entre l'obediència que deuen al pare i la que Déu reclama, no dubten a optar pel seguiment del Crist (escena VI). Apareixen *Porfirio* i *Rufino*. El primer anuncia que tot està a punt per al sacrifici. El president mana conduir al temple les cristianes i les amenaça novament amb terribles turments (escena VII). *Sempronio*, tot sol, expressa, en un patètic monòleg, el conflicte entre les exigències de la seva religió i les del seu amor de pare (escena VIII).

En obrir-se el teló, en el *tercer acte* (23), apareix el temple de Júpiter. *Porfirio* està sacrificant, en nom del president, un anyell. A més de *Rufino* són presents *Sempronio* i llurs filles, aquestes palesament disgustades. Mentre el magistrat prega a Júpiter, *Porfirio* descobreix la malastruga que el cor de la víctima està corsecat i el fetge incomplet. Pregona el desastre que això anuncia. Per evitar-lo cal que les dues noies adorin la divinitat olímpica. *Juliana*, amb abundants citacions de la sagrada escriptura, menysprea els ídols. A una invocació seva, es produeix un moment de gran

tensió dramàtica: l'altar trontolla i cau el simulacre. El terror i la consternació s'apodera dels presents. *Rufino* reacciona manant assotar atroçment les noies (escena I). En presència del magistrat, el sacerdot composa en el seu lloc els objectes sagrats. Una veu misteriosa, però, que surt de l'altar, reclama venjança (escena II). *Sempronio*, postrat als peus de *Rufino*, reclama pietat. Pensa que si permet que se les emporti a la llar, serà molt fàcil convèncer-les i fer-les tornar al bon camí. *Rufino* es demostra cruel i distant. Fa patent a l'atribolat pare, l'activitat i omnipresència dels cristians i llur perillositat per a les institucions de l'estat (escena III). Es presenta *Decio*. Informa el president que els assots han estat endebades. Les noies es mostren més fermes i convençudes que no pas abans del càstig. Descriu l'enteresa amb la qual han suportat els flagells. *Sempronio* s'abat desolat. Acusa el sacerdot de ser l'instigador del cruel comportament del president (escena IV). *Porfirio* insisteix davant de *Rufino* en la conveniència de sacrificar les cristianes. Acusa a l'ilurenc d'intentar subornar els guardes (escena V). En quedar tot sol en escena (VI), el sacerdot palesa, en un exaltat monòleg, la seva crueltat i la seva perfídia.

L'acte quart (24), es desenvolupa en un pati del palau que hi ha davant la presó. *Sempronio* intenta veure les seves filles (escena I). Ho suplica a *Decio* (escenes II i III). *Decio* li porta les dues noies i es retira (escena IV). *Sempronio* prova de tocar els sentiments més pregonos de les filles. Els parla de la família, de la mare, etc. Finalment els proposa de burlar la vigilància i aprofitar l'ocasió per escapar (escena V). Apareix *Porfirio* que alerta la guàrdia (escena VI). Acudeix també *Rufino*. El sacerdot li diu que les cristianes han escapat i que *Sempronio* ha, efectivament, subornat els guardes (escena VII). *Sempronio* apareix reivindicant la seva innocència (escena VIII), que confirma *Decio*. El president es proposa aclarir l'afer personalment. Mana que tothom es retiri i que *Decio* li porti únicament *Juliana* (escena IX). La interroga sobre l'incident i prova novament, amb amenaces i amb la promesa de casar-se amb ella, de doblegar la voluntat de la noia. *Juliana* es manté ferma i dóna testimoni de la seva professió de fe cristiana. *Rufino* vol provar ara amb la més petita (escena X). Diu el president a *Semproniana* que *Juliana* ha reconegut el seu error i que ja està, lliure, amb el seu pare. *Semproniana* no ho creu i reclama veure-la. Ella, però, es manté ferma en la seva fe (escena XI). *Rufino* comunica a *Sempronio* la inutilitat dels seus esforços i la seva decisió: executar les dues germanes. Accedeix, però, als precis de *Sempronio*, que pensa que podrà l'amor patern el que no han pogut les amenaces i les promeses: convèncer les condemnades. La sentència queda suspesa. Si abjuren trobaran la llibertat i, *Juliana*, un espòs distingit (escena X).

A l'acte cinquè (26), *Decio* arriba al pretori

amb *Semproniana* per conduir les dues germanes al suplici. Goig de les dues germanes en retrobar-se i en constatar llur respectiva fermesa (escena I). Es prepara la formació que ha de conduir les presoneres a l'execució (escena II). Apareix *Sempronio* portant per escrit la suspensió de la sentència i les promeses de *Rufino* en cas que les dues germanes adjurin llur fe. En un diàleg curull de patetisme, les dues germanes refusen la proposició del president, expliquen llur decisió al seu pare i s'acomiaten d'ell. *Sempronio* demana a *Decio* que el mati allà mateix. El tribú el fa apartar per la guàrdia i ordena a la formació de conduir les santes al lloc de l'execució (escena III). *Sempronio*, desesperat, es rebel·la contra els seus déus (escena IV). Apareix *Porfirio*. *Sempronio* l'acusa de ser l'instigador de la mort de les seves filles. El sacerdot amenaça l'ilurenc, fent-lo responsable dels mots que acaba de proferir (escena V). Apareix *Rufino* que intervé en la baralla. Intenta aplacar *Porfirio* que se'n va cap el temple per assistir a l'execució (escena VI). En una escena de transició, *Sempronio* adverteix a *Rufino* que l'Imperi no perilla pas per mor dels cristians, sinó per l'acció fanàtica i cruel de gent com *Porfirio*. *Rufino* únicament sap oposar una argumentació jurídica i una raó d'estat: *Bien sabe Diocleciano lo que manda: // A mas, que por los dioses todo es lícito.* (escena VII). Arriba *Decio* i anuncia la mort de les santes i la intervenció ferotge de *Porfirio* davant la vacil·lació dels botxins. *Sempronio* cau desmaiàt (VIII). Quan es refà, l'han deixat tot sol. Poc a poc recobra la fermesa: també ell és cristià. El seu consol serà el mateix Déu pel qual han mort les seves filles. Ara serà ell qui plantarà la nova fe a lluro. (26)

4. ELS PERSONATGES

Oportunament (27) adverteix el dramaturg que no tots els personatges són rigorosament històrics. Els que són fruit de la seva fantasia poètica, ha procurat que tinguin una gran versemblança, degudament basada en la ciència històrica. Nosaltres, però, tot i reconeixent la bona voluntat en l'intent, hem de confessar que la fidelitat històrica és més formal que no pas real. Les *dramatis personae* són unes estilitzacions intencionades en ordre a la finalitat edificant i moralitzant que l'autor es proposa. Amb tot, tenen el mèrit d'haver recollit, o potser condicionat, la tradició popular mataronina sobre les Santes i llur entorn. (28)

En un examen més pormenoritzat podem constatar:

Juliana és una noia jove i decidida. El sùmmum de totes les virtuts cristianes tal com les podia entendre un pare escolapi mataroní en començar el segon terç del segle XIX (19). Agraciada també físicament, encarna, amb la seva germana, l'ideal moralitzant de la burgesia vuitcentista que es pot esquematitzar en el tòpic que la bellesa física és

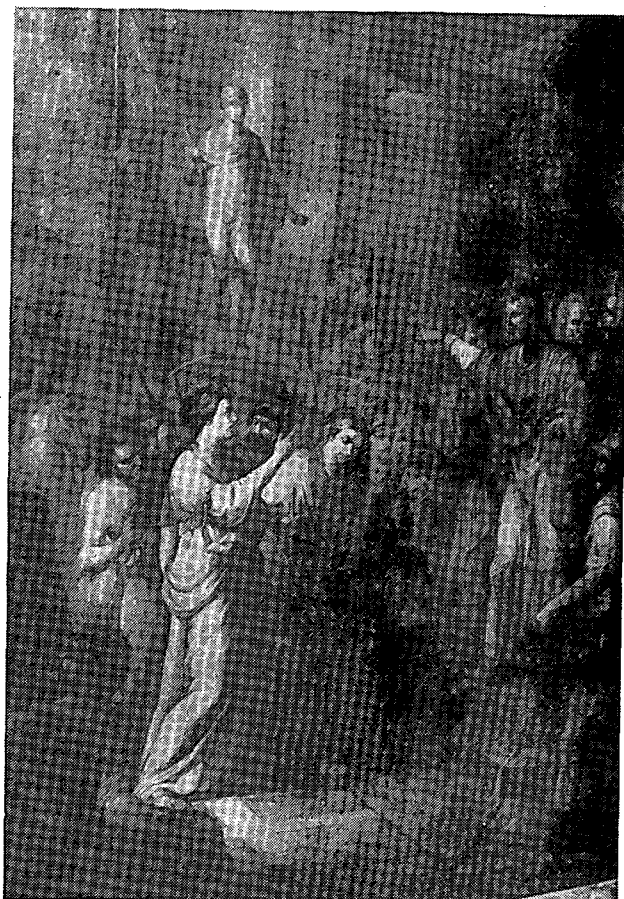
l'espill de l'ànima. El seu comportament delata una educació i un *savoir faire* femení més propi d'una noia de bona família dirigida pel P. Rius que d'una romana del segle IV.

Semproniana participa de totes les virtuts i qualitats de la seva germana (30). Malgrat l'esquematisme amb què Rius ens presenta el personatge, arribem a saber que és més jove i més tímida que *Juliana*. Aquesta última circumstància dóna peu a l'autor a presentar, en l'escena XI de l'acte quart, el dogma bíblic que el poder de Déu es manifesta més palesament en els més febles per a confondre els poderosos (31).

Sempronio és un personatge que Rius ens adverteix inventat per ell, però que creu del tot versemblant (32). És el *príncep de Iluro*, home bo i recte, apassionat per les seves filles, un bon romà en tots els sentits. Encarna un dels pols de la tensió dramàtica de l'obra: la lluita entre les seves conviccions cívic-religioses i el seu amor de pare. Revelador de les intrigues de *Porfirio*, l'amor per a les seves filles i l'admiració per la grandesa de llur sacrifici el portaran, en una transició no massa aconseguida, de la mera honestetat romana al cristianisme. A l'última escena esdevé una encarnació, un paradigma, dels mataronins: cristians des de sempre i més que compatricis, parents de les santes. El caràcter del personatge ha estat dibuixat amb força i expressivitat. És un dels personatges més reeixits.

Rufino és un personatge més o menys justificat històricament (33), que representa l'altre pol de la tensió dramàtica de l'obra. El "president" obeeix les lleis sense discutir-les (34) i està posseït d'un temor supersticiós devers els déus que, oportunament manipulat per *Porfirio* (35), el portarà a ser cruel. La presentació que Rius fa d'aquest personatge és summament hàbil. Formalment és un romà incensurable, però és precisament el zel polític-religiós i fanàtic del magistrat el que li impedirà arribar a la síntesi perfecta que assolirà, a la fi de l'obra, *Sempronio*: les virtuts cíviques romanes il·luminades per la revelació cristiana. La malícia del representant del poder constituït queda molt atemperada per la responsabilitat de *Porfirio* en les decisions del magistrat. La proposta de matrimoni que repetidament fa a *Juliana* (36), encara que queda oportunament justificada com una estratègia processal (37), no deixa de ser una concessió al gust teatral de l'època, un xic melodramàtic i un mitjà per fer ressaltar l'opinió conscient de les Santes pel que fa a la virginitat (38).

Porfirio és una barreja de sacerdot, augur, profeta i fetiller. És l'encarnació de tots els errors i de totes les crueltats del paganisme: fanàtic, intrigant, mentider, cruel, etc. En contradicció amb la realitat històrica, el sacerdot *Porfirio* més que el detentador d'un càrrec cívic, sembla pertànyer a una clerecia perfectament estructurada. No po-



Les Santes davant Rufí.
Tela de Pere Pau Muntanya a l'Altar Major de Santa Maria.
Segle XVIII.

dem reprimir la impressió que ens produeix: més que un sacerdot romà, sembla la transposició d'un mal sacerdot catòlic, tal com el veien els liberals de l'època, precisament al camp contrari, el camp on recorria sempre la propaganda dels "dolents", al món romà com a model i exemple de tot estat futur. Els primers cristians, en la presentació de Rius, lluitaven pels mateixos ideals que els progressistes de la seva època. És un personatge que ens convenç molt poc. El diàleg entre ell i *Juliana*, en un moment molt patètic del drama (39) recorda massa la confrontació entre el bé i el mal, encarnats per l'àngel i el diable, tradicional en les representacions devotes.

Decio és un personatge secundari. Combrega amb les idees i l'actitud de *Rufino*, però té uns bons sentiments innegables (40). El seu caràcter queda una mica desdibuixat i apareix com un xic contradictori.

Hem de reconèixer, amb tot, un notable esforç creatiu en el nostre autor a l'hora de plasmar els personatges de la seva tragèdia. Els defectes que en el disseny dels caràcters hem constatat els hem d'atribuir més a la finalitat moralitzant que l'escolapi es proposa i als seus concrets prejudicis socials i estamentals, que no pas a la seva imperícia o manca d'estri dramàtic.

5. LA MÈTRICA

Rius era, com oportunament hem indicat (41), professor de retòrica i poètica. Aquest fet fa que ens detinguem en un aspecte de la seva obra dramàtica que, en un altre, tindria una consideració menor. Ens referim a les teories mètriques segons les quals construeix el seu drama.

La Gloria de Iluro està escrita en vers. Curiosament, en les nodrides i erudites notes amb les quals adorna la seva tragèdia, Rius ens deixa completament a les fosques sobre el seu pensament pel que fa a l'aspecte de la seva obra que més té a veure amb el seu ofici de professor (42). Res no ens diu del que pensa sobre el que és poesia i el que és prosa (43). Res sobre la conveniència o menys d'emprar la prosa en el drama. Res de la seva posició respecte a les teories sobre el vers i la versificació, la quantitat, l'accent, la síl·laba, els peus, la pausa, la rima o l'estrofa (44). Temes tots ells que agitaven, en l'època en la qual apareix la seva tragèdia, a la gent del seu ofici (45). A què és degut aital silenci? Segurament que la matèria era un xic aspra per al seu públic mataroní. També, pot ser, que quedava més fi fer l'erudit en el camp de la dramaturgia i de la història que no pas en el tema que cada dia ensenyava a les aules de Santa Anna. També hi havia, però, un altre motiu més tècnic: Rius estava experimentant unes noves, encara que no pas seves, teories mètriques un xic... diguem-ne, estrambòtiques.

L'obra de Rius és una composició poètica de 1.390 versos, devidada en cinc parts que formen cada un dels actes (220, 298, 277, 315 i 280 versos, respectivament). Els versos són endecasíl·labs (46) disposats en forma de romanç heroic (47) dels quals rimen tots els parells en asonant (48) o rima imperfecta (49) —la mateixa en tot l'acte— (50) i queden lliures els senars a la manera dels antics romanços. (51) És el gust per antigues formes de versificació característic del romanticisme, que triomfaria l'any següent amb la coneguda tragèdia d'Àngel Saavedra, (52) i que aixecava també bandera a Mataró en la ploma del nostre escolapi. (53)

Fins aquí, en el que podríem anomenar morfologia extrínseca del poema, no hi ha cap problema. Les dificultats comencen quan la nostra curiositat ens porta a esbrinar les regles mètriques a les quals es sotmet l'obra que estudiem. Per una millor comprensió de l'assumpte i donat que en la primera meitat del segle XIX aquesta disciplina tenia un plantejament bastant divers al d'avui, em permeto emmarcar-lo mitjançant un petit *excursus* històric.

Fins a l'aparició, en 1835 i a l'altra banda de l'Atlàntic de l'obra d'Andrés Bello, *Principios de Ortología y Métrica de la lengua castellana*, (54)

no trobem en castellà cap tractat en el qual la mètrica s'estudiï dintre els límits que actualment se li reconeixen. (55) Normalment les qüestions mètriques eren tractades conjuntament amb les que constituïen l'objecte dels cursos de retòrica i poètica. (56) Al segle XVIII i al primer terç del XIX, es dona un interessant fenomen de recerca i d'investigació teòrica sobre l'essència del vers i de la versificació castellana. El nostre autor, per la seva dedicació acadèmica, participa en aquest moviment d'investigació mètrica i, un any abans de l'obra que representarà un canvi fonamental de les teories mètriques (57) publica la seva tragèdia. Ens és lícit preguntar-nos a quin corrent s'adscribia i quin grau de coneixement tenia de les teories que es debatien al seu temps. Veiem, doncs, el panorama més detalladament.

Com a reacció a les regles pràctiques del Segle d'Or, les poètiques del XVII i sobretot del XVIII, insisteixen en teories classiquitzans. En aquesta línia podem col·locar l'edició setcentista augmentada de la coneguda obra de Juan Díaz Rengifo (58) que, encara que confusional i caòtica, tingué edicions fins més enllà de la meitat del segle. També podem arreglar en la mateixa banda la *Poética* d'Ignacio Luzán (59). Aquesta obra tingué un notable influx en el plantejament de les qüestions mètriques fins ben entrat el segle XIX. L'autor relaciona l'harmonia poètica amb l'harmonia musical; identifica, en aquesta línia, els pretesos "peus" quantitius de la poesia espanyola amb els clàssics i, amb aquests últims, medeix els versos castellans. La segona edició *corregida y aumentada* d'aquesta obra (60), apareguda en 1789, revaloritza el paper de l'accent i deixa un xic oblidada la teoria quantitativa, tot advertint, però, que es tracta més d'un artífici "mecànic" que no pas d'una raó teòrica (61).

Les obres de Velázquez (62), Sarmiento (63), Sánchez (64), Andres (65), González Valdés (66), i Jovellanos (67) i sobretot la de Blair (68) que tradueix Munárriz (69) enceten un altre camí. Unes paraules de González Valdés poden resumir el pensament de tots ells: *La estructura de todos nuestros versos consiste en el número determinado de sílabas correspondientes a cada especie, en el acento, en la cantidad, y en la rima.* (70) Fins al segle següent els teòrics de la mètrica no es despendran del dogma de la quantitat i no començaran a teoritzar seriosament sobre la pausa. El ritme com harmonia a la manera de la música i la importància que hi juga l'accent és ja quelcom de conscient i d'adquirit en autors com Jovellanos. (71)

L'aparició, en 1801, de l'*Arte poética fácil* (72) de Joan Francesc Masdeu, (73) representa una altra fita important. El nostre sicilià, en els diàlegs de l'obra i, sobretot, en els resums finals, pretén presentar de manera clara i concisa els

problemes del vers i de la versificació. Posa el fonament del vers en la síl·laba i en l'accent, tot enllaçant amb les poètiques del Segle d'Or. Per ell l'harmonia intrínseca del vers consisteix en dues coses: en el nombre de síl·labes i en la disposició dels accents. L'extrínseca, en la rima. Oblida, però, la pausa i el seu paper en el ritme mètric. Una seva innegable aportació és la teoria de les clàusules rítmiques, que ell anomena *versitos*. Quasi ningú, però, en el segle XIX el seguirà per aquest camí. El menyspreu amb què tracten aquesta obra Gómez Hermosilla (74) i Aicart (75) feren que hom oblidés ben aviat el fecund camí per ell insinuat.

No pas pocs autors, com és ara Barbero (76), Munárriz (77), Losada (78), Mata y Araujo (79), etc., fonamenten la versificació en el nombre de síl·labes, encara que, com Masdéu, obliden l'estudi de la pausa. Mata y Araujo defineix el vers com *un cierto número de sílabas, dispuestas en cadencia y armonía*. (80)

Aquest camí, ja iniciat, com hem vist, per Jovellanos i Munárriz en el segle XVIII queda completament rectificat per José Gómez Hermosilla i l'autoritat que els contemporanis atribueixen a la seva obra (81). Hermosilla representa un retorn a les idees de Luzán, és a dir, a valorar la mètrica concebuda com a estudi de la quantitat sil·làbica. Els versos castellans no són altra cosa que una de les quatre classes en què, ell mateix, divideix els versos dels autors clàssics: aquella en la qual el nombre de peus i de síl·labes és constant, però no pas el temps. L'única diferència que hi ha entre la versificació hispànica i la dels clàssics rau en la rima (82). Però procura prou d'advertir que aquest no és pas un element essencial de la versificació castellana. Per ell la versificació és *la artificiosa y constante distribución de una obra en proporciones simétricas de determinadas dimensiones*, i el vers *cada una de estas mismas porciones sujetas a medidas* (83). Aquestes definicions tindran molta fortuna en tots els tractats de retòrica i poètica vuitcentista, fins que l'influx de l'obra de Bello arribi i arrelli a Espanya. Pel que fa a la medició dels versos, a llurs classes i a les de les estrofes, es remet a Luzán y Masdéu. Segueixen les seves teories Sicília (84), Aicart (85), i Pérez del Camino (86).

El gran revelador de les teories de Hermosilla és Jean Marie Maury (87). En la seva obra *Espagne poétique* (88) i sobretot en una cèlebre carta, que Salvà (89) inclourà en la seva *Gramática* (90), sobre la natura del vers castellà, la cesura i l'endecasíl·lab, defensa que l'element constitutiu del vers és l'accent: la quantitat en el vers clàssic era quelcom accessori. El segueix Juan Gualberto González (91) en les seves teories i Martínez de la Rosa (92) en la seva crítica a Hermosilla.

Enmig d'aquesta polèmica apareix un curiós

personatge, Sinibald de Mas i Sans (93). El 1831 presentava una comunicació a la Reial Acadèmia de la Llengua sobre la facilitat d'adaptar al castellà la versificació clàssica. L'any següent ampliava i profunditzava les seves teories en l'obra *El sistema musical de la lengua castellana* (94). Mas pretén harmonitzar les dues tendències discordants: ¿No serà el vers la combinació de l'accent i de la quantitat? Seguint per aquest camí intenta trobar unes regles segures per determinar, en castellà, la quantitat sil·làbica. Creu que quan s'hagi establert, serà possible el desenvolupament quantitatiu-accentual de la mètrica castellana. L'estat de la prosòdia castellana i el coneixement que se'n tenia no permetien, però, intentar un sistema merament quantitatiu. Ell no defalleix i es lliura a un intens estudi de la versificació clàssica per tal de descobrir-ne les diferències amb la castellana. Combat la confusió de la quantitat amb l'accent. Finalment, i com a fruit d'una acurada anàlisi de l'estructura del ritme accentual, inventa un sistema molt original de versificació.

Ell mateix ens explica el fonament teòric del sistema: *En mi tratado sobre la cantidad comparé el verso a una música en que los acentos se tomasen por las notas, la cantidad por el valor de ellas, y los pies por los compases*. (95)

Un tipus de música es fonamenta únicament en el "valor" o quantitat; d'un altre únicament en l'accent o en les notes: *Y últimamente, la hay que sobre la melodía y cantidad, reúne la armonía propiamente dicha, como es la del fuerte piano, arpa, o la de la unión cualquiera de dos voces o instrumentos. De esta última clase no puede haber versos, porque es imposible pronunciar ni percibir a un tiempo dos palabras; pero sí se encuentran de sola cantidad, como son casi todos los de la poesía griega; de solo acento, como son el decasílabo y el endecasílabo italiano, etc.; no cabiendo ninguna duda en que pueden arreglarse otros que abracen ambas cosas; y aventajando tanto la música de una flauta o de una aria a la de un tambor o un canario: ¿cuánto más bello no será un metro fundado en la cantidad y el acento, que otro cuya base sea únicamente una de estas cosas?* (96)

Sinibald de Mas percep clarament que el fonament del vers castellà és l'accent, entès com a to musical. Cal ara donar a la quantitat un lloc parell en importància. Caldrà, doncs, *componer pequeños discursos dispuestos con igual número de sílabas*, (97) que facin el paper que en la música tenen els compassos.

Aquest sistema s'aparta igualment del sistema de grups lèxics de Masdéu i del que proposa un moviment uniforme de ritme accentual. Consisteix, fonamentalment, a anar comptant les síl·labes del vers fins que s'arriba a un accent, menyspreant l'accent de la primera síl·laba del grup en

el cas que en portés. Si l'accent el trobem a la segona síl·laba, tindrem el que Mas anomena una segona (2a). Si en la tercera, una tercera (3a). Si en la quarta, una quarta (4a). (98). Veiem algun exemple:

^{2a.} ^{2a.} ^{2a.} ^{4a.}
 "O Jo/ve, que / vengais / de los profanos
^{3a.} ^{3a.} ^{2a.} ^{2a.}
 Vuestro cul/to con ra/yo y true/no horrendo
^{4a.} ^{2a.} ^{4a.}
 Vos del roma/no Impe/rio conocido
^{4a.} ^{2a.} ^{4a.}
 Entre los dio/ses to/dos por supremo,
^{4a.} ^{4a.} ^{2a.}
 En desagra/vio del nefan/do crimen
^{4a.} ^{4a.} ^{2a.}
 De sepultar al / mago en el bos/que que vuestro
^{4a.} ^{2a.} ^{4a.}
 Esas osa/das jo/venes impías,
^{2a.} ^{4a.} ^{4a.}
 Propi/cio recibid / de este cordero
^{3a.} ^{2a.} ^{4a.} ^{2a.}
 La espiación; / su san/gre el altar / bañe.
^{3a.} ^{3a.} ^{4a.}
 Sacri/ficio os serán / mas placentero
^{2a.} ^{2a.} ^{2a.} ^{2a.} ^{2a.}
 Las dos, / si en no a/dora/ros aun / persisten". (99)

Per combinar les segones, tercers i quarts en un vers, Sinibald de Mas proposa les regles següents:

- 1a.-Una 2a., 3a. o 4a. progresiva, siempre hace melodía.
- 2a.-Una 3a. puede estar después de una 4a. si es fin de verso.
- 3a.-Una 4a. puede estar después de una tercera si es fin de verso.
- 4a.-Una 2a. puede estar antes o después o en medio de 4as.
- 5a.-Una 4a. puede estar antes o después o en medio de 2as.
- 6a.-Una 2a., o 4a. puede estar después de una 3a. si a ella misma se le sigue otra 2a. o 4a.
- 7a.-Dos 3as. pueden seguir a una 2a. o 4a.
- 8a.-Una 2a. no puede estar entre dos solas 3as.
- 9a.-Una 3a. no puede estar entre dos solas 2as. o 4as.
- 10a.-Una 4a. no puede estar entre dos solas 3as.
- 11a.-Un monosílabo en medio de un verso puede hacer oficio de acentuado: en el final de él debe contarse precisamente como agudo.
- 12a.-El verso acabado en voz aguda debe tener una sílaba de menos: si fuese esdrújula, una de más. (100)

Vegem ara alguns exemples d'aplicació d'aquestes regles:

Regla 6a.

^{3a.} ^{3a.} ^{2a.} ^{2a.}
 "Soy cristia/no cual e/llas: so/lo falta

Regla 6a.

^{3a.} ^{4a.} ^{4a.}
 Que hacien/do de mis i/dolos pedazos,

Regla 5a.

^{2a.} ^{2a.} ^{4a.} ^{2a.}
 La fe / procla/me y religión / sagrada,

Regla 6a.

^{3a.} ^{3a.} ^{2a.} ^{2a.}
 Y en mi pa/tria la plan/te. Así / lo juro.

Regla 6a.

^{3a.} ^{3a.} ^{2a.} ^{2a.}
 Dad firme/za, Señor, / á mis / palabras" (101)

Regla 5a.

^{2a.} ^{2a.} ^{4a.} ^{2a.}
 "Cayó / ya, De/cio del lictor / al golpe

Regla 3a.

^{3a.} ^{3a.} ^{4a.}
 Del faná/tico ma/go la cabeza

Regla 3a.

^{3a.} ^{3a.} ^{4a.}
 Que las mí/seras gen/tes seducía,

Regla 4a.

^{4a.} ^{4a.} ^{2a.}
 y de los dio/ses inmorta/les era

Regla 3a.

^{3a.} ^{3a.} ^{4a.}
 El mayor / enemi/go. Su escarmiento

Regla 6a.

^{3a.} ^{2a.} ^{2a.} ^{2a.} ^{2a.}
 Hasta hoy / día / no vis/to, á to/dos sea

Regla 4a.

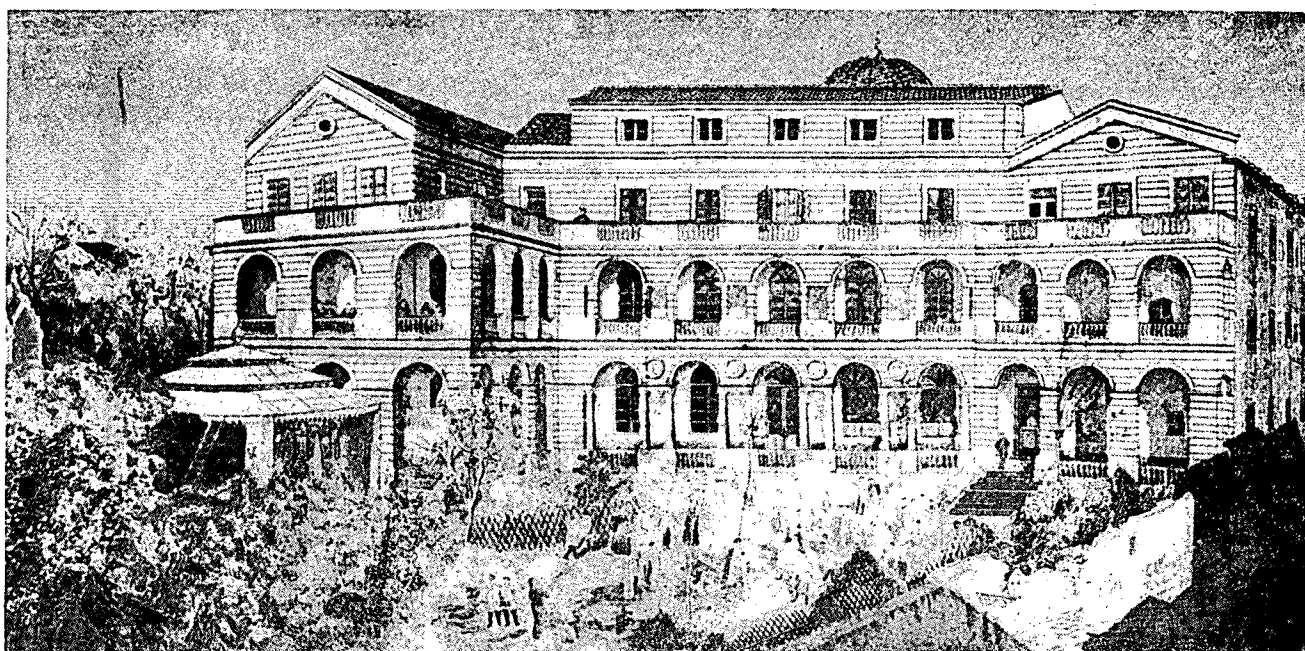
^{2a.} ^{2a.} ^{2a.} ^{4a.}
 Avi/so cla/ro de / la desastrosa

Regla 1a./5a.

^{2a.} ^{2a.} ^{2a.} ^{4a.} ^{2a.} ^{2a.}
 Muy jus/ta suer/te que al / cristia/no espera" (102)

Constatem, doncs, com es poden barrejar accents de signe rítmic distint. Mas planteja el problema i intenta donar-hi una explicació mitjançant una teoria de les vibracions: [...] cada sílaba o golpe de voz causa en el aire un cierto número de vibraciones. Representaremos este número por 2: cada acento o golpe más fuerte de voz, no solo dará las suyas dos correspondientes y otras tantas, sino que hará doblar con su violencia o empuje las otras anteriores. (103).

D'aquest postulat, es dedueix que una 2a. equival a 8 vibracions, una 3a. a 12 i una 4a. a 16. Aquest és el fonament, que ell pretén científic, de les regles: Si después de haber pronunciado una 2a. y mientras sus 8 vibraciones juegan o dan sus revueltas en nuestro oído, se sigue una 4a., sus 16 vibraciones siendo pares vienen a combinarse perfectamente y a jugar con las primeras formando la melodía; mas si le sigue una 3a., sus 12 vibraciones siendo impares con las 8 de la 2a. se chocarán unas contra otras, y he aquí la disonancia. Una 3a. dará 12 vibraciones y éstas se unirán a la de otra u otras 3as., por lo cual la tercera progresiva hará siempre melodía, así como la 2a. o 4a. Mas como una 4a. se combina con otra 4a. lo mismo que con una 2a., podemos dividir la melodía en tono par e impar. ¿Cómo haremos para pasar de uno a otro tono? Si después de 2a., por ejemplo, ponemos 3a., las vibraciones de esta chocarán con las de la 4a., mas si enseguida le añadimos otra 3a., las vibraciones de esta última estarán en armonía con las de la primera, y así la disonancia quedará inmediatamente disimulada por una melodía. (104)



Litografia del Col·legi de Santa Anna, després de la reforma de mitjan segle XIX.

Aquest és el primer autor que, en les nostres latituds, intenta una sistematització, justificada científicament, del ritme del vers. Fins a ell únicament es parlava de la conveniència o de la inconveniència de col·locar l'accent en una determinada posició.

Aquesta agosarada, però indiscutiblement nova i atractiva teoria, es publicava a Barcelona el 1832. El professor de retòrica i poètica del Col·legi escolapi de Santa Anna de Mataró, un dels més importants centres llavors d'ensenyament a Catalunya, es llança a una apassionada i voraç lectura del text de Sinibald de Mas. Aquesta és la raó per la qual hem reproduït tan extensament el text original del *Sistema musical de la lengua castellana*. Molt aviat, potser ja el 1833, Rius concep la idea d'escriure una tragèdia en vers, basada, mètricament, en els principis de Sinibald de Mas. El 1834 es publicava a Barcelona. Era, naturalment, *La Gloria de Iluro*, de la qual, com l'agut lector ja ha descobert, he extret tots els exemples suara adduïts per il·lustrar les teories de Mas. Per confirmar, però, l'adscripció de Rius a les teories massianes, vegi's a continuació un quadre justificatiu:

Regla 1a.

^{2a.} Decid/^{2a.} la que á / ^{2a.} su Dios / ^{2a.} allí / ^{2a.} suplican

(Acte IV, escena V, p. 77)

Regla 2a.

^{2a.} A Diós / ^{4a.} coro aplaudió / ^{3a.} Nicomedia

(Acte IV, escena XII, p. 92)

Regla 3a.

^{3a.} Partiré: / ^{3a.} mas, Rufi/no, / ^{4a.} una palabra

(Acte V, escena VIII, p. 110)

Regla 4a.

^{4a.} Solo trate/mos / ^{2a.} ó hij/as, / ^{4a.} de salvaros

(Acte IV, escena V, p. 76)

Regla 5a.

^{2a.} O Jo/ve, / ^{2a.} que / ^{2a.} vengais / ^{4a.} de los profanos

(Acte III, escena I, p. 53)

Regla 6a.

^{3a.} Oid en bien / ^{2a.} de vos / ^{4a.} y del Estado

(Acte V, escena VIII, p. 110)

Regla 7a.

^{4a.} Me explicaré: / ^{3a.} aquí llega. // ^{3a.} Presidente

(Acte IV, escenes VIII i IX, p. 81)

Les regles 8a., 9a. i 10a. són negatives. No he sabut trobar cap vers que les infringeixi.

Regla 11a.

^{3a.} Dad firme/za, / ^{3a.} Señor, / ^{2a.} á MIS / ^{2a.} palabras

(Acte V, escena última, p. 133)

Per entendre l'exemple, cal tenir present la regla 6a. La regla 12a., que és optativa, Rius no l'empra.

No sabem si Rius explicava a classe les teories de Sinibald de Mas. Com ja he dit més amunt (105) en cap lloc de la tragèdia, curulla d'explicacions i d'erudites notes, no deixa entreveure el fonament teòric de la seva mètrica. Fet que, donat que es tracta d'una teoria promptament menyspreada pels tractadistes, pot fer desesperar al més pacient dels recercadors de l'estructura mètrica de la seva versificació. El que sí que podem assegurar és que Rius, en escriure l'obra que fins aquí ens ha

ocupat, estava experimentant la més avançada teoria mètrica del seu temps, existent en el seu país. I l'experimentava precisament en el teatre, on les teories "musicals" de Mas adquirien tota la seva vigència i es sotmetien a una prova de foc. ¿Pretenia Rius que la seva tragèdia s'arribés a cantar? No ho podem afirmar; però, pocs anys després, tot avançant pel camí aquí encetat, proposaria la validesa del castellà per ésser emprat en l'òpera, tot aportant com a exemple la traducció castellana, feta per ell mateix, del *Belisario* de Donizetti. (106). Però, això ja és una altra història...

6. ESTRUCTURA DEL DRAMA

Si Rius és receptor respecte als corrents romàntics pel que fa a l'elecció de la forma estròfica (107) i en el clímax amb el qual construeix alguna de les seves escenes (108), i, en certa manera, innovador pel que fa a les teories mètriques (109) no ho és en l'estructuració dramàtica de la seva obra. Aquesta darrera afirmació, però, caldria matisar-la tot dient que és innovador en aplicar l'estructura academicista a les representacions hagiogràfiques (110), però, evidentment això és veritat únicament en una consideració absoluta i en el seu *Sitz im Leben* concret. Relativament al que es produïa fora del seu reduït àmbit cultural, la seva proposta dramàtica és completament *démodé*, com hem indicat més amunt (111), i fins i tot anacrònica.

Si repassem l'argument de la tragèdia (112) trobarem exactament plasmats en cada un dels actes, tal com demanava la preceptiva més rigorosa (113), els cinc moments inherents a tota "veritable" acció tràgica:

1) *Primer acte = exposició*: Coneixem qui són els personatges, la mort de sant Cugat, la participació de *Juliana* i *Semproniana* en els darrers moments del màrtir, el delictes que han comès en sepulturar el seu cos en el bosquet sagrat, el neguit de *Sempronio* que cerca les seves filles, les lleis romanes que han vulnerat les dues il·lunquies i l'ordre de captura. (114)

2) *Segon acte = intensificació*: reafirmació per part de les dues noies de la seva opció cristiana, intervenció medidora del pare, conflicte de sentiments entre la fidelitat a Crist i la pietat envers el pare, per part de les santes, i entre l'amor de pare i les exigències cívic-religioses, per part de *Sempronio*. (115)

3) *Tercer acte = culminació amb "peripècia"*: negativa de sacrificar a Júpiter, caiguda del simulacre, assotament, desesperació de *Sempronio*, exigència per part de *Porfirio* de la mort de les dues germanes. (116)

4) *Quart acte = declinació*: *Sempronio* proposa la fugida, intercanvi de sentiments delicats

entre pare i filles, interrogatori separat de les noies per part de *Rufino*, condemna, intercessió de *Sempronio* i suspensió condicionada de la sentència. (117)

5) *Cinquè acte = desenllaç o "Katastrofé"*: es prepara l'execució, intent desesperat i fallit de *Sempronio*, descoratjat cerca la mort; es rebel·la contra els déus; dramàtic diàleg amb *Porfirio*; mort de les santes; *Sempronio* descobreix l'ideal que ha portat les seves filles a la mort, el fa seu i es proposa implantar-lo a lluro. (118)

He indicat també més amunt (119) l'absoluta fidelitat de Rius a les rigideses academicistes també pel que fa a l'exigència d'unitat d'espai i de temps, portades per ell fins a uns extrems escolars. (120)

En la divisió de l'acte en escenes, en canvi, es mostra molt més lliure. La seva regla, com ho serà en tots els romàntics, és la força dramàtica de l'argument. Trobem, doncs, els actes repartits així:

Primer acte:	4 escenes:	220 versos
Segon acte:	8 escenes:	298 versos
Tercer acte:	6 escenes:	277 versos
Quart acte:	12 escenes:	315 versos
Cinquè acte:	9 escenes:	280 versos

7. EL GÈNERE TRÀGIC.

Es pregunta Rius, en el pròleg (121) si és aconsellable tractar dramàticament assumptes com és ara el martiri de les santes. Pregunta inútil car ja queda contestada en la citació de Milton que fa en l'*Epigrafe* col·locat abans del pròleg: (122)

*Heróico empleo de elevado nùmen
Y aun casi el solo las batallas fueron,
Los cruentos sucesos enojosos,
Y hechos fingidos de héroes fabulosos;
Mientras que de los mártires valientes
Mas heróica paciencia y fortaleza
Celebrar se ha tenido por bajeza (...)
Así yo, de estas cosas no curando,
Voy objeto á seguir de tal grandeza,
Que al poema le baste su nobleza.*

Amb tot Rius s'entretén a demostrar (123) que pocs arguments podrien superar les vides dels màrtirs en els elements que són els propis de la tragèdia: virtuts, passions, tensió dramàtica, efecte catàrtic, etc. Tant és així que

*... puede aquí lucirse y campear un ingenio,
como esté dotado de invención.* (124)

Però precisament en la necessitat i capacitat d'invenció i de ficció, pròpies dels poetes, rau un dels perills de tractar temes hagiogràfics en el teatre. Aquest perill de confondre la veritat i la falsedat o de caure en un indiferentisme agnòstic, ja apuntat per Corneille (125), el solventa Rius amb una acurada introducció. (126)

L'altre perill seria el de no tractar adequadament l'assumpte en escena. A aquest motiu obeeix una prohibició règia (127) que convertia automàticament aquest tipus d'obres en drames de gabinet (128). Rius accepta la disposició, però tímidament (129) opina que potser la seva obra escaparia a la prohibició general. A més, encara que es llegeixi, la força catàrtica de l'exemple dels màrtirs la reconeix el mateix Voltaire, el qual, amb les degudes cauteles, aporta Rius com a autoritat en l'assumpte. (130)

La licitud de tractar "tràgicament" el martiri de les Santes tant pel que fa al respecte degut a la religió, com a l'observança de les lleis acadèmiques, la justifica Rius així: (131) *En el fingido personaje de Sempronio presentamos un padre ilustre que va en busca de sus hijas desertoras de su casa en pos de un apóstol, y las halla presas por motivos de religión. Las dos hermanas, que suponemos nobles y en la flor de su edad, resisten varonilmente á las más vivas instancias y esfuerzos de su padre, no menos que a las halagüeñas promesas y terribles amenazas del tirano. Estas situaciones dan lugar á los afectos mas tiernos y sublimes. El contraste de Sempronio con el sacerdote de los ídolos Porfirio, empeñado uno en salvar á las cristianas sus hijas, el otro en perder padre é hijas, mantiene la atención despierta, y sobresalta la imaginación hasta tocar el fin. La catástrofe, que consiste en ser sacrificadas las cristianas, y convertido su padre al culto del verdadero Dios, presenta con esplendor el triunfo de la religión sobre el paganismo. [...]*

Hi ha doncs més voluntat de pedagogia religiosa i d'observança dels preceptes de la normativa acadèmica que no pas de produir una obra d'art. En aquest sentit Rius és encara fill d'una època que estava agonitzant.

8. LES NOTES D'ERUDICIÓ HISTÒRICA

Rius dedica 74 pàgines del llibre a il·lustrar, sobretot històricament i en forma de notes al text, la seva tragèdia. Un examen aprofundit d'aïtals notes no seria endebades pel que fa a l'estudi de la nostra història. Evidentment, aquest no és el lloc ni el moment per aprofundir en el tema.

Desitjaria únicament apuntar la importància de la primera nota (132) per a la historiografia mataronina. En ella a més de tractar el tema de l'antiga denominació de Mataró, de la seva connexió amb la història i la llegenda de les Santes i amb la pretesa existència d'una ciutat romana en el solar que ara ocupa Mataró, Rius fa la presentació pública i erudita de la prova reina de la hipòtesi, Mataró = Iluro = ciutat romana = pàtria de les Santes: la coneguda i enigmàtica làpida de L. Marcus. (133) Hem de reconèixer a l'escolapi mataroní la seva habilitat d'erudit "antiquari" en saber detectar, en el moment en què les hipòtesis

LMARCIVS·Q·FG·LOPTATVS
AEDILITARRACONET·VIR·ILVRONE
ET·VIR·QVINQVENNALIS·PRIMVS
PRAEFECTVS·ASTVRIA·ET·TRIBVN·MILIT
LEGIONIS·SECVNDAE·AVGVSTAE
ANNOR·XXXVI·IN·PHRGIA·DECESSIT

Làpida de Lucius Marcus, reproduïda pel pare Josep Rius a *La Gloria de Iluro*.

més antigues començaven a fer aigües, aquest monument arqueològic, saber apreciar-lo, classificar-lo epigràficament, reproduir-lo amb la cal·ligrafia primorosa i exactíssima, etc. Sobre tot això, però, caldrà tornar a llaurar.

9. CRISI

Arribat el moment de fer una avaluació crítica de l'obra de Rius, voldríem destacar el següents ítems:

1) L'obra de Josep Rius no és evidentment el que s'anomena una *joya* de la literatura castellana. Tampoc, però, el drama raquític i ridícul que suposen alguns que, sospitem, no s'han molestat a llegir-lo.

2) Hi ha un fort component de "mataronisme" que al mateix temps explica i perjudica l'obra.

3) L'argument és del tot correcte. Encotillat en la rígida preceptiva, a la qual es creu obligat el professor de retòrica i poètica, fa però, interessant l'acció.

4) Els personatges es diu que obeeixen a una freda exactitud real o imaginada. En realitat són esquematitzacions pedagògiques que obeeixen a determinats interessos del dramaturg.

5) Pel que fa a la teoria mètrica, Rius és del tot innovador. Cometé, per a la seva època, l'error d'adscriure's a una escola que no tingué cap futur. Per a nosaltres té, però, un indubtable interès pel que fa a la història literària i a la de les teories mètriques.

6) Des d'un punt de vista formal, la seva versificació, un cop descobert el sistema emprat, és d'una correcció absoluta.

7) L'estructura del drama és del tot convencional. En la tensió dramàtica, en canvi, Rius és un xic més lliure i està més d'acord amb els seus temps.

8) Rius obeeix fidelment la normativa jurídica i la preceptiva acadèmica respecte a les representacions dramàtiques. Reivindica únicament el dret de tractar èpicament les gestes dels màrtirs i això per la força catàrtica de la matèria.

9) Tant en les notes com en l'obra mateixa, Rius defensa, en un moment crític, l'adequació Mataró = Iluro = ciutat romana = pàtria de les Santes.

Jaume González- Agàpito

NOTES

N.B. Quan citem una nota i donem el número entre parèntesi (), ens referim a una nota de *La Gloria de Iluro*. Quan la citem únicament amb el número, remetim a una nota del nostre treball.

1.- La descripció completa del frontispici és:

La Gloria de Iluro // TRAGEDIA // EN HONOR DE LAS SS. VV. Y MM. // JULIANA Y SEMPRONIANA, // HERMANAS, // HIJAS DE LA CIUDAD DE // MATARÓ, ANTIGUA ILURO // [Filet] // BARCELONA. // IMPR. DE A. BERGNES Y Ca., CALLE DE ESCUDILLERS, Nº. 13 // CON LICENCIA. // 1834.

2.- Cfr. Félix TORRES AMAT, *Memorias para ayudar a formar un Diccionario crítico de los escritores catalanes, y dar alguna idea de la antigua y moderna literatura de Cataluña*, Barcelona, 1836, p. 545.

3.- Juan CORMINAS, *Suplemento a las memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes y dar alguna idea de la antigua y moderna literatura de Cataluña, que en 1836 publicó el Exmo. é Ilmo. Señor Don Félix Torres Amat* (...), Burgos 1849, cfr. p. 222.

4.- A part de diverses "acadèmies" literàries fruit del seu treball docent al col·legi de Santa Anna, coneixem del P. Rius:

—*Observaciones sobre la guerra de España contra Bonaparte*, Vic, 1813.

—L'obra que aquí estudiem, cfr. nota 1.

—*Manifestación presentada a las Cortes y a S.M. la Reina Gobernadora, del modo con que podrían servirse del instituto de las Escuelas Pías para atender (sic) por el Reino la enseñanza gratuita de las letras*, Barcelona, 1841.

—*Opera española*, Barcelona, 1841.

—*Memorias históricas de Mataró* (1866).

—Una mena de pròleg a un recull de poesies del P. Jaume Vada, cfr. nota 5.

5.- Jaume de l'Àngel Custodi Vada i Chesa va néixer a Barcelona el 1764, de pares italians. En 1778 vestí per primera vegada la sotana escolàpia. Fou professor de retòrica i poètica. Rector del col·legi de Solsona i del de Mataró durant la Guerra del Francès. Treballà activament en la resistència. Membre de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Provincial del seu orde. Morí a Barcelona en 1821. Cfr. Juan CORMINAS, *o.c.*, pp. 264-265; Magin PERS RAMONA, *Historia de la lengua y de la literatura catalana desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, 1857, pp. 225-226; Antonio ELIAS DE MOLINS, *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, Barcelona, 1888, 2 vols. cfr. vol. 2on. (sense data) p. 709; Carlos LASALDE, *Historia Literaria y Bibliográfica de las Escuelas Pías de España por el Padre* (...) *de la Virgen de la Paz*, Madrid,

1893, p. 501; Joaquín MIRET SANS, *Dos siglos de vida académica*, a "Boletín de la Real Academia de Bellas Letras de Barcelona", 17 (1917), pp. 180 ss.; Josep R. CARRERRES I BULBENA, *Estudios biográficos d'alguns benemèrits patricis qui il·lustren aquesta Academia*, ibidem, 27 (1927), pp. 374-376; J.M. de C. *Un escolapio precursor del Renacimiento literario de Cataluña: Rdo. P. Jaime Vada del Angel Custodio*, a "Boletín San Antón", núm. 8 (agosto, 1953), pp. 3-6; Jordi RUBIO, *Literatura Catalana, a Historia General de las Literaturas Hispánicas*, (Ed. Barna), Barcelona, 1949 ss., cfr. vol. V. (1958), pp. 321-324; Llogari PICANYOL, *Sesenta años de fecunda labor cultural y pedagógica en los colegios de escolapios de Cataluña (1776-1836)*, 2 vols., Sabadell, 1963 i 1966, cfr. pp. 185-187; Antoni COMAS, *Història de la Literatura Catalana. Part Moderna*, a Martí de RIQUER (Director), *Història de la Literatura Catalana*, vol. 4, (Barcelona, 1974), pp. 700-704; Jaume GONZÁLEZ-AGÀPITO, *Bibliografía de Mataró: Els clergues del segle XVIII*, Mataró, 1976, pp. 205-208. Sembla que el P. Josep Rius va escriure una mena de pròleg, en forma d'un perfil biogràfic a un recull de poesies del P. Vada que ja coneixíem per Corminas (cfr. *o.c.*, p. 264), vegi's Ll. PICANYOL, *o.c.*, p. 185.

6.- Cfr. l'obra *Observaciones* (...) ressenyada a la nota 4.

7.- El fenomen de la preferència del castellà, en compres del català, com a llengua literària i com a llengua de comunicació escrita, apareix en el moment precís en què la generació representada pel P. Vada és substituïda per la del P. Rius. A Mataró mateix tenim un eloqüent testimoni en el ms. servat en el Museu-Arxiu de Santa Maria, *Directorio del Parrocho de la Iglesia de Sta. Maria de Mataró treballat per lo Rector actual Dr. Damia Sumalla als 22 Novembre de 1780*. L'esmentat Dr. Sumalla fa totes les seves anotacions en català. Les del Dr. Francesc de Verderna, fetes posteriorment són en català, però, paulatinament, es van castellanitzant, coincidint amb el canvi de segle.

8.- Cfr. la seva obra *Opera española*, ressenyada a la nota 4.

9.- Cfr. l'obra, ressenyada a la nota 4, *Memorias históricas de Mataró*, i les notes a la tragèdia objecte del present treball, pp. 123-197.

10.- Cfr. Antoni COMAS, *o.c.*, pp. 792-800.

11.- Cfr. [J. RIUS], *La Gloria de Iluro, e.c.*, p.8. En endavant abeuraré la citació d'aquesta obra així: *G.I.*

12.- *G.I.* p. 8.

13.- D'acord amb les poètiques renaixentistes, la divisió en cinc actes es convertí en un dogma intransgredi-

ble per a la tragèdia francesa. La seva autoritat va reforçar a Alemanya i a Anglaterra una tradició pròpia. Vegi's, més avall, l'epígraf que dediquem a l'estructuració de la tragèdia de Josep Rius.

14.- L'ús normalitzat de l'escena i de l'acte comença amb la recuperació humanística d'Europa. En un primer moment, els mots "escena" i "acte" tenen encara un sentit difús i intercanviable. D'acord amb això la *Celestina* està dividida en 21 "actes" i, en canvi, el lusità Gil VICENTE, en el frontispici del segon llibre de les *Comedias*, datat el 1521, indica que la *Comedia Rubena* consta de tres "escenes". Els grans dramaturgs castellans posteriors (Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca) empenen únicament la divisió en "jornadas", equivalents als "actes" actuals. Cervantes i Virués es van atribuir la divisió en tres "jornades" del drama castellà. L'antiguitat clàssica, però, conegué ja la susdita divisió, així com també l'altra, en cinc actes, de tradició francesa, anglesa i germànica. Horaci proposava la divisió del drama en cinc parts, divisió que, més tard, adoptà Sèneca per a les seves tragèdies. En canvi, el comentador de Terenci, Donat, a partir de l'esquema "prótasi"—"epítasi"—"catàstrofe" arribava a la divisió en tres actes. La tradició castellana va seguir aquest darrer camí. Trobem, abans de la pretesa invenció cervantina i viruesiana, l'esquema tripartit en Antonio DIEZ (*Auto de Clarindo*, 1551 circa) i en Francisco de AVENDAÑO (*Comedia Florisea*, 1551).

15.- Cfr. *G. I.*, p. 20 i la nota (4) p. 138.

16.- Cfr. *G. I.*, p. 146.

17.- Entre l'acte primer i el segon (pp. 31-33) transcorren pocs minuts del temps "teatral". L'acte tercer és la successió cronològica puntual de l'acte segon (pp. 52-53) amb un petit desplaçament dels personatges a un lloc divers. Entre l'acte tercer i quart (pp. 69-71) es pot suposar, encara que no pas necessàriament, un curt interval. L'última escena (XII) de l'acte quart (pp. 90-93) és pràcticament simultània amb la primera (pp. 95-97) de l'acte cinquè.

18.- *G. I.*, pp. 21-31.

19.- Cfr. *G. I.*, p. 22.

20.- Cfr. *G. I.*, p. 29 i la nota (2) pp. 136-137.

21.- Cfr. *G. I.*, p. 29.

22.- *G. I.*, pp. 33-52.

23.- *G. I.*, pp. 53-69.

24.- *G. I.*, pp. 71-93.

25.- *G. I.*, pp. 95-113.

26.- Cfr. pp. 113:
*Soy cristiano cual ellas: solo falta
Que, haciendo de mis ídolos pedazos,
La fe proclame y religion sagrada,
Y en mi patria la plante. Así lo juro.
Dad firmeza, Señor, á mis palabras.*

27.- Cfr. *G. I.*, pp. 10 ss. i pp. 136 ss.

28.- Cfr. *G. I.*, pp. 145 ss.

29.- Cfr., per exemple, el que diu Juliana a l'escena I de l'acte segon (pp. 35-36):

Ambas compañeras

*De cristiana creencia en la gran dicha,
Ambas hermanas y también doncellas;
Si bien del coro de celestes niñas
Que votaron á Cristo su pureza,
Y á todo amante le prefieren finas.
Juliana y Semproniana nuestros nombres;
Sempronio nuestros padres y Macrina,
En la gentil ceguera ¡ay! sepultados;
Príncipe aquel de Iluro, siempre amiga
Su autoridad y fiel á los Romanos.
Mas ¡qué vale terrena nombradía,
Sin divisar tan solo la luz pura
Que al supremo Hacedor al hombre guía?
Así crecimos entre negras sombras,
Donde por la verdad solo falsías
Adoran los gentiles. Al fin plugo
A Dios con sacro soplo noche impía
En día convertir de gracia inmensa.
¡O sagrado ministro! cuan movidas
Quedamos, Cucufate, cuan resueltas
Así que el eco de tu voz divina
Resonó a nuestros pechos y sentidos!
A Dios padres, á Dios patria querida,
Que nos llama el Señor por su profeta.
Sus pisadas seguimos atraidadas
De sus virtudes al olor suave.
Acá también con él, do le tenían
La muerte preparada mas horrenda,
Que cual oveja aguanta muy sufrida.
¡Oh muerte bienhadada! feliz senda
Que á la inmortalidad dichosa guía!*

30.- Cfr. les escenes I i II de l'acte segon, pp. 33-41.

31.- Cfr. l'escena XI de l'acte quart, pp. 86-89, i compari's amb l'escena primera de l'acte cinquè on es troba la seva exegesi (pp. 95-97, vegi's especialment la p. 96):

*Recio ha sido, muy recio, mi Juliana,
El combate; mas Dios nos ha salvado.
Sí, Dios que al fuerte humilla, vuelve en nada.
Y ostenta su poder en vaso frágil.*

Les referències neotestamentàries són ben evidents.

32.- Cfr. *G. I.*, p. 15 i la nota (2) pp. 136-137.

33.- Cfr. *G. I.*, p. 137.

34.- Cfr. *G. I.*, escena VII de l'acte cinquè, p. 111:
*Recibir la ley debe y no dictarla
El súbdito, á hacerla solo atento.
¿Esta la senda que la ley os traza?
Lejos de censurarla, andad por ella.*

35.- Cfr. *G. I.*, escena II i III de l'acte primer (pp. 24-26); escena IV de l'acte segon (pp. 41-43); escenes II, V i VI de l'acte tercer (pp. 58-59, 66-69); etc.

36.- Cfr. *G. I.*, pp. 36-37; 39; 93.

37.- Cfr. *G. I.*, p. 109:
*Por vos y por ganarlas, el lenguaje
Fingí de amor, que mal se conformaba
Con mi edad y carácter.*

38.- Cfr. el text citat a la nota 29 i l'escena II de l'acte segon (pp. 38-41).

39.- Cfr. *G. I.*, escena I de l'acte tercer, pp. 53-58.

40.- Cfr. les escenes II i III de l'acte quart, pp. 72-74.

41.- Cfr. L'epígraf núm. 1.

42.- Per conèixer el contingut de la matèria anomenada, a

l'època, retòrica i poètica, i específicament al col·legi escolapi de Mataró, *cfr.* el contingut de les "acadèmies" impreses en aquells anys, algunes, com he fet notar en la nota 4, del mateix Rius.

43.- *Cfr.* Luis MATA Y ARAUJO, *Elementos de retórica y poética, extractados de los autores de mejor nota*, Madrid, 1818, pp. 111s.; Agustín AICART, *Diccionario de la rima o consonantes de la lengua castellana, precedido de los elementos de poética y arte de la versificación española*, Barcelona, 1829, pp. 5s.

44.- *Cfr.* José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, 1975, *passim*.

45.- *Cfr.*, més avall, les notes núms. 54, 58-60, 62-69, 72, 76-79, 81, 88, 90, 91-92, 94.

46.- *Cfr.* Ignacio de LUZAN, *La Poética o Reglas de la Poesía general y de sus principales especies*, Zaragoza, 1737, pp. 256ss.; ID., *La Poética o Reglas de la Poesía en general y de sus principales especies, corregida y aumentada por su mismo autor*, 2 vols., Madrid, 1789, vol. I, p. 337; Martín SARMIENTO, *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, Madrid, 1775, p. 221; Hugo BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras por (...): las tradujo del inglés Don Joseph Luis Munárriz*, vol. III, Madrid, 1800, p. 333; Juan Francisco de MAS-DEU, *Arte poética fácil*, Valencia, 1801, pp. 72-77.

47.- *Cfr.* Juan DÍAZ RENGIFO, *Arte Poética Española (...) aumentada en esta última impresión con dos Tratados (...)*, Barcelona, 1727, p. 64.

48.- *Cfr. Ibid.*, p. 418.

49.- *Cfr.* I. de LUZÁN, *o. c.*, ed. de 1789, vol., I, pp. 262-263.

50.- "E-a" per al primer acte; "i-a" per al segon; "e-o" per al tercer; "a-o" per al quart; "a-a" per al cinquè.

51.- *Cfr.* Federico Carlos SAINZ DE ROBLES, *Historia y antología de la poesía española*, vol., I, (Madrid, 1967), 576 ss.

52.- Ens referim, com ja sap el lector, a *Don Alvaro o la fuerza del sino* que, en 1835, va representar el triomf del romanticisme en el teatre espanyol.

53.- En aquest sentit és característica l'escena I de l'acte III, de *G. I.*, pp. 53-58.

54.- Santiago de Chile, 1835.

55.- *Cfr.* J. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *o. c.*, pp. 1 ss.

56.- *Cfr.*, les "acadèmies" citades a les notes 4 i 42.

57.- *Cfr.* A. BELLO, *o. c.*

58.- *Cfr.* l'obra citada a la nota 47.

59.- *Cfr.* nota 46.

60.- *Cfr. ibid.*

61.- *Cfr.* vol. I, p. 339.

62.- Luis Josef VELÁZQUEZ, *Orígenes de la poesía española*, Málaga, 1797².

63.- *Cfr.* l'obra citada a la nota 46.

64.- Tomás Antonia SANCHEZ, *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, 4 vols., Madrid, 1779-1790.

65.- Juan ANDRES, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura (...)*, Madrid, 1784-1805.

66.- Juan Antonio GONZÁLEZ DE VALDÉS, *Gramática de la lengua latina y castellana*, Madrid, 1791.

67.- Gaspar Melchor de JOVELLANOS, *Obras*, (Ed. de J.M. Caso González), I: *Epistolario*, Barcelona, 1970, pp. 77-81.

68.- *Cfr.* l'obra citada a la nota 46.

69.- José Luis MUNÁRRIZ, *Compendio de las lecciones sobre la Retórica y Bellas Letras de Hugo Blair*, Madrid, 1815.

70.- *Cfr. o. c.*, p. 111.

71.- *Cfr.* G. M. de JOVELLANOS, *Lecciones de Retórica y Poética*, a *Obras*, vol. II, Madrid, 1845, pp. 428 ss.

72.- *Cfr.* l'obra citada a la nota núm. 46.

73.- Sobre aquest autor *cfr.* Miguel BATLLORI, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos, Españoles - Hispanoamericanos - Filipinos. 1767-1814*, Madrid, (1966), pp. 413 ss.

74.- *Cfr.* José GOMEZ HERMOSILLA, *Arte de hablar en prosa y verso*, vol. II, Madrid, 1826, p. 124.

75.- *Cfr.* Agustín AICART, *o. c.* pp. I ss.

76.- Francisco SÁNCHEZ (BARBERO), *Principios de Retórica y Poética*, Madrid, 1805, p. 172.

77.- *Cfr.* l'obra citada a la nota 69.

78.- Juan Cayetano LOSADA, *Elementos de poética extractados de los mejores autores e ilustrados con exemplos latinos y castellanos. Y un apéndice sobre las especies de versos más comunes en nuestra lengua*, Madrid, 1815², p. 136.

79.- *Cfr. o. c.*, pp. 144-145.

80.- *Ibid.*

81.- *Cfr.* nota núm. 74.

82.- *Cfr. o. c.*, p. 120.

83.- *Ibid.*, 107-108.

84.- *Cfr.* Mariano José SICILIA, *Lecciones elementales de Ortología y Prosodia*, París, 1827-1828.

85.- *Cfr. o. c.* a la nota 43.

86.- Manuel Norberto PÉREZ DE CAMINO, *Poética y Sátiras*, Burdeos, 1829.

87.- *Cfr.* J. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *o. c.* pp. 18 ss.

88.- Jean Marie MAURY, *Espagne poétique*, 2 vols. Paris, 1826-1827.

89.- *Cfr.* Vicente SALVÁ, *Gramatica de la lengua castellana*, Valencia, 1837.

90.- *Cfr.* nota L.

- 91.- Cfr. Juan Gualberto GONZÁLEZ, *Obras en verso y en prosa*, Vol. III, Madrid 1844.
- 92.- Francisco MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Poética*, Palma, 1831.
- 93.- (Francesc FONTBONA DE VALLESCAR), *Mas i Sans, Sinibald de*, a *Gran Enciclopèdia Catalana*, vol 9, Barcelona, 1976, pp. 674-675.
- 94.- Sinibaldo DE MAS, *Sistema musical de la lengua castellana*, Barcelona, 1832.
- 95.- Cfr. *ibid.* parte II, p. 92.
- 96.- *Ibid.* pp. 92-93.
- 97.- *Ibid.* p. 6.
- 98.- *Ibid.*, pp. 11-13.
- 99.- *G. I.*, acte III, escena I, pp. 53-54.
- 100.- S. DE MAS, *o. c.*, parte II, 10-11.
- 101.- *G. I.*, Acte V, escena última, p. 113.
- 102.- *Ibid.*, acte I, escena I, p. 21.
- 103.- Cfr. *o. c.*, parte II, p. 49.
- 104.- *Ibidem*, pp. 49-51.
- 105.- Cfr. p.
- 106.- En la seva obra *Opera española*, citada a la nota 4.
- 107.- Cfr. més amunt, i la nota 51.
- 108.- Cfr. nota 53.
- 109.- Cfr. l'epígraf núm. 5.
- 110.- Cfr. l'epígraf núm. 2 i *G. I.*, p. 7 ss.
- 111.- Cfr. l'epígraf núm. 1 *in fine*.
- 112.- Cfr. l'epígraf núm. 3.
- 113.- Cfr. Wolfgang KAYSER, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. de M. D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, (1968) 4, p. 225.
- 114.- *G. I.*, pp. 21-31.
- 115.- *Ibid.*, pp. 32-52.
- 116.- *Ibid.*, pp. 53-69.
- 117.- *Ibid.*, pp. 71-93.
- 118.- *Ibid.*, pp. 95-113.
- 119.- Cfr. l'epígraf núm. 3.
- 120.- Cfr. la nota 17.
- 121.- Cfr. *G. I.*, p. 10 ss.
- 122.- Cfr. *ibid.* p. 5
- 123.- *Ibid.* pp. 8-10.
- 124.- *Ibid.*, p. 10.
- 125.- *Ibidem*, pp. 10-11.
- 126.- *Ibid.*, pp. 7 ss.
- 127.- Cfr. *ibid.*, p. 12 i la instrucció de Carles IV d'11 de març conseqüent a la reial ordre de 14 de gener de 1801, vegi's en *Novísima Recopilación*, l. VII, tit. XXXIII, llei XII.
- 128.- W. KAYSER, *o. c.*, pp. 223-224.
- 129.- *G. I.*, pp. 12-13.
- 130.- *Ibid.*, p. 14.
- 131.- *Ibid.* pp. 15-16.
- 132.- *Ibid.*, pp. 123-136.
- 133.- G. FABRE - M. MAYER - I. RODÀ, *Inscripciones romanes de Mataró i la seva àrea*, Mataró, 1983, pp. 42.-

