

**Joan Ramis i *La nouvelle Héloïse* de Rousseau.
Una lectura rousseauniana de l'obra dramàtica
de Ramis**

Xavier López Vivancos

**Treball final de carrera de filologia catalana
Universitat Oberta de Catalunya
Semestre 2010-2011/I**

**Consultora: Isabel Graña Zapata
Tutora: Teresa Iribarren Donadeu**

Índex

1. Les obres objecte d'estudi. *La nouvelle Héloïse*, de Jean-Jacques Rousseau i l'obra dramàtica de Joan Ramis i Ramis, context i significació
2. L'estat de la qüestió. Estudis sobre el període i els autors
3. L'estètica literària de l'època i el *fenomen Rousseau*. La singularitat de la Menorca il·lustrada
4. La connexió europea de Ramis. La seva obra dramàtica com a dipositària de l'ideari del preromanticisme.
5. Una lectura rousseuniana del teatre de Ramis: el tema de la constància amorosa. Tractament de la defensa de la virtut i el suïcidi en *La nouvelle Héloïse* de Rousseau i la *Lucrecia* de Ramis.
6. Altres temes comuns al voltant de l'amor: l'absència de l'ésser estimat, el triangle amorós i l'amor passional enfrontat a l'amor virtuós
7. Conclusions
8. Línies d'investigació obertes. Continuïtat de l'estudi proposat
9. Bibliografia
 - 9.1. Obres de referència per a l'estudi
 - 9.2. Bibliografia general
10. Agraïments

1. Les obres objectes d'estudi. *Julie ou la nouvelle Héloïse*, de Jean-Jacques Rousseau, i l'obra dramàtica de Joan Ramis, context i significació

La base sobre la qual es basteix aquest treball és l'estudi comparatiu de les obres que analitzarem d'ara endavant, d'acord amb el criteri que els seus dos autors, Jean-Jacques Rousseau i Joan Ramis, són el resultat d'una època i una mirada sobre el món determinades. Més enllà de la influència que hagués pogut exercir el suís sobre el menorquí, el repertori literari de tots dos té punts de contacte, fins i tot en àmbits diferents del de la literatura en sentit estricte, com ara la geografia, la història natural i la biologia. Per tant, establim un diàleg, inèdit fins ara, entre *Julie ou la nouvelle Héloïse*¹ (1761) de Rousseau i les tres peces teatrals que es coneixen de Joan Ramis, i intentarem descobrir els elements que comparteixen aquestes obres, però també les discordances que hi pugui haver, les quals ens ajudaran a aprofundir-hi igualment. La trilogia dramàtica de Ramis està formada pels títols *Lucrecia* (1769), *Arminda* (1771) i *Rosaura* (1783), que són les obres que han arribat fins a nosaltres. De Melchor (2001:403) subratlla que el mateix Ramis «va qualificar *Lucrecia* de tragèdia; *Arminda*, de drama, i *Rosaura*, de tragicomèdia».

Pel que fa a l'obra teatral ramisiana, les característiques principals de la qual quedaran establertes en aquest estudi, l'anàlisi comparada se cenyirà principalment a *Lucrecia*, que, tot i ser considerada la més neoclàssica de les tres peces, recull elements que, d'acord amb algunes interpretacions que se n'han fet, podrien posar de manifest la relació amb diversos aspectes de *La nouvelle Héloïse*. D'altra banda, cadascuna de les lectures que es proposen aquí està subjecta a altres controvèrsies que també s'intentaran resoldre en aquestes pàgines.

L'argument de *La nouvelle Héloïse*, en què l'absència d'acció o d'aventura obeeix al fet que es desenvolupa en l'àmbit de les idees i les emocions, aspecte que analitzarem en l'apartat corresponent, comença amb l'establiment de la relació sentimental entre els dos personatges principals de l'obra —Julie, que dóna nom a la novel·la, una jove dama de la societat suïssa, i el protagonista masculí, Saint-Preux, més gran que Julie, que li fa d'instructor—. Sobre aquesta relació giren els diversos elements constitutius i més rellevants de l'obra.

¹ Aquest és el nom complet de l'obra, però d'ara endavant en direm simplement *La nouvelle Héloïse*.

Saint-Preux es va mostrant al llarg de la novel·la l'*alter ego* del mateix Rousseau. Aquesta és una dimensió molt important del personatge, perquè, d'acord amb la funció que interpreta, s'estableix una relació directa entre els fets que es narren en aquesta obra i la vida de Rousseau:

Rousseau, au delà de la quarantième année, s'éprend de cette dame [Mme. d'Houdetot (Sophie)] et c'est une passion romanesque et sensuelle, où se mêle étroitement un enthousiasme sincère pour la vertu. (Morel 1937:5, vol. I)

Arran d'aquest idil·li, sembla que insatisfactori en alguns sentits, que va mantenir amb Sophie d'Houdetot (referent real de Julie), Rousseau decideix escriure *La nouvelle Héloïse*, més amb la intenció de reparar d'alguna manera el fracàs d'aquesta relació, per conduir-lo cap a l'èxit, que no pas per explicar-lo. L'autor estableix per a l'estructura de la seva novel·la un sistema de correspondència imaginària, constituït per les cartes que mai va rebre de Sophie, amb les respostes corresponents, i imagina també la consumació de la seva relació amb ella, sense negligir l'àmbit de la voluptuositat, però sobretot tenint en compte el de la virtut (Morel 1937:6, vol. I).

Lucrècia, la primera de les obres de Joan Ramis i Ramis (Maó, 1746-1819), va ser escrita el 1769. Per tant, es podria considerar un treball de joventut, i és en aquest sentit que s'ha d'entendre la seva supeditació estètica a la moda de l'època. Per mitjà d'aquesta tragèdia de factura clàssica l'autor planteja un argument conegut, tot i que tractat diversament, que fa girar al voltant del mateix leitmotiv, el de la virtut. De fet, i en termes generals, l'obra de Ramis és deutora de l'ideari il·lustrat, al qual, a més del tractament d'aquest tema, hi podríem afegir esquemàticament els de la racionalitat i la moralitat, amb una clara voluntat pedagògica. Però no només hi estableix una relació personal, amb aquest corrent, sinó que ell mateix, el gran dels Ramis,² lidera un grup de personatges rellevants de l'avantguarda cultural de la Menorca de l'època —amb els quals fundarà la Societat Maonesa de Cultura, el 1778 (curiosament l'any de la mort de Jean-Jacques Rousseau)—, i posa, d'aquesta manera, la intel·lectualitat menorquina a la qual pertany en relació amb els corrents ideològics i estètics de la Il·lustració europea.³

² El seu germà Pere (1748-1816) també formava part de la Societat Maonesa de Cultura, i Antoni Ramis (1771-1840) va ser l'encarregat de preparar una edició de la seva obra literària completa que, finalment, no va veure la llum. Per a Joan-Antoni Pons (1987:115), el projecte d'Antoni Ramis no va reeixir per culpa de la censura, que va impossibilitar que l'edició inclogués el teatre ramisià. Més endavant comentarem alguns aspectes relacionats amb la vigilància de la censura.

³ Vegeu més detalls sobre la Societat de Cultura i el grup il·lustrat menorquí a l'apartat en què es comenten les especificacions de la Menorca il·lustrada.

El binomi que enfronta, d'una banda, la raó i, de l'altra, la passió és el que domina l'estructura de *Lucrecia*. L'heroïna romana, dipositària de la qualitat d'una virtut exemplar, representa la tensió al voltant del concepte de raó: comença per l'apologia de la lleialtat conjugal, passa per l'argumentació al voltant del suïcidi, i arriba a la catarsi amb el poble de Roma a través del seu sacrifici. El tirà Sexto Tarquino,⁴ per la seva banda, esdevé l'antítesi de Lucrecia, i es deixa portar pel foc del desig.

Segons Busquets (1988:339), l'enfrontament que es desenvolupa sobre l'escenari no té lloc «entre categories abstractes (entre Castedat i Luxúria, entre Carn i Esperit)», com ara en la proposta de William Shakespeare, que adopta d'aquesta manera un punt de vista típicament barrocs en el tractament del mateix mite,⁵ «sinó entre opinions i idees discordants». Per tant, «[l']objecte de l'obra no és perorar en favor d'una Virtut apriorísticament admesa, sinó de definir d'antuvi que és la Virtut o l'acció virtuosa». D'altra banda, en aquest sentit, Pòrtulas defineix aquesta obra com a «tragèdia freda», la qual cosa podria entrar en contradicció amb el fet d'atribuir-li alguna relació amb els aires del preromanticisme que començaven a bufar a Europa:

[La senzillesa de l'esquema] permet a Ramis de construir un artefacte literari d'una extraordinària coherència, amb unes línies nítides, contundents, d'una gran claredat: tot molt neoclàssic, vaja. Però per l'altra banda, el jove Ramis [...] no va poder donar a la seva ben estructurada peça ni una ombra de vida, de moviment: sentiments i passions no existeixen (cosa realment greu per a una tragèdia!), més enllà de l'embolcall de la retòrica. (Pòrtulas 2006:543-544)

En qualsevol cas, Ramis fa un tractament del mite molt allunyat del que va presentar Rousseau en la seva *La mort de Lucrece*, tragèdia inacabada que va escriure el 1754, però que no va veure la llum fins al 1792.⁶ Tarquino, en les mans Rousseau, és més un amant desesperat i miserable que l'indigne agressor de l'obra de Ramis, que fa ús de l'autoritat i la violència per imposar la seva voluntat:

Il [Rousseau] transforme la psychologie des deux protagonistes: Lucrece qui est «inconsciemment amoureuse» de Sextus [Tarquino] et Sextus qui apparaît comme métamorphosé par la vertu de Lucrece, notamment lorsqu'il lui affirme: «Vous me faites aimer l'innocence et la pureté, j'adore en vous leur céleste image» (p. 1043).⁷ (Leone 2003:34)

⁴ He adoptat la grafia dels noms que utilitza Jaume Gomila, a l'edició de referència de *Lucrecia*.

⁵ Es tracta del poema *The rape of Lucretia* (1959), amb una traducció al català d'Anfós Par (1908).

⁶ Per tant, Ramis desconeixia aquesta altra versió del mite.

⁷ Trobareu l'edició de referència d'aquesta citació a l'apartat de bibliografia.

Per a Leone (2003:35), a més, Lucreçe, de la mateixa manera que Julie, està destinada a regnar: Julie, d'una banda, regeix Clarens, el lloc on resideix, i Lucreçe, de l'altra, hauria d'haver regit el destí de Roma, encara que fos indirectament. Aquest és un dels motius que fa dir a Leone (2003:48) que, en el desenvolupament dels personatges femenins protagonistes d'aquestes dues obres de Rousseau, la seva Lucreçe és la prefiguració de Julie.

Els principis neoclàssics que dominen la *Lucrecia* de Ramis, de manera més especial —les altres dues peces s'escapen en bona mesura dels criteris més estrictes establerts pel neoclassicisme—, són la divisió en cinc actes plantejada per Horaci; la mètrica, que es basa en l'alexandrí apariat; l'organització de l'argument, que segueix el model clàssic de plantejament, nus i desenllaç; el decòrum dels personatges, i l'observació de les tres regles aristotèliques (d'unitat, lloc i temps). En aquest sentit, l'obra compleix tots els requisits, fins i tot el de la intenció de plaure i d'instruir alhora, és a dir la seva dimensió pedagògica, tan del gust dels il·lustrats.

Amb *Arminda* (1771), Ramis reprèn el tema de la fidelitat amorosa, en aquest cas fora del matrimoni, però novament oposada al poder del monarca. Amb tot, alguns dels aspectes que conté aquesta peça, com ara la recreació d'una societat medieval i un final feliç, fan que, en línies generals, es comenci a observar un gir cap a nous plantejaments, ja no estrictament il·lustrats. Per a Carbonell (1967:27), per exemple, hi trobem «una certa tendència al monòleg i a l'anàlisi de reaccions del personatge, i potser un cert toc de subjectivisme preromàntic». Finalment, *Rosaura o el més constant amor* (1783), la darrera de les obres teatrals de Ramis, escrita després de la conquesta de l'illa per la corona espanyola, també contribueix a la consideració d'aquest progressiu allunyament dels criteris estètics del neoclassicisme. El fet que l'autor hi utilitzi l'heptasíl·lab, que hi introdueixi un final tragicòmic i que hi faci aparèixer la figura del graciós, característica del barroc, l'allunya de l'ideari il·lustrat. Ramis, a més, no respecta aquí les estrictes unitats aristotèliques pel que fa al desenvolupament d'una obra de factura neoclàssica. Al capdavant, però, la raó també surt triomfant de la peripècia plantejada. Asián (1983:139) comenta aquesta última proposta teatral en uns termes semblants als que utilitza Grilli: «Al principio la obra parece una regresión barroca; después, recordando las obras de Molière y Goldoni, hay una recuperación de la espectacularidad». Grilli, per la seva banda, s'expressa en els següents termes.

Si analitzem el conjunt dels elements que componen l'obra, més que una simple i pura regressió barroca, caldrà pensar en la recuperació de l'espectacularitat que la comèdia de Molière i de Goldoni contraposa a l'excés de tesis que la tragèdia neoclàssica havia imposat. (Grilli 1982:33)

A les tres obres un mateix tema vertebrava l'argument: el conflicte entre la voluntat pròpia i l'autoritat d'altri, representada per la figura reial (Tarquino i el rei de Portugal, a la primera i a la tercera de les peces, respectivament) o per la d'un noble (el comte de Berenguer, en el cas d'*Arminda*), i de com aquest atzucac se supera per mitjà de la constància amorosa, ja sigui entesa com a fidelitat conjugal o com a compromís amb la persona estimada.⁸ Aquest és un aspecte que també trobem a *La nouvelle Héloïse* de Rousseau, portat a les seves conseqüències més radicals. En aquest cas, és el pare de Julie qui s'oposa a la realització de l'amor de la parella protagonista, a causa de la diferència social que els separa.

Tot i que es pot considerar una temàtica de caràcter general, la constància amorosa enfrontada a l'autoritat és més aviat un motiu desencadenant d'altres temes, als quals els dos autors volen donar més rellevància, com ara la defensa de la virtut, l'absència de l'ésser estimat, el triangle amorós i l'amor passional enfrontat a l'amor virtuós, entre altres.⁹

⁸ Les característiques essencials de la trilogia dramàtica de Joan Ramis estan extrets del *Diccionari del teatre a les Illes Balears* (2006), dirigit per Joan Mas i en el Consell Assessor del qual hi figura, entre altres, l'especialista en aquest autor Josefina Salord. Vegeu-ne la referència completa a la bibliografia.

⁹ Més endavant tots aquests temes, o subtemes, seran analitzats amb més detall.

2. Estat de la qüestió. Estudis sobre el període i els autors

Tot i que les tres peces teatrals de Ramis estan escrites en un lapse de temps relativament breu (1769, 1771 i, la més allunyada, 1783, un cop cedida l'illa a la corona espanyola provisionalment pel tractat de Versalles), s'han d'entendre com a elements o etapes d'una obra en evolució, des del compliment dels supòsits més propers al *Classicisme*, si més no en relació als aspectes temàtics i formals, fruit, segons De Melchor (2006:21), «probablement, d'una àmplia cultura primerenca amb una bona base de llengua i literatura franceses», fins a abraçar una certa llibertat de creació, tant pel que fa a l'incompliment d'alguns altres dels requisits del teatre neoclàssic com al fet que les dues últimes obres dramàtiques de Ramis parteixen d'una ficció pròpia de l'autor i es podrien classificar dins de la nova ficció sentimental i moral del segle XVIII.

De Melchor i Paredes es mostren partidaris de la filiació neoclàssica de les peces de teatre de Ramis, el primer pel que fa al deute ramisià amb els cànons formals del classicisme francès, i amb el mestratge d'autors com ara Corneille i Racine, i tots dos investigadors quant a la influència clàssica directa, si més no a *Lucrecia*.¹⁰ Paredes (2001:233) esmenta les fonts de Livi i Ovidi. Busquets (1988:336-337), en canvi, i contràriament també a Carbonell (1968:9), diu que no hi sap veure la influència raciniana:

És difícil [...], per no dir impossible, saber d'on ha tret Ramis els preceptes i consells en què sembla haver-se inspirat la seva obra; alguns fan la impressió de procedir de les poètiques italianes, d'altres de les franceses, d'altres encara directament de les autoritats clàssiques. D'altra part, a parer meu, ni l'obra de Ramis té res de raciniana, llevat del metre, ni el teatre de Racine té gran cosa de neoclàssic.

De Melchor (2001:400) aprofundeix en aquesta qüestió i considera que «Ramis, com Corneille, va combinar en una sola obra el component d'amor heroic amb el de la tragèdia política, a diferència de Racine, que més aviat va tendir a separar-los». Altres autors, com ara Sala Valldaura, semblen corroborar aquesta opinió, pel que fa als referents literaris, o fins i tot filosòfics, a partir dels quals s'expressa la decisió d'anteposar el deure social a l'amor individual que és subjacent a l'ideari il·lustrat:

¹⁰ Hi fa referència Eulàlia Miralles (2007) en la seva ressenya sobre l'edició d'*Arminda* del 2006, a cura de Vicent de Melchor i Pep Valsalobre.

[H]asta lo individual armoniza con lo social y lo universal: Platón y Séneca aparecen como bases primeras, aunque nuestros autores trágicos hayan aprendido más directamente de Racine tal capacidad de dar prioridad a la voluntad social sobre el egoísmo. (Sala Valldaura 1994:174)

Segons aquest mateix autor, els il·lustrats associen la felicitat al bé comú i és en aquest sentit que la tragèdia neoclàssica assoleix el seu objectiu més alt:

De un lado, [...] la tragedia neoclásica aporta a la ilustración la posibilidad de una tribuna y de un púlpito con la eficacia catártica y aleccionadora de la sublimidad. Del otro, la utilización mitificadora o simbolizadora de la historia en sus temas [...] no impide en realidad la constatación de la necesidad de la participación individual a menudo rebelde, germen del héroe romántico. (Sala Valldaura 1994:176)

Aquesta seria una de les lectures possibles de la primera de les propostes teatrals de Ramis, en què s'estableix clarament aquest conflicte, però altres consideracions sobre aquesta obra, les quals també hi poden conviure, i sobretot sobre les altres dues peces del mateix autor, fan viable un ventall de possibilitats interpretatives.

Un procés semblant al de la progressiva llibertat creativa que es reconeix en la trajectòria de Ramis s'estava produint en l'àmbit europeu, en la segona meitat del segle XVIII, precisament com a reacció a l'excessiva racionalitat que havia establert el corrent ideològic de la Il·lustració. En aquest sentit, *La nouvelle Héloïse* de Rousseau és una de les obres precursors d'aquest gir literari, pel que fa sobretot als continguts, cap a posicions en defensa dels sentiments, encara que sigui prenent models formals de la tradició:

[S]e afirma con frecuencia que Chateaubriand es el primer escritor francés en experimentar el auténtico *mal du siècle* romántico, aunque no deja de haber ya en ciertas obras de Rousseau pasajes que apuntan hacia tal emoción. (Sebold 1989:158)

En el cas d'aquesta novel·la sentimental de Rousseau el format es correspon amb el gènere epistolar. A través de la prosa dels fets reals, en forma de cartes entre diversos interlocutors, l'autor aconsegueix que els esdeveniments que descriu donin la sensació de veracitat. Amb tot, estudiosos com ara Michaux denuncien en primera instància l'existència en les pàgines d'aquesta obra d'un engany deliberat, pel que fa al seu plantejament inicial, d'acord amb els propòsits de l'autor:

Avec *La nouvelle Héloïse*, Rousseau s'exerce à un genre qui trompe doublement, puisqu'il s'agit d'une fiction et que cette fiction se dénie en se présentant, selon les habitudes de l'époque, com un ensemble de lettres recueillies et publiées par l'auteur. (Michaux 2000:92)

D'altres, en canvi, reconeixen que la tria del gènere que fa Rousseau és la més reeixida de les possibilitats que tenia: «[E]lle fait plus vrai, elle favorise davantage l'illusion d'authenticité» (Jiménez Plaza 2000:97). El mateix Rousseau contribueix a aquesta lectura quan es refereix a les cartes que, segons ell, simplement ha compilat, al segon prefaci («Entretien sur les romans») a la seva obra:

Leurs lettres n'intéressent pas tout d'un coup; mais peu à peu elles attachent; on ne peut ni les prendre ni les quitter. La grâce et la facilité n'y sont pas, ni la raison, ni l'esprit ni l'éloquence; le sentiment y est; il se communique au cœur par degrés, et lui seul à la fin supplée à tout. C'est une longue romance, dont les couplets pris à part n'ont rien qui touche, mais dont la suite produit à la fin son effet. (Rousseau 1967:576-577)

En aquest sentit, Launay (1969:180) opina que no es tracta d'una novel·la convencional: «Il est impossible d'envisager la Nouvelle Héloïse com un roman pur et simple». En efecte, entre altres aspectes, es pot atribuir a *La nouvelle Héloïse* una estructura dramàtica que l'apropa al teatre. De fet, va tenir diverses versions teatralitzades: J.B. Forest (1808); Ch. Desnoyer et Labie (1837), i M. Delaporte (1846).¹¹ Per al mateix Launay (1969:192), la funció de la novel·la és procurar una visió del que és real a través de la ficció, la qual cosa atorga a aquest tipus de gènere més versemblança i la percepció d'una imatge molt propera a la realitat.

Sebold (1989:163), entre altres, analitza aquest esperit nou, o «disposició anímica», que va posar en primera línia l'home sensible del segle XVIII, i explica que va aparèixer per primera vegada en algunes obres de Gessner (el qual es troba entre els autors de la biblioteca de la Societat Maonesa de Cultura)¹² i en algunes pàgines de *La nouvelle Héloïse*. Per a Borrell (1984:178), «amb la Il·lustració, es produeix un desplaçament del concepte de literatura ficció (o de creació) cap al que podríem anomenar literatura especulació (o d'assaig)». Launay (1969:200), per la seva banda, insisteix en el fet que, al segle XVIII, la novel·la és essencialment filosòfica per a la majoria d'autors. Aquest és un altre aspecte que, en la mateixa línia dels plantejaments establerts aquí, s'hauria de tenir en compte a l'hora d'estudiar la veritable intenció de Rousseau, però també la de Ramis, i si aquesta motivació els uneix d'alguna manera.

Un dels personatges secundaris de *La nouvelle Héloïse*, milord Édouard, que, si bé té un paper destacat, actua sovint com a mer contrapunt del protagonista, fa una

¹¹ Aquesta informació apareix a Trousson (1977:33).

¹² Disposaven dels tres volums en dotzè de la traducció, precisament al francès, de les *Œuvres* de Gessner, editades a París. La informació és a Pons i Salord (1991:194).

reflexió al voltant d'aquest fet, de la importància de l'expressió dels sentiments, que sembla definir la intencionalitat del seu creador. Saint-Preux la recull en una de les cartes que tramet a Julie («Lettre LX à Julie», primera part):

Il n'y a [...] ni incidents ni aventures dans ce que vous m'avez raconté, et les catastrophes d'un roman m'attacheraient beaucoup moins; tant les sentiments suppléent aux situations, et les procédés honnêtes aux actions éclatantes! (Rousseau 1967:111)

Per la seva banda, a les *Confessions* (1781), Rousseau, citat per Trousson (1977:25), denuncia que hi ha un tipus de novel·lista, prou estès, que omple els seus llibres de personatges i aventures precisament perquè no tenen idees. Ho diu com a resposta a l'atac d'alguns crítics i especialistes que van menysprear la seva novel·la i la titllaven de «*recueil de dissertations*». En aquesta mateixa línia, crítics i estudiosos opinaven que els principals personatges de *La nouvelle Héloïse* «*sont vicieux dans la pratique, et vertueux dans la spéculation*», la qual cosa ve a dir que la idea de virtut hi es tractada simplement com a idea, segons explica el mateix Trousson.

En un treball sobre la traducció al castellà d'aquesta obra que va fer José Mor de Fuentes (1836-1837), García Garrosa (2008) hi afegeix el següent, a propòsit de la seva filiació a un corrent literari determinat:

La *Julie ou la Nouvelle Héloïse* [...] representa una de las cumbres del sentimentalismo deciochesco, porque aún todos los elementos estéticos y filosóficos de esta corriente: la pasión amorosa, el análisis del sentimiento, el tono exaltado, lacrimoso y hasta patético de la retórica sentimental, la desigualdad social de los amantes que alza una barrera infranqueable para su unión matrimonial, el triunfo de la razón y la virtud sobre la pasión con la renuncia final de los amantes a un amor ya ilícito, la comunión espiritual y sentimental con la naturaleza.

Precisament, la figura de Lucrècia, la recuperació de la qual no es pot atribuir exclusivament a Ramis perquè disposa de nombroses versions (fins i tot alguna de pràcticament contemporània),¹³ apareix en una breu referència en una de les cartes que Saint-Preux, el protagonista de *La nouvelle Héloïse*, envia a milord Édouard, el seu confident, després d'assabentar-se, per mitjà d'una carta de Julie, que no es podran tornar a veure mai més. Aquesta missiva conté una ferotge apologia del suïcidi. El cas de Lucrècia serveix a Rousseau com a motiu per abordar el tema de les acusacions de covardia que reben els suïcides. Per tant, de manera indirecta, l'autor pren partit (en la mesura que s'identifica amb el personatge) i atribueix al

¹³ Per exemple, l'esmentada anteriorment de Shakespeare, i la de Moratín i el mateix Rousseau, de què ens ocuparem més endavant.

coratge l'acte que consuma l'heroïna romana: «*O Rome, conquérante du monde, qu'elle troupe de poltrons te'n dona l'empire!*».¹⁴

El mateix Rousseau, de fet, va deixar inacabada una obra, escrita abans que la de Ramis, tot i que editada amb posterioritat, titulada *La mort de Lucrece* (1792),¹⁵ en què abordava aquest mateix tema, que havien tractat també anteriorment altres autors com ara Moratín (teatre) i Shakespeare (poema eròtic, a l'estil d'Ovidi). Aquest darrer no apareix, però, en l'estudi de Carbonell (1967:24) com a possible influència de Ramis, la qual cosa ens podria fer pensar que el fil de l'obra es deu en més gran mesura al coneixement dels clàssics que l'autor menorquí tenia, que no pas a tractaments anteriors del mateix motiu. Pel que fa a la consideració de la versió ramisiana del mite, per a Asián (1983:138), per exemple, «*la de Ramis tiene una marcada originalidad, y su tratamiento de los personajes y de manera general del argumento es superior al que ofrecen las otras versiones*». Efectivament, alguns anys abans, el mateix Carbonell (1967:24) ja feia una reflexió semblant a propòsit de la comparació amb altres propostes de revisió del motiu:

Una comparació amb les obres de Sachs, Hardy, Delfino i Moratín revela una absoluta diferència, no solament en el metre i la rima, sinó en els personatges i en el desenrotllament de l'argument. La *Lucrecia* de Ramis és clarament superior en la qualitat literària, en l'anàlisi psicològica dels personatges, de filiació raciniana, i en el desenrotllament de l'argument.¹⁶

És molt probable que, fora de l'interès pel tema d'aquest mite clàssic, d'altra banda tan sovintejat, no hi hagués cap altra connexió entre tots aquests autors. Sí que hi ha certs lligams, probablement en altres sentits, entre *La nouvelle Héloïse* de Rousseau i l'obra dramàtica de Ramis.

¹⁴ El fragment és a la carta XXI de la tercera part (p. 282, de la versió de referència). Rousseau ironitza sobre la hipocresia de la societat i l'error de la religió de considerar el suïcidi un acte de covardia.

¹⁵ Aquesta qüestió ja s'ha tractat amb anterioritat, a propòsit de l'enfocament divers que els dos autors fan de la figura de Tarquino. Vegeu també la nota 7.

¹⁶ En aquest fragment hi apareix una consideració, a banda d'aquesta comparació amb la mateixa història en la versió d'altres autors, que hem remarcat en un altre apartat del treball: es tracta de la referència a la influència de Racine, que altres estudiosos, com ara Busquets (1988:336-337) consideren que no existeix. D'aquest paràgraf, però, a banda de la controvèrsia, ens interessa més especialment la importància que s'atorga a la feina feta per Ramis.

3. L'estètica literària de l'època i el *fenomen Rousseau*. La singularitat de la Menorca il·lustrada

La influència de Jean-Jacques Rousseau (Genève, 1712 – Ermenonville, 1778) és valorada en la mesura que ja va repercutir entre els gustos i els costums dels seus contemporanis i, sobretot, per la seva actitud crítica respecte de les idees acceptades al seu temps —fins i tot les dels seus col·legues il·lustrats—. En aquest mateix sentit, està considerat un dels precursors del romanticisme, no tant quant al seu vessant creatiu, sinó més aviat d'acord amb els aspectes més filosòfics i ideològics del seu pensament. Per aquest motiu, s'ha de concebre el sentit i la intencionalitat de *La nouvelle Héloïse* més enllà de la idea de mera creació estètica. En un altre ordre de coses, l'inspirador del concepte d'una literatura basada en regles racionals i que seguís els models clàssics, que va desembocar en el classicisme francès primer i, més tard, en el neoclassicisme del segle XVIII, és molt anterior a Rousseau. Es tracta del parisenc Nicolas Boileau (1636-1711), l'obra del qual no és gens aliena al coneixement que Joan Ramis tenia dels autors i els ideòlegs del retorn a la tradició clàssica a França. Per a alguns autors, com ara Bonells (1994:56-57), la influència de Boileau, per mitjà de la seva *Art poétique*, es percep en les obres dramàtiques de Joan Ramis.

Les diverses edicions de l'obra de Rousseau (més de setanta abans del 1800) la van convertir també en un fenomen de masses, en un autèntic *best-seller* de l'època. Alguns lectors de la novel·la establien contacte amb el mateix autor per mitjà d'una nombrosa correspondència. Tots aquests lectors, per a Launay (1969:192), «*sont persuadés d'avoir entre les mains un livre de vérité, une sorte de bible*». Segons Morel (1937:12), però, el lirisme que traspuen les pàgines de la novel·la no es deu a la «pura efusió sentimental» a la recerca de l'efectisme, i aquesta és una característica que contribueix a la diferenciació de Rousseau respecte de les figures del romanticisme:

Les tumultes de l'émotion, les obscurités des troubles, les délires des délices ou de la douceur, sont éclairés, décomposés au fur et à mesure qu'ils s'éprouvent; une sorte d'investigation introspective les découvre lors qu'ils se cachaient, et révèle leurs causes.

Un dels contemporanis més crítics amb Rousseau va ser Voltaire, que va reprendre els atacs furibunds contra el seu adversari arran de la publicació de *La nouvelle Héloïse*. Per a Trousson (1977:26), la posició que adopta Voltaire és indigna, i hi afegeix que «*rarement sa plume avait sécrété tant de venin*». Les diferències entre

Rousseau i Voltaire es troben en diversos àmbits, especialment pel que fa a la societat i la política, d'una banda, i a la religió, de l'altra. Quant a la política, l'ideal monàrquic que tenia Voltaire l'apropava a les tesis del règim constitucional anglès, mentre que Rousseau era partidari de la sobirania del poble exercida en el marc d'un sistema republicà i democràtic. Pel que fa a la religió, Rousseau creia en la providència, és a dir, en el fet que Déu té cura dels processos del món i es preocupa per l'existència humana. Voltaire, en canvi, professava el deisme, una doctrina que reconeix en Déu el principi i la causa de l'univers, sense admetre, però, que la divinitat pugui exercir cap influx posterior.

La migradesa de referències sobre aquests dos autors en l'àmbit de la Menorca il·lustrada fa que no es pugui establir una relació directa entre la seva presència o absència en el cercle d'intel·lectuals de l'illa (a la mateixa biblioteca de la Societat Maonesa, per exemple, o en la seva programació d'activitats i xerrades) i una hipotètica presa de posició de Ramis o d'algun dels seus col·legues a favor de l'un o de l'altre.

Tanmateix, no es té coneixement que cap llibre de Rousseau formés part de biblioteques particulars a Menorca la segona meitat del segle XVIII o de la biblioteca de la institució fundada per Joan Ramis.¹⁷ L'obra de Rousseau va ser prohibida, en la seva totalitat, per la Inquisició en tot l'àmbit territorial de domini de la corona espanyola. El torn per a *La nouvelle Héloïse* va arribar l'abril de 1764 juntament amb l'*Émile* (Domergue 1981:43-44) i, tot i que aquesta persecució no afectava l'illa de Menorca, en mans dels britànics pel tractat d'Utrecht (1713), vigent encara en l'època a la qual ens referim, va coincidir amb un dels anys en què Ramis va cursar els estudis a la Universitat Literària de Mallorca, que sí que estava més lligada a les restriccions religioses, i en darrer terme també culturals, imposades pel Sant Ofici.

De fet, Menorca va romandre prop de cent anys al marge de la dominació borbònica, per una llarga circumstància política, la qual cosa, entre altres aspectes positius, com ara l'ascens d'«una burgesia mercantil, econòmicament forta, oberta a Europa i que gaudia de les estructures polítiques autòctones» (Bover 1992:89), va permetre precisament, segons Massip (2010:32), el conreu de la tragèdia en un clima de

¹⁷ En canvi sí que hi ha un títol de Voltaire, l'altre membre del tàndem d'autors la lectura dels quals era més perseguida a l'època. De fet, la persecució de la censura és una altra de les coses que els va unir. L'obra de Voltaire era de caràcter històric: una història universal en diversos volums. Vegeu el *Registre de la Societat Maonesa* (1991). D'altra banda, en aquest registre no hi apareix cap llibre ni cap títol de conferència que faci referència a Rousseau.

llibertat. Asián (1983:73), en termes més generals, sosté que «*los contactos con la Península habían desaparecido, y sólo se producían con el resto de Europa*». Carbonell (1967:21) va encara més enllà i propugna que «[l]a puixança de la burgesia mercantil menorquina i l'obertura cultural que la relació internacional de Menorca comportava [...] oferien un clima propici» a la penetració del corrent literari preromàntic.

En tot cas, a través dels contactes habituals per proveir-se de bibliografia o durant les seves estades al comtat papal d'Avinyó, per fer els exàmens de dret,¹⁸ Ramis hauria pogut tenir accés a l'obra de Rousseau. També és probable, tal com sosté Domergue per al territori de la corona espanyola (1981:45), que la «*barrera inquisitorial*» provoqués que la novel·la trigués a difondre's, de la mateixa manera que va trigar a traduir-se al castellà, i que repercutís també en la recepció de Rousseau a Menorca. Sebold (1989:163), per la seva banda, sosté que *La nouvelle Héloïse* va arribar, si més no en aquell territori, gairebé immediatament (però en la seva versió francesa original, és clar). De fet, es té constància de l'assumpció dels seus supòsits en certs cercles literaris de la península i per alguns autors espanyols, ja des de finals del segle XVIII (Maruri 1990:248).

La biblioteca de Ramis estava formada efectivament per una gran majoria de llibres en llengua francesa. També és cert, però, que encara hi ha molt de camí a recórrer en l'estudi del contingut d'aquestes col·leccions bibliogràfiques. Alguns autors parlen d'una certa influència preromàntica, però d'arrel anglesa i alemanya, amb Salomon Gessner (1730-1788), escriptor suís en llengua alemanya, com a autor més influent.¹⁹ Cal tenir en compte, de tota manera, que Menorca queda sotmesa, com la resta de la corona espanyola, a la dominació del Sant Ofici a partir del 1802, en què l'illa és lliurada definitivament als espanyols en virtut de l'anomenada pau d'Amiens. La lliure circulació de llibres no devia ser la mateixa de llavors endavant. Ja no ho era en les dues dècades anteriors, arran de la primera cessió de l'illa a la corona espanyola (1783-1798), en què la censura es va reimplantar, i aquesta eventualitat hauria pogut tenir alguna repercussió sobre la normal recepció de Rousseau entre els membres del grup il·lustrat menorquí.

¹⁸ Sembla clar, arran de les últimes descobertes d'especialistes com ara Vicent de Melchor (2001:406 i 2006:20), que Ramis no va estudiar a Avinyó, tal com havien vingut sostenint altres autors, com ara Asián (1983:77-85). En qualsevol cas, per a De Melchor (2001:406), aquesta novetat podria servir "per a postular una influència de la cultura francesa a Menorca anterior i probablement més profunda del que s'havia pensat fins ara".

¹⁹ Entre aquests autors hi ha Borrell (1984:187).

També s'ha de tenir present que la Inquisició, en paraules de Domergue (1981:55), «no logró impedir la introducción de las ideas filosóficas; lo que sí que consiguió fue asfixiar a la gente». Si bé és cert que a la biblioteca de la Societat Maonesa hi havia un títol de Voltaire, l'altre gran enemic del Sant Ofici, cal considerar el fet que, tal com explica el mateix Domergue, d'acord amb l'advertència de Déforneaux,²⁰ «después de unos años de vacilaciones, la Inquisición, con la condena de Rousseau, abre su gran campaña antifilosófica». En definitiva, però, en la dècada dels seixanta del setcents, encara era vigent la supressió que el governador Richard Kane havia dictat el 1715 contra el tribunal menorquí de la Inquisició. Segons Casanovas (2001:73), «durant la major part del segle XVIII no hi hauria a Menorca [...] cap mena de control dels llibres que hi circulaven».

Segons les investigacions sobre el tema de Maite Salord, fins a la primera restauració borbònica no es va començar a aplicar la censura a l'illa:

«[L]a censura va començar a incidir en el procés cultural menorquí gairebé deu anys abans d'esclatar la Revolució [de 1789], coincidint amb els primers anys de domini borbònic de l'illa. De fet, encara que no es tracta del mateix tipus de censura, podem afirmar que [...] censura explícita i autocensura [...] formen part d'un mateix aparell repressiu, l'aparell que en aquells moments funcionava arreu de l'estat espanyol. (Salord 1987:76)

Un altre factor és que la biblioteca de Ramis va quedar dispersada a principis del segle XX, i només s'ha pogut tenir coneixement d'alguns dels títols de què disposaven ell mateix i la societat que havia creat gràcies a la feina historiogràfica de Francesc Hernández Sanz, que en va fer una important anotació bibliogràfica (Carbonell 1967:6).²¹ Cal fer esment que l'altra figura important de la traducció, al costat del mateix Ramis, Antoni Febrer Cardona, va dedicar la seva tasca a diversos autors, entre els quals, però, no es troba Jean-Jacques Rousseau²² i aclarir també que difícilment s'hi podia trobar, en virtut de les conviccions catòliques del traductor.

²⁰ Es refereix a l'obra de Marcelin Déforneaux *L'inquisition spagnole et les livres français au XVIII^e siècle*, de 1963 (la referència és a Domergue 1981:44).

²¹ Per a més informació, podeu consultar els articles "El doctor Juan Ramis y Ramis" i "Una sociedad de cultura, establecida en Mahón durante la segunda mitad del siglo XVIII", al recull *Cultura i societat a Menorca*, de Francesc Hernández, amb edició i pròleg de Josefina Salord (1987). Vegeu la referència completa a la bibliografia final.

²² Sí que hi ha, en canvi, una traducció de les *Odes sacrées* de Jean-Baptiste Rousseau, un poeta anterior al filòsof ginebrí. No cal dir que la temàtica religiosa, si més no des de posicions de convenciment, era aliena en bona mesura (tampoc no refusava parlar-ne) a l'ideari del nostre Rousseau. En qualsevol cas, aquesta seria una altra possible via d'investigació que podria contribuir al coneixement de la inclinació religiosa de Ramis, de la seva importància i de la possibilitat que aquesta tingués alguna influència sobre la seva obra, una altra víctima llavors de l'anomenada "Il·lustració catòlica, sota la tutela de la Inquisició" (Tietz 1989:72-73). Val a dir, però, que el tractament que fa del mite de Lucrecia escapa de les directrius del cristianisme, en el marc preceptiu del qual, entre altres coses, es deplora el suïcidi.

El neoclassicisme va ser l'expressió estètica de la Il·lustració i les idees il·lustrades constituïen el nucli al voltant del qual es va desenvolupar l'activitat de la Societat Maonesa de Cultura, l'entitat cultural que es va fundar a Maó el 30 d'abril de 1778, primerament amb la intenció de crear una biblioteca per als seus socis. Entre els fundadors hi havia Joan Ramis i el seu germà Pere, Joan Soler, Joan Roig i Joan Roca. Els disset membres que va arribar a tenir es trobaven en reunions setmanals en què es llegien treballs d'història i geografia, sempre en català, que era la llengua oficial de l'entitat. Va desaparèixer definitivament el 1785. En efecte, en la Menorca oberta de l'època, el grup d'intel·lectuals que formaven part de la Societat Maonesa de Cultura, i especialment Ramis, a través de la seva obra, van aconseguir europeïtzar la literatura del moment i van assolir la fita que el català esdevingués novament una llengua d'alta cultura. Amb tot, segons Bover (1992:94), el germen d'aquest grup d'intel·lectuals, al qual podríem anomenar «grup de Maó», la seva primera aparició pública, es produeix alhora que l'edició de *Lucrecia*, el 1769.

Aquesta obra és considerada el treball més *neoclassicista* de Ramis. La primera de les seves creacions, però, aborda un seguit de motius que l'apropen als trets característics d'una obra, tot i que no dramàtica, plenament preromàntica: *La nouvelle Héloïse* de Rousseau. Cal tenir en compte, per tant, que les tres peces de Ramis objecte d'estudi i l'obra de Rousseau pertanyen a gèneres diferents, unes al teatre i, l'altra, a la tradició epistolar. En aquest sentit, generalment s'ha posat l'obra dramàtica de Ramis en relació amb la tradició literària anterior, sempre, de manera gairebé exclusiva, en l'àmbit del fet teatral. És per això que no s'han tingut en compte cap influència més enllà de la d'altres obres de teatre, com ara les que pertanyen al *Classicisme* del segle XVII francès, moviment que s'estengué per la resta d'Europa durant el segle següent, i, a tot estirar, d'alguna poètica (per exemple l'esmentada *Art poétique* de Boileau). Cal remarcar que l'obra dramàtica de Ramis es produeix quan l'escena neoclàssica francesa que s'emmirallava en els Racine, Corneille, Molière, etc., ja ha entrat en un franc declivi.

Finalment, cal considerar que la majoria dels estudiosos dels corrents literaris d'aquesta època rebutgen el tòpic d'un neoclassicisme racionalista i rígid que es transforma i esdevé sobtadament romanticisme. En paraules de John H. R. Polt (2004:3), «[e]veryone, however, rejects the old caricatures of a rigid rationalistic Neoclassicism suddenly replaced by Romanticism».

4. La connexió europea de Joan Ramis. La seva obra dramàtica com a dipositària de l'ideari del preromanticisme

Per al propòsit establert en aquest estudi caldrà fer l'exercici de desposseir l'obra dramàtica de Joan Ramis de preceptes classicistes, si més no els més formals, per centrar-nos en els diversos temes que hi apareixen i el tractament que se'n fa. En aquest sentit, anirem deixant de banda progressivament les consideracions que ja s'han apuntat sobre les fonts en les quals beu l'autor. En l'anàlisi de les obres objecte d'estudi, tant de Ramis com de Rousseau, per tant, cal abandonar la recerca de l'essencialitat en la forma per detenir-nos precisament en allò que constitueix l'ànima de la literatura, en paraules de Beltrán (1996:246), allò que és estètic. Aquest punt de vista permet fer-ne una comparació més enllà de la teoria dels gèneres literaris, en l'àmbit de la seva dimensió estètica.

Alguns especialistes defensen el fet que el romanticisme, en el sentit més ampli del terme, és a dir, considerant també les primeres manifestacions d'aquest moviment —les quals se solen reunir sota l'epígraf de preromanticisme—, es produeix de manera conjunta a tot Europa. Sebold (1968:164), per exemple, sosté que «[e]n último término, no podían importar mucho [...] las influencias literarias individuales; porque se trataba [...] de un viaje total de la mentalidad europea.»

Per tant, Joan Ramis i els components del grup il·lustrat menorquí no podien restar aliens a les novetats ideològiques i literàries que es produïen a Europa, encara menys tenint en compte la realitat sociopolítica i cultural en què es trobava l'illa.

Quant a la temàtica de la primera de les obres de Ramis, per a De Melchor (2001:400) la qüestió política només ocupa el rerefons, a molta distància del que realment interessa al dramaturg, el desencadenament de les passions.²³ En aquest sentit, amb la clara separació d'aquests dos aspectes pel que fa a la voluntat de l'autor, De Melchor considera que Ramis s'apropa als criteris argumentals del *Britannicus* de Corneille, un dels grans autors del *Classicisme*.²⁴ Miralles (2004:406) remarca l'opinió de De Melchor sobre la filiació clàssica de l'obra, però «en el sentit que, tot i l'adaptació reeixida de la *Lucrecia* als patrons de la tragèdia neoclàssica, el suïcidi de la protagonista sobre l'escena i el final obert no s'ajusta al decòrum neoclàssic».

²³ Anteriorment hem constatat l'opinió de Puèrtolas (2006:543-544), que titlla l'obra de «tragèdia freda».

²⁴ Més endavant es tornarà sobre aquesta qüestió, a propòsit de la vinculació de l'obra de Ramis amb els més alts exponents del classicisme francès.

Tietz (1989:76), per la seva banda, explica les dues lectures del mite encarnat en el personatge de Lucrecia, a propòsit de dues grans línies interpretatives. En primera instància, en un context secularitzat com el de la Il·lustració, la figura de Lucrecia es veu com el de l'esposa virtuosa. Aquesta seria una interpretació del mite dins l'àmbit del que és privat, en un intent de contrarestar la visió negativa que se'n tenia, ja des del primer cristianisme. D'acord amb aquesta primera lectura, Lucrecia era considerada, entre altres aspectes, l'encarnació mateixa de la virtut, i la virtut, al seu torn, la utilitzava la burgesia com a arma contra la noblesa, tinguda per un estament inclinat al vici. També s'entenia el seu acte «*como expresión de una autonomía moral completa*», i no com a confessió encoberta de la culpa per haver-se suïcidat, que és el que pretenia l'Església. Pel que fa a un plantejament des de l'òptica de la *res publica*, se sosté que la mort violenta de Lucrecia «*fue el motivo inicial para la reconquista de la libertad cívica por parte de los romanos y la transformación de la tiranía (sexual y políticamente perversa) en la república (moral y políticamente virtuosa)*» (Tietz 1989:77), amb una legitimació, més o menys velada, del tiranicidi.

Darrerament es considera que la intenció de Joan Ramis, a l'hora de recrear aquest personatge femení turmentat, era més propera al primer dels plantejaments; és a dir, que l'autor estaria proposant una reflexió al voltant de la virtut i de la seva defensa, sense anar més enllà. Val a dir que aquest raonament qüestiona algunes de les conclusions a què s'havia arribat anteriorment, que sostenien la hipòtesi, si més no feblement argumentada, que Ramis estava fent una crítica del sistema polític de l'època (l'espanyol, per a alguns especialistes, o l'anglès, per als especialistes d'altres cercles). Aquesta consideració sembla més una qüestió política que no pas literària. El mateix Tietz, per exemple, escriu el següent:

La Lucrecia de Ramis y Ramis en su conjunto da la impresión de ser ante todo un ejercicio de estilo de un autor joven e impetuoso que protestó con esta obra no contra el monarca legítimamente instaurado, sino contra el monarca inglés considerado con razón como usurpador y por ello tirano. (Tietz 1989:89)

Sembla, però, que l'autor mantenia una relació cordial amb els ciutadans anglesos desplaçats a Menorca, alguns dels quals havien de formar part de la Societat Maonesa de Cultura més tard. També col·laborava amb l'administració britànica (Pons 1990:154). Segons Carbonell (1964:161), «els anglesos menaren una política liberal i suau durant la major part del temps de llur ocupació de l'illa», que devia complaure Ramis.

Per a Sala Valldaura (1994:172), la virtut com a tema de la tragèdia neoclàssica en general es concentra cada vegada més en l'autonomia moral de l'individu, en una de les línies que Tietz simplement exposa. Més endavant, el mateix autor hi afegeix, com a comentari de l'obra de Ramis (i de la *Raquel* de García Huerta):

La *Lucrecia* de Joan Ramis y *Raquel* de García Huerta [...] se preocupan sobre [...] el origen divino o humano del poder y, consecuentemente, sobre la posibilidad de enjuiciarlo y de intervenir. La razón ha de guiar la virtud en favor de la felicidad de todos, incluso por encima de un monarca tirano.

[...] La lectura de tales tragedias, sin embargo, no es unívoca, ya que puede tratarse de una aceptación sin reservas del absolutismo regio [...] o bien de una demostración empírica, práctica de que el poder tan sólo se justifica en la medida que sirve al desarrollo y la felicidad comunes, de acuerdo con lo preconizado por Locke y, más tarde, por Rousseau. (Sala Valldaura 1994:177)

El Rousseau que apareix en aquesta citació és, a més de l'ideòleg i el filòsof, l'autor de *La nouvelle Héloïse*, una ficció en què aprofita l'avinentsa del tractament epistolar per esplaïar-se en temes que només complementen els que són centrals en aquesta obra (la virtut, la separació, les convencions socials, etc.).

En la ressenya que dedica a l'edició d'*Arminda* (2006), la qual inclou citacions de Vicent de Melchor, curador de l'obra, Miralles (2007:883) sosté que aquesta segona peça teatral de Ramis «segueix l'estructura bàsica de la tragèdia francesa i que és allunyada dels temes clàssics». En paraules de De Melchor (2006:30), es tracta d'un «producte de la seva pura imaginació» i, per tant, es podria començar a considerar propera al romanticisme en alguns aspectes, superant així la mera etiqueta formal. Miralles, en el mateix comentari, hi afegeix que, si bé els personatges són una invenció en aquesta obra (en contraposició als de *Lucrecia*), «el tema de l'amor i els seus efectes és universal». En aquest sentit, considera que un dels aspectes de què s'ocupa aquesta peça és el de la tensió entre la passió amorosa i la raó: «L'amor, de la naturalesa que sigui ofusca la raó». De fet, De Melchor (2006:33) opina que *Arminda* conté «una certa propensió a les actituds i accions *novel·lesques*».

De Melchor estableix una comparació sobre els que, segons el seu parer, són els temes d'aquestes dues primeres obres de Ramis:

[E]mergeix com a més interessant (almenys amb els ulls d'avui dia) el tema amorós i polític de la *Lucrecia* que l'essencialment amorós d'*Arminda*, tot i que en aquest drama podem rastrejar ja, potser, un tímid acostament a l'incipient sentimentalisme preromàntic. (De Melchor 2006:23)

Quant a *Rosaura o el més constant amor*, la progressió literària de Ramis fa que sigui la més allunyada dels propòsits més essencialistes, fins i tot formalment, del *Classicisme*, amb una tipologia de personatges que segueixen el model barroc (Miralles 2007:883). A partir d'aquestes premisses, referides a *Arminda* i *Rosaura*, De Melchor (2006:30) sosté el següent:

No cal dir que aquesta via imaginativa —que, amb tot, no ateny els resultats de la *Lucrècia*— oferia a Ramis, almenys en potència, una llibertat creativa més àmplia, una llibertat que sembla prefigurar, si més no en alguns aspectes, un teatre «romàntic» *avant la lettre*.

Asián (1983:139), d'acord amb un comentari anterior en què analitza aquest procés literari de Ramis, explica que l'última de les seves peces teatrals «es una obra con *marcadas señales pre-románticas*». En aquest mateix sentit, Grilli, el prologador de l'edició conjunta de *Lucrècia* i *Rosaura*, considera que aquesta darrera obra és precursora de les noves ideologies europees, i ho exemplifica amb el comentari al següent fragment (escena 4a, acte 5è, v. 1907-1910):

[Rosaura] Viu, indigne de memòria,
 viu per penar i sofrir.
 Tu no mereixes morir:
 de Rosaura és esta glòria (Fontanella i Ramis 1982:245)

Segons Grilli (1982:34), aquests versos, «amb l'apel·lació a la memòria com a mesura del viure i del morir, [...] expressa una visió [...] radicalment anticipadora de les noves ideologies romàntiques».

Finalment, en una nota a peu de pàgina, De Melchor (2006:33) cita el «desesperat monòleg» de Don Ramon que tanca el primer acte d'*Arminda*, i dos fragments més, de *Lucrècia* (v. 179-182) i *Rosaura* (v. 66-73),²⁵ per concloure que «[e]n certs passatges de les obres de Ramis, [...] no deixem de trobar suggeridores imatges que, fora de context, ningú no dubtaria a qualificar de romàntiques». En qualsevol cas, tanmateix, això no deixa de ser una exigència dels temes que s'hi tracten.

²⁵ La numeració de versos de *Rosaura*, contràriament al que fa De Melchor, inclou el pròleg en vers que apareix davant del primer acte de l'obra, en l'edició de referència.

5. Una lectura rousseauiana del teatre de Ramis: el tema de la constància amorosa. Tractament de la defensa de la virtut i el suïcidi en *La nouvelle Héloïse* de Rousseau i la *Lucrecia* de Ramis

Un dels trets més significatius de *La nouvelle Héloïse* és que conté algunes dades autobiogràfiques del seu autor, més o menys explícites, de la qual cosa es pot deduir que Rousseau volia tractar de manera especial, expressament, el tema de la virtut. En realitat, però, Rousseau planteja un altre pol en el marc la seva novel·la, el de la felicitat, entesa en el sentit més ampli: «*Le bonheur, c'est la volupté, le plaisir, des plus charnels aux plus sublimes*» (Morel 1937:6). El que desitja l'autor en últim terme és trobar l'equilibri entre la felicitat i la virtut, una sort de sistema amb capacitat de procurar les dues qualitats. Per exemple, en una carta d'agraïment que envia a M. de Wolmar, el marit de Julie, per haver fet possible el retrobament amb la seva antiga amant, Saint-Preux li expressa la gratitud en els següents termes («Lettre VIII à M. de Wolmar», cinquena part): «*J'étais mort aux vertus ainsi qu'au bonheur*» (Rousseau 1967:462-463). A més, el manteniment de la virtut i la consecució de la felicitat (una felicitat que no rau, però, en la satisfacció de les necessitats més bàsiques, sinó en la seva durabilitat a desgrat dels inconvenients) convergeixen en el tema, més genèric, de la constància de l'amor.

A la primera carta que Saint-Preux adreça a Julie després que s'hagi assolit la fita de la consumació física de l'amor entre els dos protagonistes, al final de la primera part, la satisfacció li fa exclamar: «*Oh! [M]ourons, ma douce amie! [M]ourons la bien-aimée de mon cœur! Que faire d'une jeunesse insipide dont nous avons épuisé toutes les délices?*». De seguida ens adonarem, però, que aquest gaudi és només una estació intermèdia en la consecució de la veritable felicitat.

A la *Lucrecia* de Ramis també es produeix aquesta tensió entre felicitat i virtut. En aquest cas, però, l'exercici de la virtut sembla desembocar en la infelicitat de la protagonista:

Tot reiterant el seu acte de fe, Lucrecia observa consternada que els déus consenten i protegeixen el mal en detriment de la virtut i que en comptes de premiar el virtuós amb la felicitat el condemnen al dolor i a la *desdita*. (Busquets 1988:356)

Quan era jove —precisament fins al 1754, any en què escriu l'obra de teatre *La mort de Lucrece*—, i alguns anys abans d'assumir la redacció de *La nouvelle Héloïse*, Rousseau va escriure diverses peces teatrals, algunes de les quals van restar inacabades. Val a dir que la seva relació amb el teatre sempre va ser molt controvertida, d'acord amb la idea que en tenia ell:

Rousseau considère que le théâtre qui flatte les spectateurs est dangereux pour la la société, que la tragédie est artificielle et la comédie immorale; il qualifie le théâtre de Molière d'*école de vices et de mauvaises mœurs plus dangereuse que les livres mêmes où l'on fait profession de les enseigner* (*Lettre à d'Alembert sur les spectacles*). (Arsac i Calais 1997:31)

En abordar el mite de Lucrecia també es planteja tractar els problemes socials i polítics que el preocupen. De fet, a *La nouvelle Héloïse* també introdueix qüestions que podrien semblar alienes a l'argument de la novel·la, com ara consideracions sobre els costums a la ciutat, i l'ideal de vida familiar i la gestió del servei domèstic, per exemple, que contribueixen a definir les línies mestres de la ideologia rousseauiana, també inclosa aquí, i que impregna la totalitat de la seva obra.

Les actituds dels personatges de *La nouvelle Héloïse* no són diferents de les que adoptaria el mateix autor, o de les que hagués volgut adoptar en situacions concretes de la seva vida real, com ara en la relació que va mantenir amb *madame* d'Houdetot. Aquest enfocament es fa palès en el desenvolupament de la novel·la. Es podria dir, en definitiva, que les línies de força de les obres de teatre, que van restar inèdites, convergeixen en l'esquematisme sentimental de *La nouvelle Héloïse*.²⁶

De tota manera, aquest esquematisme té moltes reminiscències, sobretot a partir de la meitat del llibre:

Le roman aurait bien pu s'arrêter là, car l'histoire d'amour en soi termine à la fin de la IIIème partie, comme le signale B. Guyon dans l'édition de la Pléiade. Mais Rousseau a dû éprouver le besoin de mettre à distance le conflit amoureux: c'est à partir de la IVème partie que toute une réflexion sur le temps devient primordiale: le temps qui passe, la nostalgie de l'amour, le temps de l'amour, du souvenir de l'amour, de la mémoire de l'amour. (Jiménez Plaza 2000:98)

En Ramis, en canvi, sabem que no es produeix aquesta implicació. No dibuixa els personatges a imatge seva, però sí que en modula les diverses actituds d'acord amb

²⁶ Vegeu la introducció a l'apartat de teatre del volum II de les obres completes de Jean-Jacques Rousseau (p. XXXVI). La ressenya bibliogràfica completa apareix al final del treball, en l'apartat de les edicions de les obres de referència que s'han utilitzat per a aquest estudi.

la seva conveniència, de manera que obeeixen, a través de la seva versió, als criteris morals que l'autor vol introduir-hi i difondre.

Pel que fa a altres característiques dels personatges i a la funció que desenvolupen d'acord amb els seus trets definitoris, es pot establir un clar paral·lelisme entre el duet format per Claire (futura *madame* d'Orbe) i *milord* Édouard Bomston de *La nouvelle Héloïse*, d'una banda, i el duet que integren els respectius servidors de Lucrècia i Tarquino (Junia i Manlius) a la tragèdia de Ramis, de l'altra. El paper d'aquestes parelles en totes dues obres va lligat al progrés dels personatges principals, i en complementen la caracterització, perquè hi actuen com a confidents, en un sentit molt ampli. En general, són figures molt properes als protagonistes que, sovint, exerceixen el paper de contrapunt de les seves idees i els seus sentiments.

La reflexió al voltant de la renúncia, tot i que en aquestes obres l'actitud dels personatges està tractada diversament, és un aspecte molt important de les dues propostes. En Rousseau és manté al llarg de tota l'obra:

Le renoncement à l'amour, épreuve cruelle pour les deux personnages (Julie et Saint-Preux) semble aller dans le sens d'une dépossession de soi, de l'être le plus intime, aussi bien chez l'homme que chez la femme. (Jiménez Plaza 2000:102)

En aquest capítol del treball sobre la comparació entre l'obra de Rousseau i la trilogia dramàtica de Ramis, en què es pretén concretar alguns aspectes que les uneixen, s'analitzarà amb més detall la primera de les peces teatrals del dramaturg maonès, *Lucrècia*, perquè en aquesta obra, entre altres motius, es tracta de manera rellevant el tema del suïcidi, sense obviar, però, que la defensa de la virtut no deixa de ser un aspecte del tema més general de la constància amorosa, el qual aborden les tres peces de teatre de Ramis i la novel·la sentimental de Rousseau.²⁷

El suïcidi, segons Rousseau, el qual exposa la seva teoria per mitjà de la ploma de Saint-Preux a *La nouvelle Héloïse*,²⁸ ha de procurar-nos als mortals el més enllà diví o la infinitud del no-res (Dédéyan 1966:244). En canvi, a la *Lucrècia* de Ramis el suïcidi acaba sent un fi en si mateix, un sacrifici, i tanmateix un deslliurament.

²⁷ A més, com hem explicat abans, quant a *Lucrècia*, una de les qüestions més comentades i que fan que l'obra s'escapi de complir del tot les exigències formals del teatre neoclàssic és el tractament del tema del suïcidi, tant pel que fa a la dimensió teòrica com a la seva representació damunt de l'escenari.

²⁸ Vegeu també el comentari previ sobre aquesta qüestió al capítol 2 d'aquest mateix treball.

Cal tenir present, que, a continuació de la carta en què Saint-Preux expressa els seus funestos pensaments al voltant de la mort voluntària, precisament com a resposta, el protagonista de *La nouvelle Héloïse* en rep una altra, enviada per *milord Édouard*, que és el contrapunt a les seves argumentacions. Es tracta de les cartes XXI («Lettre XXI à milord Édouard») i XII («Lettre XXII. Réponse») de la tercera part del llibre.

A la carta que Saint-Preux envia a *milord Édouard*, el seu amic i confident, el protagonista sosté que la mort només suposa un canvi d'estat de l'ànima i que, un cop acceptada la immortalitat, hom pot disposar de la pròpia vida en la mesura que aquesta és viscuda en plenitud o, per contra, s'ha convertit en un llast imponderable:

Plus j'y réfléchis, plus je trouve que la question se réduit à cette proposition fondamentale: chercher son bien et fuir son mal en ce qui n'offense point d'autrui, c'est le droit de la nature. Quand notre vie est un mal pour nous, et n'est un bien pour personne, il est donc permis de se'n délivrer. (Rousseau 1967:279)

Rousseau tracta el tema des de diversos vessants: què en pensaven els sofistes, quines consideracions hi ha aportat l'escolàstica, per què no en diu res la Bíblia, etc. Parteix d'una primera aproximació fisiològica, a través de la metàfora de la salvació del cos del perill que suposen els membres gangrenats, tan present d'altra banda en el discurs de l'Església catòlica:

La parité est exacte pour qui croit l'immortalité de l'âme; car si je sacrifie mon bras à la conservation d'une chose plus précieuse, qui est mon corps, ja sacrifie mon corps à la conservation d'une chose plus précieuse, qui est mon bien-être. (Rousseau 1967:279)

Rousseau presenta una argumentació perfectament estructurada, que més aviat sembla una contribució a un assaig sobre el suïcidi, abordat en termes generals. És un enfocament que s'adiu al format epistolar que adopta l'autor en aquesta obra. En un altre paràgraf d'aquesta mateixa carta, Saint-Preux apel·la a la raó, que és un dels elements principals de la ideologia il·lustrada:

Le seul moyen, qu'ait trouvé la raison pour nous soustraire aux maux de la humanité n'est il pas de nous détacher des objets terrestres et de tout ce qu'il y a de mortel en nous, de nous recueillir au-dédans de nous-mêmes, de nous élever aux sublimes contemplations, et si nos passions et nos erreurs font nos infortunes, avec quelle ardeur devons-nous soupiner après un état qui nous délivre des unes et des autres? (Rousseau 1967:281)

Ramis, per la seva banda, estableix a *Lucrecia* una relació pràcticament indestruïble entre el desig de la mort i el suïcidi, d'una banda, i la defensa de l'honor, de l'altra, per raó de l'argument de la tragèdia. En canvi, l'apologia de la virtut que s'escampa per les pàgines de *La nouvelle Héloïse* apareix poques vegades relacionada amb el tema del suïcidi, si més no tan directament com en la *Lucrecia* de Ramis (escena 1a, acte 5è, v. 1086-1089):

[Lucrecia:] Jo no sé com respir, no sé com tenc valor
per suportar la vida en este temps d'horror,
per pensar que no tenc, per veure que he perdut
lo que més ha estimat mon cor, que és la virtut. (Ramis 2004:89)

Però també es pot extreure de les pàgines de *Lucrecia* una lectura més genèrica d'acord amb la qual el suïcidi significa el cessament de tots els mals (escena 4a, acte 2n, v. 516-519):

[Lucrecia] Acabau, pues, oh déus! Acabau ja ma vida!
A ella una prompta mort mereix ser preferida:
Vivint, sempre seran los meus turments majors;
Morint, hauran cessat ma pena i dolors. (Ramis 2004:46)

Ramis reivindica la virtut en un sentit classicista, perquè no es podia desentendre del context de preponderància neoclàssica en què va crear la seva versió del mite. Aquest enfocament l'apropa més a la virtut de tradició renaixentista que no pas a la virtut cristiana: Lucrecia s'estima més suïcidar-se que haver de conviure amb la deshonra. Per tant, la idea de virtut en aquesta obra es posa en relació amb la idea de deshonra, en el sentit d'absència de virtut. Però també admet una interpretació en clau d'elecció individual, d'exercici de llibertat:

Advocant a favor del suïcidi, Ramis proposa l'alliberació de la humanitat de la supeditació de Déu de les religions positives, que es defineix detentor exclusiu de la vida humana: proclama l'absoluta autodeterminació de l'individu. (Busquets 1988:364)

A més, el desencadenant de la ficció en aquesta tragèdia, per la qual els tres herois (Tarquino, Col·latino i Brutus) han tornat del front, és el fet de posar a prova la virtut de Lucrecia (Grilli 1982:30). El concepte de virtut s'hi manifesta efectivament com a defensa davant els successius atacs de Tarquino, i per contrarestar els dubtes de la mateixa protagonista. Al final de l'obra, aquesta idea es converteix, al seu torn, en un element de desesperació (perquè el deshonra s'interpreta precisament com a absència de virtut), però també en arma de reivindicació (com a exemple moral) en

les paraules expressades per alguns personatges, com ara Lucrècia, abans de llevar-se la vida, d'una banda, i Brutus, de l'altra, per exemple en els versos finals de l'obra (escena 3a, acte 5è, v. 1316-1319):

[Brutus] I, si Lucrècia, morta, ensenya a los humans
que encara la virtut habita amb los romans,
la sua mort venjada avisarà a los reis
a detestar el vici, a respectar les lleis. (Ramis 2004:102)

Busquets (1988:365) en fa la següent lectura:

En Ramis, el tresor és un contracte pel respecte del qual han de vetllar igualment totes les parts responsables. La virtut de la fidelitat apunta, doncs, a dues morals que l'ideal humà del segle XVIII vol junyides: la virtut individual de l'heroïna i la virtut col·lectiva de Brutus.

En canvi, Pòrtulas (2006:547) discrepa sobre aquests comentaris al voltant de l'obra, especialment els de Busquets, i sosté que «el punt més mal resolt en la construcció de la peça sencera [...] rau en la manca d'integració entre la tragèdia individual i la tragèdia col·lectiva». En referència a la significació de l'acte del suïcidi, Pòrtulas (2006:555) fa la següent reflexió:

L'ortodòxia cristiana de Ramis [...] l'obliga a eliminar el concepte de l'exemplaritat del suïcidi, un acte que [...] el cristianisme condemna amb molta severitat. [...] Des del punt de vista purament artístic, aquesta reticència resulta una llàstima, perquè les virtualitats dramàtiques i tràgiques del suïcidi [...] queden desaprofitades.

A *La nouvelle Héloïse*, per la seva banda, la virtut és una qualitat viscuda íntimament, tot i que no exempta d'algunes manifestacions externes puntuals, que travessa d'una manera o d'una altra el contingut de les cent seixanta-tres cartes que es trameten els personatges de la novel·la. La virtut queda personificada en la figura de la protagonista femenina, tal com s'estableix, a través de Saint-Preux, en una carta a *milord Édouard* («Lettre II à milord Édouard», cinquena part):

[R]ien de ce qui touche à Julie n'est indifférent pour la vertu. Ses charmes, ses talents, ses goûts, ses combats, ses fautes, ses regrets, son séjour, ses amis, sa famille, ses peines, ses plaisirs, et toute sa destinée, font de sa vie un exemple unique, que peu de femmes voudront imiter, mais qu'elles aimeront en dépit d'elles. (Rousseau 1967:403)

A *La nouvelle Héloïse*, el tema del suïcidi es reprèn amb força en un altre episodi (quarta part), en què el mateix Saint-Preux és víctima d'un arravatament en què desitjarà no només la seva mort, sinó també la mort de Julie, per alliberar-se dels

seus turments i endur-se-la amb ell. L'escena té lloc quan els amants ja s'han retrobat, després d'un llarg període de temps en què ell ha viatjat al voltant del món i Julie s'ha casat amb M. de Wolmar i ha tingut dos fills.

Els Wolmar reben l'antic amant de Julie com a amic de la família i M. de Wolmar els deixa sols durant una setmana per demostrar-se que no hi ha perill que tornin a reviure la passió dels primers temps (una avinentesa que serveix l'autor, a la vegada, per demostrar-nos fins a quin punt ella és realment és virtuosa, d'una banda, i també constant en l'amor, de l'altra), la qual cosa faria que perdés la confiança que hi ha dipositat. Saint-Preux aprofita un passeig en embarcació pel llac per visitar amb Julie els indrets en què va estar sol, exiliat d'ella, quan la jove li va demanar que marxés temporalment per por que es descobrís el seu idil·li. La prova, malgrat el moment de dubte que experimenten Saint-Preux i Julie, és superada i, per tant, els vincles que els uneixen encara en surten reforçats. Els ecos del tràngol que ha viscut Saint-Preux, passat pel sedàs d'haver-hi de reflexionar i d'explicar-lo després a través d'una carta, ens remetent al tòpic de la mort com a alliberament:

Bientot je commençai de rouler dans mon esprit des projets funestes, et, dans un transport dont je frémis en y pensant, je fus violemment tenté de la précipiter avec moi dans les flots, et d'y finir dans ses bras ma vie et mes longs tourments. Cette horrible tentation devint à la fin si forte, que je fus obligé de quitter brusquement sa main pour passer à la pointe du bateau. (Rousseau 1967:391)

A través de la superació d'aquest exercici definitiu, en efecte, l'autor subratlla la qualitat dels sentiments que uneixen els personatges protagonistes de la novel·la i posa de manifest que l'amor que senten l'un per l'altre està per damunt de totes les vicissituds i es fonamenta precisament en el pilar moral de la virtut.

Si el tema del suïcidi podríem dir que se circumscriu només a la primera de les obres teatrals de Ramis, tot i que els personatges de les altres peces teatrals facin alguna eventual referència a la mort, sempre en l'àmbit de la retòrica, no és així en relació amb el motiu de la constància amorosa, que trobem com a comú denominador de les tres obres integrants de la seva trilogia dramàtica. A *La nouvelle Héloïse*, per la seva banda, aquest és un argument al qual es recorre sistemàticament al llarg de tota la novel·la, perquè és un dels fonaments sobre els quals es basteix l'estructura i el sentit de la novel·la.

6. Altres temes comuns al voltant de l'amor: l'absència de l'ésser estimat, el triangle amorós i l'amor passional enfrontat a l'amor virtuós

Altres temes al voltant de la realització de l'amor i de la satisfacció d'una vida virtuosa que comparteixen aquestes dues obres són el de l'absència de la persona estimada (de l'amant a *La nouvelle Héloïse* i el del marit a la *Lucrecia* de Ramis); el del triangle de personatges, més o menys forçat, i finalment el de la confrontació entre amor passió i amor virtut.

En primer lloc, l'absència, o la separació, de la persona estimada és objecte de tractament, en diversos graus, a les obres a què ens referim. A la novel·la de Rousseau és un recurs molt utilitzat, i sovintegen les expressions de tristesa i desesperació per l'allunyament entre els protagonistes: «*L'absence [...] est un sentiment intolérable pour la sensibilité des amants*» (Dédéyan 1966:263). De fet, el tractament epistolar de la informació, permet expressar fàcilment aquests esplais sentimentals, tant del gust de l'esperit romàntic posterior. Per la seva banda, sobretot a *Lucrecia*, Ramis també utilitza aquest element, per remarcar aspectes com ara la lleialtat conjugal i la fidelitat entre els amants (escena 1a, acte 1r, v. 5-8):

[Col·latino] Solament des del temps que a Ardea som partit
les ànsies, los turments habiten dins son pit
i entre sospirs i plors està passant la vida,
rodeada de dolors, de penes oprimida. (Ramis 2004:19)

Lucrecia també manifesta la seva desolació quan s'assabenta que el marit l'ha d'abandonar novament per marxar al front (escena 4a, acte 2n, v. 492-495):

[Lucrecia] Ah! Si no desitjau que esta fatal partida
arrànquia de mon cor ma desdixada vida,
no eus partigau tan prest de los meus ulls, senyor!
Amb vós m'és glòria tot, sens vós tot m'és dolor. (Ramis 2004:45)

En segon lloc, a *La nouvelle Héloïse* el triangle amorós que té més centralitat en l'argument és el que constitueixen Julie, Saint-Preux i M. de Wolmar. Al seu voltant es desenvolupa l'acció a partir de l'onzena carta de la tercera part de la novel·la, en què Saint-Preux allibera Julie del seu compromís d'amor mutu perquè pugui disposar de la seva vida, i la protagonista esdevé *madame* de Wolmar, tal com ha disposat el seu pare. En efecte, en el moment que Julie li anuncia el seu casament amb M. de Wolmar, Saint-Preux no pot reprimir-se d'expressar el seu desconsol: «*Doux espoir qui nourrissais mon âme et m'abusas aussi longtemps, te voilà donc étient sans*

retour! Elle ne sera point à moi! Je le perds pour toujours! Elle fait la bonheur d'un autre» (Rousseau 1967:270). Amb tot, després del dol per l'abandonament i quan Saint-Preux és rebut com a amic a casa dels Wolmar, quedarà desactivada tota la càrrega eròtica que hi podia haver entre els tres i la convivència acabarà sent una font de felicitat, i un model a seguir com a demostració de la quota de virtut que aporta cadascun dels personatges i, molt especialment, la protagonista.

M. de Wolmar sembla erigir-se, en certa manera, en àrbitre de la relació entre la dona i el seu antic amant, i l'homenatja en la mesura que es manté dins els límits de la virtut. La seva opinió és transcrita i comunicada per *madame* de Wolmar a la seva confident («Lettre XII de madame de Wolmar à madame d'Orbe», quarta part):²⁹

Il n'y a que des âmes de feu qui sachent combattre et vaincre; tous les grands efforts, toutes les actions sublimes sont leur ouvrage: la froide raison n'a jamais rien fait d'illustre, et l'on ne triomphe des passions qu'en les opposant l'une à l'autre. Quant celle de la vertu vient à s'élever, elle domine seule et tient tout en équilibre. (Rousseau 1967:370)

Els triangles que apareixen a les obres teatrals de Ramis permeten diverses consideracions: el primer és el que formen Lucrècia, Col·latino i Tarquino (un triangle forçat, en què un dels vèrtexs exerceix la seva autoritat, i la violència, sobre el personatge femení), i també és amorós; el segon, per Arminda, la pastora que després esdevindrà filla del comte, don Ramon, el comte d'Urgell, i el comte de Berenguer, el seu oncle, que representa la figura autoritària que intervé per provocar el conflicte i, posteriorment, per resoldre'l d'acord amb la justícia, i el tercer per Rosaura, *don* Enric, el general de l'exèrcit del qual està enamorada, i el rei de Portugal, enamorat al seu torn de la protagonista, el qual encarna novament l'autoritat real enfrontada al lliure albir i al compromís amorós.

Es tracta, per tant, de situacions diverses, unides pel mateix comú denominador, que porten a desenllaços igualment diversos: tràgic en el primer dels casos, feliç en els altres dos. Això permet fer-ne una lectura en clau de filiació a un corrent determinat de l'època: *Lucrècia* és una tragèdia neoclàssica «en el sentit més estricte del mot» (Mas 2006:129), entre altres coses per aquest motiu; en canvi, el recurs a l'atzar per provocar que Arminda pugui ser mereixedora del matrimoni amb don Ramon representa la introducció d'un «element ben poc il·lustrat» (Mas 2006:130) i, finalment, el paper que desenvolupa el rei de Portugal a *Arminda*, el qual rectifica i s'erigeix en model a seguir perquè ha abraçat la raó, posa en joc un seguit

²⁹ Claire, l'amiga i confident de Julie, es casa amb M. d'Orbe i en rep el cognom.

d'elements «que apunten a una altra manera de veure el món» (Mas 2006:130), diferent, sobretot, de l'enfocament de la primera de les tres peces teatrals.

Pel que fa al tractament del tema de l'amor passió i l'amor virtut, aquest binomi de conceptes oposats ofereix un altre punt de contacte entre la novel·la de Rousseau i la trilogia dramàtica de Ramis. En el personatge de Saint-Preux, Rousseau hi fa conviure les dues formes d'amor, fins al moment en què la passió cedeix a la virtut. Però la protagonista, Julie, es troba sempre en el grau més elevat de l'amor virtut:

Il y a en effet deux degrés dans cet amour vertu. Julie représente le plus élevé; elle est en union plus directe avec Dieu, son âme communique avec le sacré; le sacré n'a pas été appris de ses parents et vu avec les yeux de l'habitude, il lui a été révélé le jour de son mariage avec Wolmar sous l'aspect héroïque de la sainteté; c'est la sainteté de la fille obéissante, de l'épouse dévouée, de la mère tendre et aimante, de la maîtresse de maison parfaite comme aussi de l'amie affectueuse considérant en Saint-Preux celui dont les sentiments s'harmonisent avec son cœur. (Dédéyan 1966:275)

Més endavant, en aquest mateix sentit, Dédéyan (1966:276-277) afegeix a la seva teoria: «*Julie incarne donc l'amour vertu et l'amour de la vertu aux yeux de Saint-Preux*». Efectivament, «*[l'amant frustré aime la vertu à travers et par sa passion par Julie*». D'aquesta manera queda establert diàfanament, a la segona carta de la cinquena part, amb els següents mots: «*Il n'y aura jamais qu'une Julie au monde*» (Rousseau 1967:402). Amb això es vol subratllar l'excepcionalitat del comportament de la protagonista, però també l'ascendència que té sobre Saint-Preux:

Dans la mesure où l'amour de Saint-Preux quitte le chemin des sens et du corps pour celui de l'âme et de la vertu, il le doit à Julie, à son pouvoir naturel qui tend à devenir surnaturel; en effet aimantée par Dieu, elle aime à son tour Saint-Preux et ses proches. (Dédéyan 1966:277)

La mateixa Julie de seguida li ho reconeix («Lettre XIII de Julie», primera part):

Je vois, mon ami, que vous sentez le véritable amour, puisqu'il ne vous a point oté le goût des choses honnêtes, et que vous savez encore dans la partie la plus sensible de votre cœur faire des sacrifices à la vertu. (Rousseau 1967:32)

Més endavant la protagonista reprèn el tema de la virtut i fa una definició categòrica sobre l'autèntica naturalesa de l'honor, a propòsit d'un duel que Saint-Preux vol lliurar contra el seu futur amic i confident, *milord Édouard*, per culpa d'un malentès al voltant d'ella que el protagonista vol satisfer («Lettre LVII de Julie», primera part):

[C]et honneur n'est point variable; il ne dépend ni des temps, ni des lieux, ni des préjugés; il ne peut ni passer, ni renaître; il a sa source éternelle dans le cœur de l'homme juste et dans la règle inaltérable de ses devoirs. (Rousseau 1967:103)

A la cinquena part, l'amic de Saint-Preux insisteix sobre aquest tema. Sosté que l'amant de Julie ha esdevingut virtuós gràcies a la influència de la protagonista i diu a Saint-Preux que el seu mèrit no és atribuïble només als combats que ha hagut de mantenir amb les seves passions («Lettre I de milord Édouard»):

Vos passions dont vous fûtes longtemps l'esclave, vous ont laissé vertueux. Voilà toute votre gloire; elle est grande, sans doute, mais soyez-en moins fier. [...] Savez-vous ce qui vous a fait aimer toujours la vertu? Elle a pris à vos yeux la figure de cette femme adorable qui la représente si bien, et il serait difficile qu'une si chère image vous en laissât perdre le goût. (Rousseau 1967:396)

Per la seva banda, Lucrècia també és presentada com a model de virtut, i commou fins i tot el mateix Tarquino. De fet, la virtut és una de les característiques de Lucrècia que el seu pretendent lloa més sovint. També la contraposa a l'actitud de la seva esposa, que s'està a Roma (escena 1a, acte 2n, v. 372-375):

[Tarquino] Sí: ella [Lucrècia] amb sa virtut, igual a sa bellesa,
 ha robat de mon cor l'afecte, la tendresa.
 La sua discreció, la sua honestitat
 m'han deixat, a l'instant, atònit, admirat. (Ramis 2004:39)

Al mateix temps, però, vol castigar Lucrècia per la seva negativa a lliurar-se-li, la qual el tirà posa en relació amb la inclinació a la virtut de l'heroïna (escena 6a, acte 4t, v. 1076-1081):

[Tarquino] Ella rebrà la mort de mans de mon furor.
 Més, no! Jo li vull dar aün càstig major.
 La virtut contra mi son cor ha commogut:
 jo castigaré, pues, en ella la virtut.
 Si a la vida l'honor no dubta preferir,
 la vida ha de guardar, l'honor no ha de tenir. (Ramis 2004:85-86)

Lucrècia estableix, al seu torn, una relació de forces contraposades entre la passió i la virtut (escena 4a, acte 3r, v. 804-807):

[Lucrècia] Si creu que, contemplant la sua indignació,
 sens dubte, altra serà la meva determinació,
 s'enganya: jo prendré la part de la virtut.
 Es veurà, no lo dúbtià, el seu furor vençut. (Ramis 2004:64-65)

Ella, però, també sent compassió per l'agressor, i la barreja amb la fermesa davant d'una demanda que no pot admetre (escena 3a, acte 4t, v. 912-917):

[Lucrècia] [M]on cor, és veritat se mou a compassió.
Quan jo vos consider en tal situació,
el infeliç estat a què vos veig reduït
no pot sinó afligir, torbar mon esperit.
Però, no lo dubteu, Lucrècia eus compateix,
mes a vostros desigs, ella no se rendeix. (Ramis 2004:75-76)

La passió és recriminada per la majoria dels personatges de la tragèdia. Aquesta vegada qui intervé és el servidor de Tarquino (escena 1a, acte 2n, v. 414-415):

[Manlius] Jo el furor avorresc, jo detest la passió
qui un mateix temps vos turba el cor i la raó. (Ramis 2004:40)

Fins i tot s'hi refereix el mateix Tarquino, com a resposta al seu confident, al final de l'escena (v. 432-435):

[Tarquino] [J]o veig que l'olvidar ma fúria, ma passió,
lo dicta la prudència, afirma la raó;
però ple de furor, abandonat a la ira,
la venjança mon cor tan solament respira. (Ramis 2004:41)

Tarquino es veu incapaç de poder superar o reconduir l'amor que sent per Lucrècia. Ella, en conèixer les intencions del monarca, fa una aferrissada defensa de la virtut, oposada als estralls que provoca l'amor passional (escena 3a, acte 3r, v. 704-711):

[Lucrècia] Sí, príncep, sí: jamai podria jo pensar
que la vostra passió vos pogués tant cegar.
Mes, pues, en esta nit, senyor, vós me feis veure
lo que, si no lo vés, jo no voldria creure,
per extinguir l'ardor, l'incendi que en vós neix,
Lucrècia, contra vós, recorre a vós mateix.
Dignau-vos, pues, mirar al llum de la raó
el reprehensible extrem de vostra pretensió. (Ramis 2004:60)

La virtut per a Rousseau, en canvi, pot arribar a ser l'altra cara d'una mateixa moneda compartida amb la felicitat:³⁰

Elle [la vertu] est la innocence et la bonté naturelle, qui fleurissent en sentiments éclairés dans la vie sociale, c'est la conduite que dicte la raison réfléchie, et l'imperatif des cités; c'est [...] la voix saturnelle de la conscience: et les trois, *ensemble*, dons l'homme moderne. (Morel 1937:6-7)

³⁰ Més amunt (al capítol 5) ja s'ha comentat aquest extrem en relació a l'equilibri que Rousseau vol aconseguir entre la virtut i la felicitat.

Aquest entusiasme per la virtut, però, tampoc no és cap novetat al segle XVIII. La virtut que proposa Rousseau està deslligada de les imposicions del món, és una virtut sotmesa només a la regla de la consciència pròpia (Van Tieghem 1956:124). En aquest sentit, a la *Lucrecia* de Ramis l'exigència també parteix de la mateixa heroïna, tot i que cal analitzar detalladament el motiu o motius últims de la seva decisió en relació al suïcidi.³¹

Malgrat que es podria delimitar el seu funcionament a la *Lucrecia* de Ramis i, en certa manera a *La nouvelle Héloïse*, si poguéssim considerar Julie una heroïna tràgica, el sacrifici també representa un dels aspectes de la virtut més visible i, a més, és una arma contra les passions:

El bien común es el resultado racional (contra las pasiones) y altruista (contra el egoísmo) de una conquista por parte del individuo de su mejor yo. Dicha conquista será dolorosa y podrá causar la muerte, pero justifica para los ojos del escritor ilustrado al héroe trágico. (Sala Valldaura 1994:180)

Les altres dues obres de Ramis, a les quals ens hem referit més breument, tot i no presentar aquests mateixos elements, mantenen com a fil conductor la demostració de la constància de l'amor. Amb tot, a la primera de les seves peces teatrals, Ramis desenvolupa una tragèdia eminentment neoclàssica, quant a la forma, però també en bona part pel que fa al tractament dels temes, «sota el fil argumental que domina tota la seva trilogia, el conflicte entre la constància amorosa i l'autoritat reial, tot i que en el cas de Lucrecia serveixi per transcendir i donar pas a temes més universals» (Mas 2006:129).

A *Arminda* ja es comença a visualitzar algun petit canvi en la incipient trajectòria literària del jove Ramis:

Tot i que la forma continua essent neoclàssica [...] i que el tema principal també és il·lustrat (amor impossible a causa de la diferència social),³² hi ha una sèrie de punts que fan que l'obra s'allunyi del neoclassicisme. Es tracta, d'una banda, de l'ambientació, la Barcelona medieval, i, de l'altra, del desenllaç, únicament i exclusiva marcat per l'atzar. (Mas 2006:129-130)

³¹ Vegeu l'apartat anterior del treball, que fa referència a aquesta qüestió.

³² Aquest és precisament un dels subtemes que apareixen a *La nouvelle Héloïse*. Vegeu, al segon apartat d'aquest treball, García Garrosa (2008).

L'atzar apareix al final, per boca de Lucindo, el pare adoptiu de la protagonista, i contribueix efectivament a resoldre el conflicte que s'havia creat (escena 4a, acte 3r, v. 761-764) :

[Lucindo] Jo no lo dubt, senyor, ella és de noble sang;
sos pares deuen ser del més sublime rang;
d'Arminda clarament lo mostren les accions
en tot temps, en tot lloc, en totes ocasions. (Ramis 2006:101)

A la tercera de les seves peces teatrals, per fi, *Rosaura o el més constant amor* —el títol, fins i tot, fa referència a aquest tema principal—, Ramis torna a contraposar la constància amorosa a l'autoritat reial. Segons Mas (2006:129), però, aquesta obra significa «el final d'una etapa i l'anunci d'una altra sense possibilitats de continuïtat». Ramis hi introdueix alguns nous elements que diferencien aquesta obra de la resta de la seva producció dramàtica, com ara el canvi de vers; l'absència d'una de les tres unitats aristotèliques, la del lloc; l'aparició d'un tipus de personatge nou, pres de la tradició barroca espanyola del segle anterior (el graciós Vinblanc), la qual cosa, per al mateix Mas (2006:130), sembla un intent de «desempallegar el teatre de l'enfarfegament que l'excés de tesi de la tragèdia neoclàssica havia imposat».³³ En definitiva es tracta «de trencar amb els convencionalismes neoclàssics per tal d'agilitar el teatre de l'època, però [...] sense perdre mai de vista l'ideari il·lustrat» (Mas 2006:130-131).

³³ Vegeu també el que ja s'havia comentat abans sobre aquestes qüestions al primer apartat, en què són presentades les obres de referència per a aquest estudi i se'n fa un breu comentari.

7. Conclusions

L'objectiu principal d'aquest estudi ha estat posar en relació l'obra dramàtica de Joan Ramis, que s'ha descobert en una evolució constant, malgrat que només ens han arribat tres peces teatrals, i un dels referents més importants de la cultura occidental del segle XVIII, *La nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau. S'ha establert un diàleg entre aquestes obres —especialment, pel que fa a Ramis, amb la seva *Lucrecia*—, i no entre els seus autors, perquè una anàlisi en profunditat sobre Ramis i Rousseau hagués demanat més espai i un exercici de concreció encara més gran, per defugir la mera especulació.

En aquest sentit, però, en un primer moment, la intenció era adoptar un punt de vista que prengués com a referència la trajectòria vital i ideològica dels dos creadors. Això, que d'entrada podria haver significat que s'aconseguís relacionar d'alguna manera les seves dues biografies, s'hagués convertit en un handicap per a l'estudi, perquè no hi ha documentació que vinculi aquests dos personatges. Sense deixar de banda algunes de les seves característiques més importants i el context en què van viure, s'ha volgut donar prioritat a aquestes obres i assumir un sistema d'anàlisi temàtic a través del qual es poguessin precisar les seves semblances i les seves diferències en general, sobretot pel que fa al tractament dels temes i els continguts, en tant que deutores dels corrents ideològics i literaris de l'època. Pel que fa al context, per exemple, hi ha alguna discussió sobre el fet que la societat menorquina del segle XVIII estigués realment oberta a l'entrada dels corrents culturals europeus, en relació amb la seva situació excepcional i sobre el grau d'aquesta permeabilitat. També s'ha volgut reflexionar en aquestes pàgines sobre l'abast real de la censura, especialment a Menorca, però sense arribar a cap conclusió prou fonamentada sobre la qüestió de la recepció de l'obra de Rousseau en general i de *La nouvelle Héloïse* en particular.

Lucrecia ha tingut més visibilitat en aquest treball perquè està considerada la més important de les peces de Ramis, si més no quant a la seva qualitat literària, i, sobretot, perquè té punts de contacte més concrets amb *La nouvelle Héloïse* (i amb el projecte inacabat de Rousseau de fer una versió del mite de l'heroïna romana, l'obra teatral *La mort de Lucrece*) que les altres dues obres del dramaturg. Amb tot, s'hi ha implicat, d'una manera o altra, tota la producció teatral de Ramis i això potser ha fet que algunes de les reflexions proposades sobre els temes de les obres perdessin concreció i esdevinguessin més genèrics.

Aquest plantejament demanava, d'altra banda, un exercici d'allunyament d'alguns dels prejudicis que hi ha sobre aquestes obres i, en certa manera, de les seves etiquetes, sobretot pel que fa al gènere, que és diferent (hem parlat de peces teatrals: una tragèdia, que alguns estudiosos han qualificat de «freda», un drama amb final feliç i una tragicomèdia, d'una banda, i d'una novel·la epistolar, que s'ha convingut a definir com a sentimental, de l'altra), i a les diverses consideracions al voltant de qüestions que poden ser merament formals. És a dir, es volia aconseguir que la forma adoptada pels autors, que, tot i la seva importància, no deixa de ser al cap i a la fi un aspecte més de les exigències i les modes de l'època —s'ha vist, a més, que els continguts i els criteris ideològics tampoc no se n'escapen—, no distraigués de la reflexió sobre la seva intencionalitat.

En aquest sentit, per exemple, *Lucrècia* és una obra neoclàssica que es produeix en un moment en què el neoclassicisme està en decadència. Si bé és deutora formalment d'aquest moviment, hi ha certa controvèrsia pel que fa a la consideració dels seus plantejaments. Podria semblar més adient per als objectius del treball haver analitzat essencialment les altres dues peces teatrals de l'autor, en què s'observen algunes de les traces premonitòries del que serà el romanticisme. Però, igual que *La nouvelle Héloïse*, *Lucrècia* és una obra en què té més pes l'element retòric que l'acció, la reflexió al voltant dels conceptes que l'aventura, la pedagogia que el mer entreteniment. D'altra banda, els continguts que es posen en joc s'ha demostrat que també coincideixen en molts sentits: la virtut i la seva defensa, l'enfrontament a la tirania, la superació de la desigualtat social, la llibertat individual, la felicitat individual i el bé comú a través de la virtut, i en darrer terme, la qual cosa permet afegir a l'anàlisi les altres dues obres de Ramis, la constància amorosa, la fidelitat, el compromís i també el sacrifici, encara que al final el desenvolupament argumental faci que aquest no s'hagi de dur a terme.

Tot i que tots els temes resultin molt del gust dels il·lustrats, s'ha demostrat que en el tractament dels sentiments i en el seu enfocament general es produeix una clara evolució cap a posicions més properes al romanticisme, les directrius del qual, a fi de comptes, comencen a consolidar-se a la novel·la de Rousseau. Hi ha autors que observen un desencadenament de les passions, cada vegada més visible, en la trilogia ramisiana, i altres neguen aquest extrem. No es pot oblidar que en el gènere dramàtic, l'expressió de la intimitat és més complexa, i està subjecta a altres elements. En efecte, a l'etapa a la qual s'ha referit aquest treball, s'està produint, i el

procés és molt clar en la trajectòria de Ramis, un canvi de sensibilitat. Finalment, els personatges principals també tenen moltes coses en comú: les protagonistes personifiquen la virtut, cadascuna a la seva manera; els protagonistes hi aporten els arguments de l'amor passional; els secundaris mostren cert paral·lelisme pel que fa a la seva funció, etc. De l'anàlisi d'aquestes obres es pot despendre que la centralitat del discurs literari es desplaça cap al tractament dels sentiments i les emocions, sense abandonar una certa reflexió teòrica i conceptual. Finalment podríem convenir, d'una banda, que el preromanticisme és un estadi intermedi entre la Il·lustració, l'expressió estètica de la qual és el neoclassicisme, i el romanticisme, que *La nouvelle Héloïse* anuncia, i, de l'altra, que les línies bàsiques que distingeixen aquest moviment es comencen a manifestar de manera progressiva al llarg de la trilogia dramàtica del menorquí Joan Ramis.

8. Línies d'investigació obertes. Continuitat de l'estudi proposat

Malgrat que en aquest treball s'han intentat concretar diversos aspectes —que es poguessin, si no resoldre, com a mínim deixar establerts—, hi ha algunes qüestions que han quedat obertes o, si més no, algunes línies d'actuació sobre les quals es podria continuar treballant. Una de les qüestions principals és prosseguir l'estudi detallat de les col·leccions bibliogràfiques particulars i institucionals de la Menorca il·lustrada. Pel que fa a la correspondència de Rousseau, també hi ha molta feina a fer, per determinar l'extensió de la seva influència directa, sobretot pel que fa a les seves relacions amb altres literatures diferents a la literatura i el pensament en llengua francesa.

Pel que fa als referents literaris de Ramis, coneguts i documentats, també s'hauria de fer una anàlisi detallada i avançar en aquest sentit, especialment pel que fa a la influència de Gessner, que s'ha esmentat en aquest estudi, entre altres autors que també hi han pogut deixar la seva empremta. Gessner és un poeta molt proper a Rousseau, i es té la certesa que es troba entre els autors llegits en el cercle de Ramis. També seria interessant ampliar l'estudi a altres membres de l'entorn il·lustrat de Ramis, amb una investigació en profunditat sobre les seves preferències pel que fa als treballs de traducció.

Finalment, tenint en compte l'enfocament comparatiu i temàtic que s'ha proposat aquí, es podrien dur a terme més estudis comparatius transversals sobre el mite de Lucrecia, d'acord amb l'enfocament dels diversos autors que l'han tractat. D'altra banda, per a l'aprofundiment de les obres, tant de Rousseau com, sobretot, de Ramis, és necessari que es tradueixin més obres del primer, entre les quals la mateixa *La nouvelle Héloïse*, i que es faci una edició completa i revisada de la trilogia dramàtica de Ramis, amb especial atenció a l'evolució literària de l'autor que ha quedat palesa en aquest treball.

9. Bibliografia

9.1. Obres de referència per a l'estudi

RAMIS, J. (2006). *Arminda*. Girona: Edicions Vitel·la («Philologica: Sèrie Textos»; 2).

RAMIS, J. (2004) *Lucrecia o Roma libre*. Barcelona: Proa («Les Eines»; 32).

RAMIS, J. (1982). "Rosaura o el més constant amor". A: Francesc FONTANELLA i Joan RAMIS, *Teatre barroc i neoclàssic* (pàg. 193-247). Barcelona: Edicions 62 i La Caixa («Les Millors Obres de la Literatura Catalana»; 90).

ROUSSEAU, J.-J. (1967). *Julie ou la nouvelle Héloïse*. París: Garnier-Flammarion («GF Flammarion»; 148).

ROUSSEAU, J.-J. (1964) "La mort de Lucrece". A: *Œuvres complètes* (vol. 2, pàg. 1019-1046). París: Éditions Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»).

9.2. Bibliografia general

ARSAC, L.; CALAIS, E. (1997). "Rousseau et Voltaire". A: *Petit bréviaire rousseauiste* (pàg 28-31). París: Ellipses.

ASIÁN, M.D. (1983). *Influencia francesa en la isla de Menorca (siglos XVIII i XIX)*. Barcelona: Editorial Bosch.

BELTRÁN, L. (1996). "Las estéticas de los géneros epistolares". A: *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (núm. 10, 239-246). Madrid: Sociedad Española de Literatura General y Comparada, edició electrònica a la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Alacant, 2006):

http://www.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/00a/5bb/b08/2b2/11d/fac/c70/02/1/85c/e60/64/mimes/00a5bbb0-82b2-11df-acc7-002185ce6064.pdf.

BONELLS, J. (1994). "Les signes avant-coureurs d'un réveil". A: *Histoire de la littérature catalane* (pàg. 54 i següents). París: Presses Universitaires de France («Que Sais-je», 2833).

BORRELL, J. (1984). "El Neoclassicisme i la Il·lustració". A: Joan Manel PRADO i Francesc VALLVERDÚ, *Història de la literatura catalana* (vol. 1, pàg. 177-188). Barcelona: Orbis.

BOVER, A. (1992). "Menorca i la Catalunya del Nord a l'època de la Il·lustració. Elements per a un estudi comparatiu". A: *Randa* (núm 31, pàg. 81-95). Barcelona: Curial Edicions.

BUSQUETS, L. (1988). "*Lucrecia* de Joan Ramis i Ramis". A: *Miscel·lània d'homenatge a Enric Moreu-Rey* (vol. 1, pàg. 333-370). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat («Biblioteca Abat Oliva», 59).

CARBONELL, J. (1964) "El període menorquí de la literatura catalana". A: Joan OLIVER i Josep M. GARCIA LLORT (dir.) *El llibre de tothom* (pàg. 159-163). Barcelona: Alcides.

CARBONELL, J. (1967). "L'obra literària de Joan Ramis". A: *Revista de Menorca* (núm. 2, extra de 1967, pàg. 5-164). Maó: Ateneu Científic, Literari i Artístic; Institut Menorquí d'Estudis.

CARBONELL, J. (1968). "Pròleg". A: Joan RAMIS, *Lucrecia* (pàg. 5-16). Barcelona: Edicions 62 («Antologia Catalana», 40).

CASASNOVAS, M.A. (2001). "Producció i difusió de la cultura". A: *Biblioteques, llibres i lectors: la cultura a Menorca entre la contrareforma i el barroc* (pàg. 45-73). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat; Curial; Maó: Institut Menorquí d'Estudis.

DE MELCHOR, V. (2001). "Un clàssic menor de la literatura catalana: la *Lucrecia* o *Roma lliure* (1769) de Joan Ramis i Ramis". A: Albert ROSSICH, Antoni SERRÀ i Pep VALSALOBRE, *El teatre català, dels orígens al segle XVIII* (pàg. 399-408). Kassel: Edition Reichenbeg; Universitat de Girona («Estudis catalans», 5).

DE MELCHOR, V. (2006). "Estudi introductor". A: Joan RAMIS, *Arminda* (pàg. 15-40). Girona: Edicions Vitel·la («Philologica: Sèrie Textos», 2).

DÉDÉYAN, CH. (1966). "Le suicide et la mort" i "Amour et passion chez Rousseau". A: *Jean-Jacques Rousseau et la sensibilité littéraire à la fin du XVIII^e siècle* (pàg. 244-258 i 259-281 respectivament). París: Édition d'Enseignement Supérieur.

DOMERGUE, L. (1981). "Lectores de Rousseau en los últimos tiempos de la Inquisición española". A: *Tres calas en la censura deciochesca (1750-1808)* (pàg. 41-67). Toulouse: Institut d'études hispaniques et hispano-américaines, Université de Toulouse-Le Mirail («Thèses et recherches», 9).

GARCÍA GARROSA, M.J. (2008). *Julia o la Nueva Heloïsa, de Jean-Jacques Rousseau, en la traducción de José Mor de Fuentes (1836-1837)*. Alacant: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, edició electrònica: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/julia-o-la-nueva-helosa-de-jeanjacques-rousseau-en-la-traduccin-de-jos-mor-de-fuentes-18361837-0/html/>.

GRILLI, G. (1982). "Pròleg". A: FRANCESC FONTANELLA i Joan RAMIS, *Teatre barroc i neoclàssic* (pàg. 17-42). Barcelona: Edicions 62 i La Caixa («Les Millors Obres de la Literatura Catalana»; 90).

HERNÁNDEZ SANZ, F. (1987). "El doctor Juan Ramis y Ramis" i "Una sociedad de cultura, establecida en Mahón durante la segunda mitad del siglo XVIII". A: *Cultura i societat a Menorca* (vol. I, pàg. 231-240 i 246-279). Maó: Consell Insular de Menorca; Institut Menorquí d'Estudis («Col·lecció Capcer»; 3).

JIMÉNEZ PLAZA, D. (2000). "Idéologie amoureuse dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau". A: *Cuadernos de filología francesa* (núm 12, pàg. 95-103). Cáceres: Universidad de Extremadura.

LAUNAY, M. (1969). "Sur la fonction sociale du roman au XVIII^e siècle". A: *Rousseau et son temps. Politique et littérature au XVIII^e siècle* (pàg. 173-215). París: Nizet

LEONE, M. (2003). "Jean-Jacques Rousseau, de Lucrece à Julie". A: *Revue d'Histoire Littéraire de la France* (vol. 103, pàg. 31-48). Presses Universitaires de France.

MARURI, R. (1990). "El mundo cultural de la burguesía mercantil". A: *La burguesía mercantil santanderina, 1700-1850* (pàg. 211-258). Santander: Universidad de Cantabria-Asamblea Regional de Cantabria.

MAS, J. (2003). "Ramis Ramis, Joan". A: *Diccionari del teatre a les Illes Balears* (volum II, pàg. 128-131). Palma; Barcelona: Lleonard Muntaner; Abadia de Montserrat.

MASSIP, F. "Tragèdia al teatre català", a *Avui*, 12 d'abril de 2010, p. 32, edició electrònica: <http://paper.avui.cat/article/cultura/188765/tragedia/teatre/catala.html>.

MICHAUX, G. (2000). "*La Nouvelle Héloïse*: un traitement inédit de la tromperie". A: *Cuadernos de filología francesa* (núm 12, pàg. 91-94). Cáceres: Universidad de Extremadura.

MIRALLES, E. (2004). "Rossich, Albert (coord.). Edició a cura d'Albert Rossich, Antoni Serrà Campins i Pep Valsalobre. Amb la col·laboració de David Prats Vidal (2001): *El teatre català dels orígens al segle XVIII. Actes del II Col·loqui Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga: «Teatre català antic». Girona, 6 al 9 de juliol 1998*. Kassel: Edition Reichenberger; Universitat de Girona". A: *Estudis Romànics* (núm. 26, pàg. 401-407). Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

MIRALLES, E. (2007). "Joan Ramis i Ramis. *Arminda*, a cura de Vicent de Melchor i Pep Valsalobre. (Philologica sèrie Textos, 2). Bellcaire d'Empordà, Edicions Vitel·la, 2006". A: *Arxiu de Textos Catalans Antics* (núm. 26, pàg. 881-884). Barcelona: ATCA. <http://www.edicionsvitella.com/entrada/imprimir.php?id=40>.

MOREL, J.E. (1937). "Notice". A: Jean-Jacques ROUSSEAU, *La nouvelle Héloïse* (extraits) (pàg. 5-16). Paris: Librairie Larousse.

PAREDES, M. (2001). "*Matrona animi virilis*. Notes sobre les fonts clàssiques de la *Lucrecia* (1769) de Joan Ramis". A: *Estudis Romànics* (núm. 23, pàg. 229-255). Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

POLT, J.H.R. (2004). *Spanish american reflections of early spanish romanticism*. Alacant: Universidad de Alicante. <http://cervantesvirtual.com> (consulta: 19.12.2010).

PONS, A.J. (1987). "*Caetera ex scriptis pete*: notes sobre l'obra de Joan Ramis". A: *Randa*, (núm. 21, pàg. 109-129). Barcelona: Curial Edicions.

PONS, A.J. (1990). "Visions i revisions de la *Lucrecia* de Joan Ramis". A: *Revista de Menorca* (2n trimestre de 1990, pàg. 151-156). Maó: Ateneu Científic, Literari i Artístic; Institut Menorquí d'Estudis.

PONS, A.J.; SALORD, J. (ed.) (1991). *Registre de la Societat Maonesa*. Menorca: Institut Menorquí d'Estudis («Col·lecció Capcer», 11).

PÒRTULAS, J. (2006). "La *Lucrecia* de Joan Ramis: drama d'honor clàssic". A: José Vicente BAÑULS; FRANCESCO DE MARTINO; Carmen MORENILLA (coord.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental* (pàg. 533-566). València: Levante Editori

SALA VALLDAURA, J.M. (1994). "La felicidad social como virtud en la tragedia neoclásica". A: *Castilla. Estudios de literatura* (núm. 19, pàg. 171-186). Valladolid: Universidad de Valladolid.

SALORD, M. (1987). "Censura i dinàmica cultural a la Menorca borbònica del segle XVIII". A: *Randa* (núm. 21, pàg. 67-82). Barcelona: Edicions Curial.

SEBOLD, P. (1989 [1a edició 1970]). "Sobre el nombre español del dolor romántico". A: *El rapto de la mente. Poética y poesía deciochesca* (pàg. 157-169). Barcelona: Anthropos («Autores, textos y temas. Literatura», 5).

TIETZ, M. (1989). "La figura de *Lucrecia*, la romana". A: Friedrich NIEWÖHNER et al., *Ilustración en España y Alemania* (pàg. 71-93). Barcelona: Anthropos («Pensamiento crítico / Pensamiento utópico», 40).

TROUSSON, R. (1977). "Le maître des âmes sensibles". A: *Rousseau et sa fortune littéraire* (pàg. 23-34). París: A.G. Nizet (col·lecció «Tels Qu'en Eux-mêmes»).

VAN TIEGHEM, P. (1956). "L'influence". A: *La nouvelle Héloïse de Jean-Jacques Rousseau* (pàg. 123-133). París: Nizet.

10. Agraïments

Vull agrair la feina feta i el suport a la consultora que m'ha acompanyat al llarg d'aquest periple, la Isabel, la qual, a més, va propiciar una trobada menorquina amb la Josefina Salord, a la qual també he d'agrair l'interès que va mostrar pel treball, i a la tutora, la Teresa, perquè, entre altres coses, va saber fer-me canviar l'enfocament que havia de tenir el treball i engrescar-me novament en el procés d'investigació.

D'altra banda, en un sentit més estrictament sentimental, també vull agrair el suport incondicional, però no exempt de bones dosis de paciència, de la gent de casa, sobretot dels pares, per haver sabut esperar fins que ha tocat, sense perdre pel camí ni una engruna d'entusiasme; de la Carme, per tot l'ajut logístic i emocional que ha exigít aquesta empresa, i a la Martina, perquè, sense ser-ne del tot conscient, també ha hagut de prescindir del pare durant les seves llargues i apassionades hores d'estudi.