

La querella de l'*Alceste*: Eurípides corregit per Quinault i Lully

Ernest Marcos Hierro
Universitat de Barcelona

ABSTRACT:

This paper deals with the reception of Euripides' tragedy *Alcestis* in the context of the Quarrel of the Ancients and the Moderns during the reign of King Louis XIV of France through the analysis of three important works: the controversial opera *Alceste* (1674) with libretto by French dramatist Philippe Quinault and music by Italian composer Jean-Baptiste Lully, the defence of this play written by Charles Perrault and its critic by Jean Racine in the Preface of his *Iphigénie*. From these texts emerges a vision of all the defaults which both Ancients and Moderns of the century of Louis the Great perceived in Euripides' works.

KEYWORDS: Euripides' reception, Quarrel of the Ancients and Moderns, French Lyrical Tragedy

Entre les tragèdies àtiques que ens han pervingut, l'*Alceste* d'Eurípides ha estat des de sempre objecte de controvèrsia. El relat més antic conservat sobre les circumstàncies de la seva creació al festival atenès de les Grans Dionísies del 438 a.C la col·loca, d'entrada, en el quart lloc d'una tetralogia dramàtica, el reservat, segons la tradició, per als denominats drames satírics¹. No en surten de sàtirs a l'*Alceste*, però la font esmentada —la *hipòtesi* deguda probablement al càlam del filòleg d'època alexandrina Aristòfanes de Bizanci (ca. 257-ca. 180 a.C)— assenyala expressament el seu caràcter més satíric

1. DALE 1978², V-VII i 3. D'acord amb la segona *hipòtesi* dels manuscrits, les obres integrants de la tetralogia d'Eurípides que va obtenir el segon lloc en el concurs del 438 a.C eren, per aquest ordre, *Les cretenques*, *Alcmeó a Psofis*, *Tèlef* i *Alceste*.

que no pas tràgic i justifica l'observació pel fet que la trama comença en la dissort i acaba amb felicitat i joia, tal com ho fan també —afegeix— les comèdies². Sobre aquesta obra, doncs, planen des de l'antiguitat la incertesa i el debat a propòsit, primerament, de la seva funció en el marc dramàtic original i, en segon lloc, del seu caràcter, és a dir, de la seva adscripció a un o més d'un dels gèneres teatrals definits per la tradició aristotèlica. Això ho permet i ho promou, naturalment, el final feliç de l'acció que destaca l'escoliaista, present també, tanmateix, en altres obres d'Eurípides com les dues *Ifigenies*, l'*Orestes* i l'*Hèlena*, sobre el caràcter tràgic de les quals no hi ha hagut mai tants dubtes. Però també resulta decisiva en la gènesi d'aquesta discussió la caracterització inusitada dels protagonistes, que, en el cas d'Hèracles i d'Apol·lo, difereix prou dels trets que els atribueixen altres tragèdies, mentre que en els d'Admet i de Feres, per exemple, palesa unes peculiaritats, com a mínim, xocants. L'*Alcestitis*, certament, no s'acomoda a les expectatives dels lectors familiaritzats amb la *Poètica* d'Aristòtil, sinó que recorda, per contra, d'una manera alarmant, les crítiques sagnants que Aristòfanes dedica al seu autor a *Les granotes*³. En aquestes circumstàncies, no és estrany que la seva recepció en època moderna i contemporània hagi estat també conflictiva.

En una monografia publicada l'any 1998, la professora Kiki Goumaridou fa un repàs exhaustiu de les interpretacions de l'*Alcestitis* ofertes pels filòlegs dels segles XIX i XX, des de Theodore D. Woolsey (1869) fins a Charles Segal i Nancy Sorkin Rabinowitz (1993) passant també per Josep Alsina (1958)⁴. L'autora ofereix una llista dels assajos de definició proposats —una 'tragèdia realista', una 'comèdia seriosa', una 'obra pro-satírica', un 'drama domèstic', una 'tragi-comèdia irònica', un 'conte de fades', una 'fantasia feliç'— i identifica amb claredat les qüestions més debatudes: quin és el protagonista central i figura de referència de la peça, Admet o Alcestitis; quin paper hi juguen en l'obra els elements —diguem-ne— 'còmics'; quins són els motius del sacrifici d'Alcestitis: l'afecció conjugal, l'amor maternal, l'esperança de glòria o l'amistat; quines són les raons de la conducta d'Admet: la por a la mort, la seva superioritat de mascle, les obligacions de l'hospitalitat o l'egoisme; per què l'obra té un final feliç i quin significat l'hi atribuïm etc. En la seva pròpia proposta, Goumaridou emfasitza, finalment, l'ambigüitat i la indeterminació de la tragèdia, que transcedeix les convencions genèriques i s'instal·la, i instal·la els seus lectors i espectadors, en un territori fecund per a les especulacions agosarades, que hi identifiquen, per exemple, tota mena de qüestionaments transgressors de les relacions entre déus, herois i mortals o entre homes i dones. Aquestes característiques de l'obra, que Goumaridou considera sens dubte avantatjoses, resulten, per contra, força incòmodes per als estudiosos que l'aborden amb una mentalitat més tradicional en termes de gènere i caracterització.

2. DALE 1978², 3.

3. Vegeu l'enfrontament a l'Hades entre Èsquil i Eurípides amb Dionís d'àrbitre a *Granotes*, 830-1481, especialment, la paròdia de l'estil euripídi de lamentació als versos 1325-1362: BALASCH 1974, 155-184, especialment, 176-178.

4. GOUNARIDOU 1998, 4-26 amb les referències bibliogràfiques a les notes.

Aquesta mateixa incomoditat és, d'altra banda, també perceptible en els autors que han reprès modernament el tema de l'*Alcestis*. Trobem, certament, en el segle xx dramaturgs importants com T. S. Eliot (1888-1965), Thornton Wilder (1897-1975) i Heiner Müller (1929-1995), que ens han ofert visions complexes de la història euripídia i que en recullen, d'alguna manera i amb variants notables, els aspectes crítics i conflictius⁵. En èpoques anteriors, per contra, ha estat predominant la correcció del to i de la trama de la tragèdia original a fi d'escamotejar-ne els punts polèmics i d'adaptar la peripècia a un propòsit d'edificació moral. Hem analitzat en un treball previ el cas paradigmàtic de l'òpera *Alceste* (1767) del llibretista Raniero de' Calzabigi (1714-1795) i el compositor Christoph Willibald Gluck (1714-1787), que eleva Admet i Alcestis a la categoria d'herois epònims de l'amor conjugal⁶. L'objecte d'aquest text és analitzar un precedent de l'obra de Gluck que va ser fonamental, segons sembla, a l'hora de confegir el final definitiva de la seva versió parisenca de 1776. Es tracta de la 'tragèdia lírica' *Alceste*, estrenada a París l'any 1674 amb llibret de Philippe Quinault (1635-1688) i música de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), una peça que fou l'objecte d'un dels episodis culminants de la famosa querella entre *Anciens* i *Modernes* del segle de Lluís XIV⁷. Descriu aquest conflicte, amb la seva notòria animositat contra els Moderns, l'erudit francès Marc Fumaroli en el seu brillant assaig «Les abeilles et les araignées», publicat per l'editorial Gallimard l'any 2000⁸. El relat dels fets és elegant i impecable, però la valoració de l'*Alceste* i de la literatura polèmica que ocasionà sorprèn per la seva violència partidista. En llegir-lo, ningú no pot dubtar que Fumaroli combrega apassionadament amb les crítiques dels enemics de Quinault i de Lully. Arriba, fins i tot, a portar-les a uns extrems tan inaudits que obliga el lector a llegir el seu text amb el distanciament prudent dels antics de debò, és a dir, *cum grano salis*⁹. Al cap i a la fi, hores d'ara colga la mateixa pàtina d'antiguitat tots els contemporanis del Rei Sol, amb independència de la seva adscripció durant la memorable discòrdia.

5. T. S. Eliot utilitza el mite d'Alcestis i, en particular, la figura del 'convidat inesperat' que actua com a desllorigador de la trama, en la seva obra *The Cocktail Party*, estrenada al Festival d'Edimburg del 1949. Thornton Wilder va confegir, per la seva banda, una tetralogia intitolada *The Alcestiad or Life in the sun* del 1955, que arrenca amb la servitud d'Apol·lo al casal d'Admet i acaba amb la segona mort d'Alcestis, convertida en una figura expiatòria similar a Èdip. El conjunt inclou també un 'drama satíric' protagonitzat per Apol·lo i les Moires. A l'últim, Heiner Müller 'repinta' l'*Alcestis* d'Eurípides en la seva peça *Bilderbeschreibung*, estrenada a Graz el 1985, sota les influències declarades de l'obra de teatre Nô *Kumasaka*, el cant XI de l'*Odissea*, la pel·lícula *Els ocells* d'Hitchcock i *La tempesta* de Shakespeare.
6. MARCOS HIERRO 2014.
7. Vegeu l'obra de Quinault i tots els textos generats per la querella consegüent a BROOKS 1994.
8. FUMAROLI 2001, 8-220 i, especialment sobre l'*Alceste* de Quinault i Lully, a 164-175.
9. Vegeu, per exemple, FUMAROLI 2001, 168: «la même distance sépare la tragédie d'Euripide du livret de Quinault que *Notre-Dame de Paris* de Hugo du scénario qu'en ont tiré, pour un public conditionné par les stéréotypes et le *happy end* hollywoodiens, les studios Disney».

Amb aquesta obra, Philippe Quinault i Jean-Baptiste Lully prosseguien la seva empresa de creació d'un gènere operístic específicament francès, denominat amb gran propietat, com ja ha estat dit, *tragédie lyrique*¹⁰. En ell hi conflüen totes les tradicions teatrals preferides per la cort i per la bona societat parisenca —les tragèdies i comèdies en vers, les òperes d'estil italià, els ballets amb argument i les *pièces à machines*, és a dir, les superproduccions amb efectes especials que deixaven bocabadat el públic— i s'hi infringien, a més, les regles sagrades de les unitats de temps, acció i espai, molt particularment, la darrera. Ambdós artistes havien pres part, juntament amb Molière (1622-1673) i Pierre Corneille (1606-1684), l'hivern de 1671 en el muntatge d'un gran espectacle, la *tragédie-ballet Psyché*, amb una exhibició impressionant de la maquinària dissenyada pel famós artista italià Carlo Vigarini (1637-1713), el futur intendent dels *menus plaisirs du roi*, per a la *salle des Machines* del Palau de les Tulleries. L'èxit d'aquestes representacions fou tan gran que Molière va portar l'obra al seu teatre del Palais-Royal, on també triomfà durant la tardor i l'hivern de 1672. Decidit a treure'n el major profit, Lully va obtenir aleshores de Lluís XIV, amb l'assentiment del seu poderós ministre del finances Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), la institució de l'Académie Royale de Musique, l'instrument que necessitava per portar endavant els seus projectes operístics. Gràcies a la *Psyché* havia trobat un llibretista congenial en Philippe Quinault, comediògraf i tràgic de fama que tot just acabava d'ingressar en la Académie française, i amb ell va emprendre Lully l'escriptura d'obres d'argument mitològic, musicades, cantades i ballades íntegrament.

La seva associació artística, que va produir 11 òperes en 13 anys¹¹, va començar al febrer de 1673 amb la representació a la sala del Jeu de Paume de Bel-Air de París d'una obra intitolada *Cadmus et Hermione*, una narració molt sui generis de les noces tebanes del príncep de Tir amb la «filla de Venus i Mart»¹². És ben sabut que no disposem d'un text tràgic original grec sobre aquest història, una circumstància que, d'una banda, privava Quinault d'un model prestigiós al qual referir-se, però, de l'altra, li concedia una llibertat absoluta de creació. El resultat és una obra molt bella musicalment, però una mica coixa i força extravagant, tal com veurem tot seguit, des del punt de vista argumental. Fa la impressió de ser un primer tanteig, un experiment no massa distingit en un nou gènere dramàtic i musical que es trobava encara en procés de definició. A desgrat d'això, és un producte interessant i mereix aquí una anàlisi somera com a precedent immediat de l'*Alceste*¹³.

10. Vegeu BROOKS 1994, xiv-xxi.

11. Aquesta és la llista de les tragèdies líriques amb llibret de Quinault i música de Lully: *Cadmus et Hermione* (1673), *Alceste ou le Triomphe d'Alcide* (1674), *Thésée* (1675), *Atys* (1676), *Isis* (1677), *Proserpine* (1680), *Persée* (1682), *Phaéton* (1683), *Amadis* (1684), *Roland* (1685) i *Armide* (1686).

12. Vegeu dades sobre les primeres representacions a l'article dedicat a *Cadmus et Hermione* a http://jean-claude.brenac.pagesperso-orange.fr/Cadre_baroque.htm.

13. QUINAULT 1674.

En *Cadmus et Hermione* hi veiem, efectivament, alguns elements de construcció de la peça que apareixeran també en la segona obra del mateix equip artístic. Ens referim, en primer lloc, a l'existència d'una doble trama amorosa, protagonitzada en el nivell superior de l'obra pel triangle principal format per l'exiliat Cadmus, la seva estimada Hermione, princesa d'Eònia, i Draco, el tirà que governa despòticament la regió que més tard esdevindrà Beòcia. Mentrestant, en la banda inferior, reproduïxen el mateix esquema, però en un to còmic, Arbas, el lloctinent d'origen africà de Cadmus, Charite, una de les Gràcies i companya d'Hermione, i la dida madura de la noia. D'aquesta manera, la posició central que té en el primer triangle la bella princesa, objecte del desig dels dos mascles antagonistes, l'ocupa irònicament en el segon un home covard, primitiu i maldestre, que cobeja una dona que el menysprea i rebutja una vella que el pretén, atraient així damunt seu l'hostilitat d'ambdues. També aquí s'hi troba, tal com veurem amb més gran detall en la nostra anàlisi de l'*Alceste*, l'esforç per integrar narrativament dins de la trama en termes psicològicament creïbles figures i motius mitològics procedents de l'antiga saga, un propòsit dut a terme amb una llibertat d'innovació remarcable. Aquest és el cas, per exemple, del desdoblament del rèptil enemic de Cadmus, que sota la forma d'un drac veritable pereix a les mans de l'heroï en l'escena tercera del tercer acte¹⁴, mentre que amb la personalitat de Draco, el sobirà gegant, resulta, finalment, petrificat per acció de l'escut de Pal·las en l'escena cinquena de l'acte quart¹⁵. Les divinitats olímpiques prenen part també de la peripècia de la parella protagonista, les unes oferint suport als seus desitjos, com Minerva, Júpiter, Venus i l'Amor mateix, i les altres tractant d'impedir-ne la realització, com Juno i Mart. Apareixen també grups de personatges exòtics, que amb els seus cants i balls amenitzen diversos passatges de la representació: una *troupe* de dansaires africans, els gegants servidors del rei injust, unes estàtues d'or animades màgicament pel déu Amor, deu amors, deu sacrificadors que acompanyen un sacerdot de Mart, quatre Fúries, els terrígens que neixen de les dents sembrades del drac mort i una multitud de devots del déu Comus, d'hamadriades i de divinitats celestials, que assisteixen, en la conclusió, a les noces de Cadmus i Hermione. Aquesta presència massiva d'actors i figurants i els canvis incessants d'escena que ens indiquen les acotacions fascinaren, sens dubte, els seus primers espectadors, però no poden ocultar als nostres ulls les debilitats d'una obra que avança a empentes, com si els seus autors no tinguessin gens clares les línies del seu desenvolupament. *Cadmus et Hermione* va assolir, tanmateix, un gran èxit, que desvetllà en els seus autors la voluntat de repetir-lo el més aviat possible amb un nou plançó.

Durant la tardor i els primers mesos d'hivern de 1673, poeta i compositor van treballar en l'*Alceste* al palau de Versalles sota la protecció de Madame de Montespan, que era aleshores l'amant *en titre* de Lluís XIV. D'aquesta mane-

14. QUINAULT 1674, 40-41.

15. QUINAULT 1674, 53-54.

ra, el monarca, gran admirador de Lully des de la seva adolescència, fou testimoni privilegiat del procés creatiu i espectador dels primers assajos, que provocaren entusiasme¹⁶. Segons sembla, Lully portava la iniciativa artística atès que composava, d'habitud, primerament la música de les àries i demanava després a Quinault els mots necessaris per a cantar-les. També diuen que el feia corregir els versos dels recitatius a fi d'ajustar-los a les seves melodies i a les necessitats dels cantants, mantenint sempre com a objectiu principal la transmissió en les millors condicions possibles d'un text plenament intel·ligible. En aquesta ocasió, certament, l'empresa era molt més delicada que en el cas del *Cadmus*, perquè abordaven la reescriptura d'una tragèdia grega força llegida i coneguda. Amb ella Lully i Quinault havien d'inaugurar, a més, el nou local assignat a l'Académie Royale de Musique, el teatre del difunt Molière al Palais-Royal, que els havia estat concedit gràcies als bons oficis del seu amic Charles de Perrault (1628-1703), el màxim responsable dels edificis reials i mà dreta de Colbert. Perrault era, d'altra banda, el corifeu del partit dels Moderns i, per tant, l'enemic declarat dels més il·lustres representants dels Antics, el crític Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), que era a punt, precisament, de publicar la seva *Art poétique*, i el dramaturg Jean Racine (1639-1699), que acabava de triomfar amb la seva tragèdia històrica *Mitridade* i preparava, després de l'*Andromaque* del 1667, una nova incursió en territori euripidi, la *Iphigénie*. Els autors de la nova 'tragèdia lírica' comptaven, per tant, amb amics poderosos disposats a defensar-los i cobrir-los d'honors, però els seus adversaris, com veurem tot seguit, podien ser també temibles¹⁷.

Sota els excel·lents auspicis del favor reial, demostrat ben clarament a Versalles, l'estrena de *l'Alceste* va tenir lloc al teatre del Palais-Royal el dia 11 de gener de 1674¹⁸. Com una de les seves primeres espectadores, Madame de Sevigné consigna en una carta a la seva filla l'emoció que li havia produït aquest *prodige de beauté*. En alguns moments de l'obra, diu, ni ella ni la seva famosa amiga Madame de La Fayette havien pogut contenir les llàgrimes¹⁹. El públic n'admirava obertament passatges com la simfonia, que també havia captivat el rei mateix, i cantava pels carrers els cors més populars, però els enemics de Quinault i de Lully muntaven també, segons el gust i l'habitud de l'època, les sòlites càbales de desprestigi. Tal com era previsible, incidien, sobretot, en l'aspecte més controvertit de la peça, que era el seu tractament molt innovador i agosarat de l'argument de la tragèdia d'Eurípides. En aquest punt, ni l'assistència de Lluís XIV en persona a una representació el dia 10 d'abril va aturar les crítiques. Per això, en el punt culminant de la polèmica, quan els lectors s'apressaven a llegir el nou llibre de Boileau com a testimoni

16. Ho sabem per una carta de Madame de Sevigné a la comtessa de Grignan amb data de l'1 de desembre de 1673: SÉVIGNÉ 1972, 631.

17. Sobre les enemistats personals que foren determinants per a l'esclat de la querella vegeu BROOKS 1994, xxviii-xxxv.

18. Vegeu BROOKS 1994, ix-xiii.

19. SÉVIGNÉ 1972, 686.

definitiu de l'autoritat del bàndol dels Antics, Charles de Perrault va prendre la determinació de publicar un opuscle en defensa de l'*Alceste*, convertida així en paradigma de l'acostament dels Moderns a les grans obres de l'antiguitat. El text, intítulat *Critique de l'opéra ou Examen de la tragédie intitulée Alceste ou le Triomphe d'Alcide*, és un testimoni d'excel·lent interès sobre la recepció del teatre antic en la modernitat²⁰. Aquest assaig crític, plantejat, segons el model, per exemple, del teatre de Molière, com un diàleg entre dos personatges de nom clàssic, però personalitat contemporània, ens proporciona les eines per analitzar, d'una banda, la 'tragèdia lírica' de Quinault i Lully, i per entendre, de l'altra, el sentit dels retrets que els Moderns li feien a Eurípides i que els portaven a promoure la seva revisió radical.

Inicia la conversa el cavaller anomenat Cléon, la figura de Perrault en el diàleg, que comenta amb el seu interlocutor Aristippe la impressió de bellesa i el plaer que li ha procurat la representació de l'*Alceste* a la qual ha assistit. Aristippe creu, d'entrada, que el seu amic se'n burla, però quan comprèn que està parlant seriosament, el compadeix i s'apressa a obrir-li els ulls. També ell —diu— va trobar la peça admirable quan la va veure, però posteriorment les explicacions de Dorilas, un seu conegut molt instruït, li han fet veure que es tracta d'una obra 'detestable' i 'molt enutjosa'²¹. En la seva irònica resposta, Cléon s'erigeix en portaveu dels 'ignorants' que no temen gaudir d'allò que els agrada i denuncia com a interessades les crítiques contra la tragèdia, atès que només en malparlen —especifica— els enemics dels seus autors, és a dir, els músics, actors i poetes que envegen els seus privilegis i la seva situació de favor a la cort. Preguntat pel seu company, Aristippe identifica, a continuació, com a objecte del blasme, la 'poesia' de la peça, és a dir, el text de Quinault, mentre que tant la 'música', el treball de Lully, com les 'decoracions', allò que ara anomenaríem la producció, resultarien acceptables. Segons Aristippe, a banda de criticar la qualitat dels versos i de les cançons, les persones de bon gust retreuen sobretot a l'autor el fet de no haver posat en la seva obra alguns dels moments més bells de la tragèdia d'Eurípides i d'haver afegit, en canvi, nous 'episodis ridículs', que no s'ajusten bé a l'altura del tema original²². Hom acusa, per tant, Quinault de falta de respecte i de desídia en el seu tractament d'un clàssic, dos pecats que, units de manera indissoluble, caracteritzen sempre, als ulls dels Antics, els errors dels Moderns. Per boca del seu personatge Cléon, Perrault defensa, a continuació, el seu protegit mitjançant una denúncia radical dels defectes, segons la seva opinió, de la tragèdia euripídica i una justificació igualment valerosa de les innovacions de la nova *Alceste*, presentada com una operació de reescriptura conscient d'una història pèssimament explicada en la seva versió original.

Fent exhibició d'una pretesa imparcialitat, Cléon procedeix a explicar, en primer lloc, els arguments de la tragèdia d'Eurípides i de l'obra de Quinault,

20. PERRAULT 1674 = BROOKS 1994, 79-102.

21. PERRAULT 1674, 2-4 = BROOKS 1994, 79-81.

22. PERRAULT 1674, 6 = BROOKS 1994, 81.

l'un darrere de l'altre²³. L'exposició vol ser metòdica i neutral, perquè l'anàlisi i la comparació posterior constitueixen, com indica Aristippe, «le noeud principal de l'affaire», però el resum que l'erudit dels Moderns ofereix de la peripècia antiga no és en absolut innocent. Ben al contrari, avança amb claredat mitjançant remarques subtils i punyents els passatges i les caracteritzacions conflictives que Quinault ha eliminat de la trama i que seran, a continuació, objecte d'un debat més minucios. Aquests punts, segons la distribució convencional en quatre actes de la tragèdia, es localitzen, en el 'primer acte', en la conversa inicial entre Apol·lo i la Mort i en el relat de la criada, la 'suivante d'Alceste', sobre els escarafalls de la reina quan evoca el seu llit nupcial; en el 'segon acte', en les exhortacions que Admet adreça a la seva esposa perquè no vacil·li en el seu propòsit generós de morir en lloc d'ell; en el 'tercer acte', en la discussió entre Feres i Admet, i en el 'quart acte', finalment, en el comportament desordenat d'Hèracles quan encara ignora la dissort del casal i en les circumstàncies estranyes del retrobament dels esposos amb l'aparició d'Alcestis oculta sota el vel i muda. També és ben evident en la narració de l'argument de l'òpera de Quinault i Lully l'aprovació de Cléon per les innovacions introduïdes pel dramaturg modern. De fet, en el discurs justificador de la seva opinió que elabora tot seguit, l'orador estableix un vincle evident entre supressions i afegitons, que ell presenta com a dictats per la voluntat d'acomodar al 'gust del segle' una història percebuda com a inadequada atès que presenta costums i valors d'un passat llunyà i esdevingut inacceptable²⁴.

Les lloances a la labor d'adaptació de Quinault comencen, tanmateix, per una correcció que podríem definir únicament com a formal, perquè no afecta el contingut de la tragèdia euripídia. Es tracta del diàleg inicial entre Apol·lo i Tànatos, que Cléon troba inacceptable pel fet de 'declarar' de manera ben explícita tant el nus de l'obra, és a dir, el sacrifici d'Alcestis per la supervivència d'Admet, com el seu desllorigador, la intervenció salvadora d'Hèra-

23. PERRAULT 1674, 7-16 = BROOKS 1994, 81-84 (resum de l'*Alcestis* d'Eurípides) i 17-27 = BROOKS 1994, 84-87 (resum de l'*Alceste* de Quinault i Lully). Vegeu el text complet de la tragèdia de Quinault a BROOKS 1994, 5-72.

24. PERRAULT 1674, 27-29 = BROOKS 1994, 87-88: «bien que l'Autheur de l'Alceste de l'Opera ait retranché beaucoup de choses de celles qui sont dans Euripide, & qu'il en ait ajouté aussi beaucoup de son invention, comme il paroist par l'abregé que nous venons de faire de ces deux Pieces; Néanmoins, les choses principales qu'il a retranchées, se peuvent reduire à celles-cy. La Scene d'Apollon & de la Mort. Le recit que fait une Suivante des regrets d'Alceste dans son Palais. L'entretien d'Alceste & d'Admette en se disant adieu. L'entretien d'Admette & de son père. Le discours d'un Valet qui se plaint de la brutalité d'Hercule. Et enfin, la manière dont Hercule rend Alceste à Admette, en la luy amenant voilée pour éprouver sa fidélité. Les choses principales que l'Autheur a ajoutées de son invention, se peuvent aussi reduire à celles-cy. L'amour qu'il donne à Hercule pour Alceste. L'amour et la trahison de Lycomedes. Les amours et l'inconstance de Cephise. La blesseure mortelle qu'Admette reçoit en delivrant Alceste. La recompense proposée par Apollon d'un monument eternal, à celuy qui mourra pour Admette. La surprise d'Admette en voyant la figure d'Alceste, qui luy fait connoistre qu'elle est morte pour luy. Et en dernier lieu, la Victoire qu'Hercule remporte sur luy-mesme, en cedant Alceste à son Epoux».

cles²⁵. El cavaller especifica que no és contrari als pròlegs que instrueixen sobre els fets anteriors a la trama, ni tampoc als que fan al·lusions fosques sobre el desenvolupament posterior de la narració. Tant en un cas com en l'altre, aquests passatges són útils per a la comprensió i el gaudi de la història present. Els pròlegs de les tragèdies gregues, en canvi, arrabassen als espectadors el plaer de la novetat de l'acció i els priven, en conseqüència, de «la sorpresa agradable dels esdeveniments i de la joia de veure's alliberat mitjançant un desllorigador enginyós de l'embaràs i la inquietud en què els han posat la intriga i el nus de la peça»²⁶. Destruïen de bell antuvi, per tant, allò que constitueix un dels màxims atractius del teatre modern, el desconeixement del final del trama i les expectatives que d'aquesta ignorància es deriven. Tenint això present, Perrault considera que és una idea excel·lent prescindir d'aquesta mena d'introduccions.

Després d'aquesta primera aprovació de l'activitat innovadora de Quinault, Cléon aborda coratjosament les seves iniciatives més agosarades, que tenen, segons ell, l'origen en el desig de corregir radicalment els caràcters dels personatges de la tragèdia àtica. En aquest punt es percep amb tota claredat la incomoditat que l'*Alceste* d'Eurípides produïa en els Moderns del segle XVII, que trobaven inacceptables l'actitud diguem-ne psicològica i el comportament dels seus protagonistes. D'acord amb l'estructura de l'obra esmentada més amunt, Cléon al·ludeix críticament, en primer lloc, a la conducta de la reina de Tessàlia tal com l'exposa la criada en el seu parlament²⁷. D'acord amb aquesta, Alceste, segons ja ens ha dit l'orador prèviament en el seu resum de l'argument, mentre encomanava els seus infants als déus, no havia vesat cap llàgrima, no havia deixat anar el més mínim sospir, ni li havia canviat la color del rostre, però tant bon punt va veure el seu tàlem nupcial, va llançar-se damunt d'ell i va començar a plànyer-se'n²⁸. Així evocava dramàticament la virginitat que en ell havia perdut i besllumava l'esposa futura del seu marit que d'ara endavant l'ocuparia, tot omplint el palau de crits i sanglots²⁹. El cavaller, fent un exercici d'acostament historicista a la peça, concedeix irònicament que tal vegada els grecs podien trobar plaent veure una dama madura i amb fills en edat de casar-se plorant pel record de la seva donzellesa, però afirma taxativament que aquesta escena resultaria ridícula i

25. *Alceste*, 64-71 a DALE 1978², 7. Vegeu RIBA 1977, 71: (parla Apol·lo) «ah, bé caldrà que cessis, dur com ara ets! / Veuràs al burg de Feres quin heroi vindrà, / que va per càrrec d'Euristeu a endur-se un tir / eguï d'uns llocs de Tràcia, on fa mal hivern. / El qual, rebut per hoste en el casal d'Admet, / per força aquesta dona arrencarà de tu. / I de nosaltres no tindràs agraïment: / faràs igual la cosa, i jo t'odiaré».

26. PERRAULT 1674, 31-32 = BROOKS 1994, 88: «mais d'en avoir déclaré distinctement le nœud & le dénouement, c'est avoir dérobé aux Spectateurs tout le plaisir qu'ils auroient eu dans la suite, & leur avoir osté toute leur attention et toute leur curiosité».

27. PERRAULT 1674, 32-24 = BROOKS 1994, 88-89.

28. *Alceste*, 141-212 a DALE 1978², 10-13 i RIBA 1977, 74-76.

29. RIBA 1977, 75: «oh lilit, on l'home per qui moro desnua / la meva donzellesa, adéu, que jo no et tinc / cap odi: per mi sola hauràs estat funest, / i és pel dubte de traïr-vos, tu i l'espos, / que moro. Una altra dona t'aconseguirà: / no pas més casta, però més feliç potser».

objecte de blasme en un teatre contemporani. Davant l'explícita evocació d'una nit de noces en llavis d'una respectable matrona, els espectadors masculins, sentint-se sexualment provocats, se'n burlarien obertament, mentre que les dames, escandalitzades, envermellirien de vergonya, incapaces de comprendre la fredor aparent de l'heroïna a l'hora d'acomiar-se dels seus fills. D'aquesta manera, Cléon assenyala amb tota claredat un dels trets més xocants de la tragèdia antiga a ulls dels seus contemporanis, el caràcter peculiar del personatge d'Alcestis, que abans que mare és esposa i que mostra, a més, un interès explícit i evident per les delícies de la vida conjugal. Com observa aquí per primera vegada l'orador, aquesta caracterització contravé completament, d'altra banda, les convencions teatrals del seu temps que els únics enamorats que toleraven eren els joves, galants i solters. Les tendreses entre persones d'edat resultaven, per contra, menyspreables. La supressió d'aquesta escena per Quinault havia estat, doncs, una decisió molt encertada, perquè evitava una ocasió de riure extemporani i d'incomoditat social. La mateixa apel·lació al manteniment del decòrum propi d'un espectacle tràgic justifica la supressió d'una escena que els Antics i el seu portaveu en el diàleg, l'incaut Aristippe, consideraven «una de les coses més belles del món», la conversa entre Alcestis i Admet, que constitueix, segons l'esquema presentat per Perrault, el nucli del 'segon acte' de la tragèdia³⁰. En el resum precedent de l'argument de la peça, a desgrat de la seva pretesa neutralitat, l'autor del tractat ja ha posat en evidència el prejudici amb què n'aborda l'anàlisi³¹. D'una banda, quan descriu els laments que la reina adreça al seu espòs, emfatitza amb una intenció ben irònica els seus tres motius declarats de condol, que són l'enyorament de la llum del sol, de la bellesa del palau i, novament, del llit conjugal³². De l'altra, dóna un relleu especial a les promeses, presentades implícitament com extravagants, que li fa Admet a Alcestis: la confecció de la figura semblant a ella amb la qual el rei assegura que dormirà abraçat totes les nits i la privació futura de tota mena de plaers, que inclourà tant els festins amb els amics com el lleure amb el llaüt i la flauta. Segons Cléon, Admet fa aquestes promeses percebudes com a inadequades, perquè tem que la seva muller es faci enrere en l'últim moment i que sigui ell, finalment, la víctima de la Parca que ronda el palau. Perrault fa aquesta interpretació, objectivament esbiaixada, de l'escena, perquè, tal com assenyala triomfalment Jean Racine en el prefaci de la seva *Iphigénie*, llegeix una edició de la tragèdia en què s'atribueix erròniament a Admet en lloc d'Alcestis una expressió de terror davant de la proximitat de la mort³³. D'aquesta lectura en deriva, consegüentment, una caracterització miserable i poruga del personatge, que resulta determinant per a la comprensió global de la tragèdia que presenta Perrault. Tot seguit en veurem també l'efecte en la seva valoració elogiosa de

30. PERRAULT 1674, 34-37 = BROOKS 1994, 89-90.

31. PERRAULT 1674, 9-11 = BROOKS 1994, 82.

32. Vegeu tot el diàleg a *Alcestis*, 244-391 a DALE 1978², 14-20 i RIBA 1977, 77-82.

33. Vegeu l'acusació de Racine a BROOKS 1994, 108-109, i la resposta de Perrault a BROOKS 1994, 115-118.

la supressió de l'escena de enfrontament entre Admet i el seu pare Feres, que té lloc, segons la seva anàlisi, en el 'tercer acte' de l'obra euripídia³⁴.

A l'hora de jutjar aquest passatge, Cléon proclama amb èmfasi que es tracta de la cosa més odiosa que mai ningú no ha posat en escena³⁵. Hom podria esperar que allò que molestés el cavaller parisenc, com a molts espectadors i lectors de l'*Alceste*, fos la reluctància de l'ancià a oferir la seva vida en lloc de les del fill i de la nora, però el seu motiu d'escàndol és ben diferent. El repugna, ben al contrari, l'actitud d'Admet, que tracta el seu pare d'impudent i covard i li retreu no haver mort per ell. Segons la seva opinió, aquestes dues escenes arruïnen completament l'obra, perquè frustren l'empatia del públic amb el seu protagonista. La seva 'deshonestedat' fa el rei de Tessàlia tan «menyspreable i odiós» que ningú no sent cap joia quan escapa de la mort. A més, també contaminen l'apreciació del sacrifici d'Alceste, que ha 'emprat' malament la vida per un home que no la mereix, i impedeixen alegrar-se del seu retorn de l'Hades, que li comporta, de fet, una condemna al costat d'un subjecte indesitjable³⁶. Amb aquestes observacions demolidores ja n'hi ha prou per rebutjar completament la tragèdia d'Eurípides com un producte del tot inadequat per a l'escena del segle de Lluís XIV, però Cléon, seguint ordenadament l'estructura de l'obra, s'apressa, a continuació, a acarnissar-se en la crítica de la conducta d'Hèracles en el 'quart acte'.

En comentar la narració del criat —'le valet'— sobre els excessos del convidat inesperat, Perrault fa que el seu personatge s'acosti novament a l'obra antiga amb una perspectiva historicista³⁷. De la mateixa manera que abans ha concedit que potser els grecs trobaven plaer en les expansions eròtiques d'Alceste, ara accepta també que tal vegada els herois de l'antiguitat tinguessin llicència per ser golafres i ebris, especialment aquells que, com Hèracles, es caracteritzaven per la força del cos i la intrepidesa de l'ànima. Car és ben sabut —afegeix— que aquestes virtuts sovint van acompanyades de la intemperància i la brutalitat. Aquest retrat, però, ja no resulta acceptable avui, en el París contemporani, perquè atribueix al fill de Júpiter els trets propis d'un trinxeraire, absolutament incompatibles, per tant, amb la personalitat plena de virtuts que cal suposar en un heroi que gosa forçar les portes dels Inferns³⁸. Ben significativament, Cléon es demana com Eurípides podia es-

34. PERRAULT 1674, 36-39 = BROOKS 1994, 90-91.

35. *Alceste*, 614-740 a DALE 1978², 28-33 i RIBA 1977, 90-94.

36. PERRAULT 1674, 38-39 = BROOKS 1994, 90: «l'on voit un fils qui traite son père d'impudent & de lâche, & qui luy reproche avec une effronterie sans égale, de n'avoir pas voulu mourir pour luy, pendant que le mal-hereux et le poltron qu'il est, bien loin de donner sa vie pour un autre, consent non seulement ; mais oblige sa femme à mourir en sa place. Ce qui gaste la Piece entierement : Car la mal-honesteté de ce personnage & si haïssable, qu'on n'a point de joye de le voir échapper à la Mort ; qu'on ne peut sçavoir gré à sa femme d'avoir si mal employé sa vie, & qu'on ne peut dans la suite se réjouir, quan Hercule la luy ramene des Enfers».

37. *Alceste*, 747-772 a DALE 1978², 33-34 i RIBA 1977, 95.

38. PERRAULT 1674, 39-41 = BROOKS 1994, 91: «mais outre que le Valet pousse la chose un peu trop loin, ce n'est plus aujourd'huy l'idée que l'on a d'Hercule. Et le beau monde auroit

perar que els seus espectadors acceptessin de conciliar en un mateix personatge una tal grandesa d'ànim amb l'embriaguesa i la brutalitat. També li resulta xocant la lleugeresa amb què Hèracles li presenta a Admet Alcestitis coberta pel vel i la prova grollera de la seva fidelitat que li planteja³⁹. Com a bon espectador de les obres de Molière, el cavaller sap apreciar la 'gentilesa' d'aquest estratagema, un desllorigador 'sorprenent' i 'plaent'. Tanmateix, aquesta 'aimable tromperie', que hauria estat de molt bon gust en una comèdia, resulta del tot inconvenient atribuïda al personatge d'un heroi tan 'perfecte' i 'seriós' com Hèracles, perquè l'engany i la broma han de romandre lluny d'ell⁴⁰.

Per mitjà de l'anàlisi dels passatges suprimits per Quinault en la seva adaptació d'*Alcestitis*, Perrault ha exposat amb tota claredat quins són els trets de la tragèdia d'Eurípides que resultaven difícilment acceptables per a la sensibilitat dels lectors i espectadors del segle XVII. Per bé que hom pugui apreciar el seu estat original com un text diguem-ne 'històric', produït en una època de gust i convencions distintes de l'actual, per al protector dels creadors de la 'tragèdia lírica' era evident que en aquestes condicions no era possible portar l'obra euripídica a escena, perquè la seva alteritat radical resultaria causa d'escàndol. Cap dels seus tres protagonistes no s'ajusta als trets dels herois i de les heroïnes tràgiques tal com els entenien els espectadors dels drames, per exemple, de Pierre Corneille, i tots ells mostren, per contra, aspectes que els apropen perillosament a la caracterització dels personatges més grotescos de les comèdies: les velles enamorades, els egoistes patètics i els borratxos disbauxats. Confrontat amb la versió literal de la tragèdia, el públic reaccionaria, doncs, amb desconcert i disgust, incòmode per la diversió inadequada que li produiria una història cèlebre, per contra, pel seu enorme valor moral. A fi de realçar com s'escau el sacrifici coratjós d'Alcestitis i l'acció valerosa d'Hèracles, calia, per tant, que un dramaturg de bon gust i amb les idees molt clares corregís la trama rebuda, tot suprimint, primerament, com hem vist, els errors del seu creador i afegint, a continuació, els nous elements que millor servissin per fer-ne palesa la utilitat. Aquesta era la tasca que, segons Perrault, Quinault havia dut a terme de manera exemplar, tal com el seu porta-

esté bien surpris, si on luy eût représenté les fils de Jupiter, avec les qualitez d'un Crocheur. Comme il est mal-aisé de s'imaginer qu'un homme aille forcer les Enfers, sans s'imaginer en mesme temps qu'il est remply de beaucoup de vertus, je ne sçay pas comment Euripide pretendoit disposer les Spectateurs à cette creance en leur donnant à entendre, que ce mesme homme estoit un yvrogne & un brutal».

39. *Alcestitis*, 1008-1122 a DALE 1978², 45-47 i RIBA 1977, 103-107.

40. PERRAULT 1674, 41-42 = BROOKS 1994, 91: «je avouë que cet endroit est ingenieux, quoy que l'offre d'une femme qu'on ne voit point touche tres-peu. Mais je doute que cela soit là fort en sa place ; c'est une gentillesse tres-agreable pour une Comedie, & qui fait un dénouement dont la surprise donne du plaisir ; mais cette aimable tromperie qui sieroit bien à un personnage ordinaire, & dans une Piece enjouée, ne convient guere à un Heros aussi parfait & aussi serieux que le doit estre Hercule, & qui doit s'éloigner également de la tromperie & de la plaisanterie quelles qu'elles soient, comme de deux choses incompatibles avec le caractere des Heros».

veu Cléon exposa, a continuació, en el diàleg de manera molt detallada i complexa. Atès que el seu discurs concerneix més als principis de la teoria dramàtica contemporània que no pas a qüestions de recepció de la tragèdia antiga, l'exposició d'aquesta part no seguirà estretament el desenvolupament de l'argumentació de Cléon en la seva conversa amb Aristippe, ans en presentarà només un resum en relació amb l'estructura de l'òpera⁴¹.

Per tal de corregir la caracterització defectuosa dels personatges d'Eurípides, segons Perrault, Quinault els sotmet, com a primera mesura, a una operació de rejuveniment, que situa l'acció central de la peça —el sacrifici heroïc d'Alceste— en una època molt anterior de les seves vides, concretament, en el moment previ al seu matrimoni⁴². La heroïna de l'òpera és, efectivament, una noia encara verge quan decideix ofrenar la seva vida en lloc de la del seu promès, amb el qual no ha tingut abans cap mena de relació física. D'aquesta manera, els seus laments per haver-lo d'abandonar no presenten la incòmoda coloració sexual de la tragèdia àtica, ans s'inscriuen, ben al contrari, en la tradició perfectament respectable i, d'altra banda, també antiga, de la núvia que celebra, com, per exemple, Antígona, les seves núpcies funestes a l'Hades. Aquesta operació també té efectes benignes per al caràcter d'Admète, que ara és un cavaller jove i valerós, que no tem gens ni mica la mort. Com tants altres protagonistes dels drames del seu temps, representa més una il·lusió romàntica per a la seva promesa que no pas un home real de carn i ossos. En la seva anàlisi de les innovacions de la trama, Cléon vincula aquesta flamant personalitat heroica del príncep tessali amb la nova motivació de l'amenaça de la seva vida que introdueix Quinault. Segons el seu admirador, el dramaturg rebutja la malaltia com a causa del perill de mort del seu personatge, perquè presentar-lo malalt seria de mal gust i incòmode, a més, des del punt de vista dramàtic⁴³. Calia trobar una raó més arrelada en el nou plantejament de la història i que fos una conseqüència del seu nou caràcter. En aquestes circumstàncies, no hi havia solució millor que presentar Admète ferit mortalment en el combat més noble possible, aquell que té, de manera invariable, com a objecte de disputa el més valuós de tots: la pròpia estimada. Així, en l'òpera, ambdós protagonistes atenyen el mateix cim d'heroisme: el príncep dóna, primerament, la vida per ella i l'estimada, a continuació, li retorna aquesta ofrena amb el seu sacrifici simètric.

A fi de proveir el paper d'enemic malvat de la parella protagonista, Quinault crea la figura d'un rival d'Admète per l'amor d'Alceste, el rei Lycomède de Sciros, que en el primer acte de l'òpera rapta amb enganys la princesa després que ella hagi concedit la seva mà al jove cavaller tessali. En el segon acte lluiten en duel Admète i Lycomède i, tal com era d'esperar, resulta vençut i mort el monarca traïdor. Es produeix, però, una gran sorpresa: l'heroi triomfador és a punt de morir per les ferides rebudes i ja s'acomiada del

41. PERRAULT 1674, 42-60 = BROOKS 1994, 92-97.

42. PERRAULT 1674, 44-45 = BROOKS 1994, 92.

43. PERRAULT 1674, 52 = BROOKS 1994, 94.

món, feliç per haver rescatat l'estimada de les mans de l'enemic, quan Apol·lo mateix davalla del cel per anunciar en persona l'oferta de salvació. Veient que ningú no vol ocupar el lloc d'Admète, tampoc el seu pare ancià Phèrès, Alceste ofrena la seva vida ben discretament en l'últim vers de l'escena primera del tercer acte: l'Amor —diu— és l'última esperança que li resta a Admète. Només el públic, que coneix la història prèvia, pot entendre què anuncia aquesta al·lusió. Els personatges de l'òpera, en canvi, ignorants de la seva condició mítica, es sorprenen molt de la curació inesperada del príncep que té lloc a continuació i assisteixen horroritzats a l'escena de la revelació de la identitat de la persona que ha mort per ell. Cléon considera, amb raó, aquest moment com una ocurrència extraordinària del dramaturg, que fa aparèixer miraculosament l'efígie d'Alceste en el monument funerari que Apol·lo havia fet erigir en honor de l'eventual salvador generós del príncep. D'aquesta manera, com diu el cavaller admirat, que invoca, per cert, amb ínfules d'erudit, com a precedent d'igual altura l'escena del descobriment del cadàver d'Antígona per Hemó, hom mostra visualment en l'escenari la resolució del misteri i s'estalvia una llarga i innecessària explicació de paraula⁴⁴. L'òpera ha arribat al seu punt culminant, conservant intactes, a diferència de la tragèdia d'Eurípides, l'honor i la integritat moral dels seus protagonistes. Quedava només per arranjar el desllorigador, enterbolit greument, com hem vist, per la caracterització errònia i les accions inadequades d'Hèracles. Calia, doncs, emprendre també en aquest aspecte una correcció radical i enèrgica de l'original.

En la seva anàlisi de les virtuts de l'obra de Quinault, Perrault per boca de Cléon lloa amb una intensitat especial la innovació que afecta Hercule/Alcide, perquè lliga —diu— més estretament el personatge a la trama, proveint-lo d'un motiu per intervenir que no tenia, certament, en la tragèdia original⁴⁵. Segons les convencions de l'època, la millor raó per davallar als Inferns al rescat d'una donzella no podia ser altra que el fet d'estimar-la. Per això, l'heroi tebà esdevé en la tragèdia lírica el tercer pretendent d'Alceste, rival alhora d'Admète i de Lycomède en els antecedents narratius de la peça. A diferència del rei de Sciros, tanmateix, el pacient Hercule ha endurat amb dignitat i sentit del decòrum la seva derrota amorosa fins al punt que accepta d'assistir a les noces d'Admète i d'Alceste per tal de no ofendre els amics amb la seva absència. Quan la noia és raptada per Lycomède, participa molt activament en l'empresa de rescatar-la i és ell, de fet, qui l'allibera i l'entrega a Phèrès, el seu futur sogre, mentre Admète i Lycomède lliuren el seu combat a mort⁴⁶. Durant la crisi que segueix a la victòria *in extremis* del príncep de Tessàlia, Hercule roman silenciós a la cort, sense immiscir-se en l'acció, però un cop s'ha produït la mort d'Alceste, irromp amb la proposta d'anar a recuperar-la a l'Hades. En aquest punt, l'heroi de Quinault, vençut per la 'feble-

44. PERRAULT 1674, 53-56 = BROOKS 1994, 95-96.

45. PERRAULT 1674, 42-44 = BROOKS 1994, 92.

46. BROOKS 1994, 41-42.

sa', hi posa, tanmateix, una condició que l'Hèracles d'Eurípides mai no hauria expressat: obliga Admète a acceptar la cessió pacífica d'Alceste en cas de recuperar-la. No hi ha, doncs, en principi, cap altruisme en la decisió d'Hercule, que li permetrà, ben versemblantment, obtenir gràcies a la seva força la dona que l'havia prèviament rebutjat. Un gran mèrit, per contra, realça la conducta d'Admète, que no dubta a cedir l'estimada a l'amic i rival que la demana com a recompensa. Com ell mateix proclama, «Admète est trop hèreux, pourvu qu'Alceste vive!»⁴⁷

Amb aquesta operació d'involucrar personalment Alcide en la peripècia, Quinault crea, a més, la situació que constitueix el nus del cinquè acte de la seva peça i que substitueix aquella darrera escena de la tragèdia amb la dona misteriosa velada que pertorbava tant la sensibilitat de Cléon. Al final de l'acte quart, per segona vegada en l'obra, Alceste ha estat alliberada del captiveri gràcies a la intervenció d'Hercule. Pluton l'ha lliurada a l'heroi després que aquest hagi dominat fàcilment Cerbere i els altres dimonis de l'Avern. Tot està preparat per celebrar el matrimoni que ha de segellar el pacte contret entre els dos amics, quan el salvador percep en els ulls d'Admète l'amor que encara sent per Alceste i li retreu amb violència aquest sentiment. Tot seguit, tanmateix, Hercule s'adona de «la pena extrema» que corseca els dos amants i —en paraules de Cléon— pren aleshores «la generosa resolució de no pertorbar mai més llur joia»⁴⁸. Si ha derrotat dos tirans, Lycomède i Pluton, Alcide no pot comportar-se també ell mateix com un tirà, ans ha de coronar les victòries obtingudes per una de més bella i més difícil, la del seu propi desig. Així, retorna Alceste al seu promès i abraça com a única recompensa l'amor de la Glòria, la seva amant veritable. L'obra acaba, doncs, tal com canten els amants joiosament reunits, amb la realització de la gesta més heroica possible: «Le vainqueur de la Mort triomphe de lui même».

En el seu comentari, Cléon insisteix diverses vegades sobre la grandesa d'aquesta solució dramàtica, que lliga 'meravellosament', tal com ha estat dit, Hercule a la trama i li dóna, per escriure, la dimensió d'un autèntic heroi, tant en el pla físic com en el pla moral, una distinció que la tragèdia antiga, segons la percepció dels lectors i espectadors de la mena de Perrault, no li atorgava. D'aquesta manera, a més, la 'faula', en el sentit aristotèlic, que era en el seu origen simple, esdevé «en quelque façon» doble, perquè es mou en dos nivells⁴⁹. D'una banda, com en Eurípides, posa en escena l'aventura emocionant, però, al cap i a la fi, humana, d'un home ordinari, Admète, profundament enamorat de la seva promesa. De l'altra, però, fa palès amb tota la seva dramàtica intensitat el destí dels homes extraordinaris, els grans herois que no poden gaudir de la felicitat domèstica de la gent comuna, perquè a ells els està reservada la glòria que només es conquereix mitjançant la renún-

47. BROOKS 1994, 54-55

48. PERRAULT 1674, 56-60= BROOKS 1994, 96-97. Vegeu l'escena corresponent de l'òpera a BROOKS 1994, 68-70.

49. PERRAULT 1674, 58 = BROOKS 1994, 96.

cia i el sacrifici dels sentiments massa febles. Mentre Aristippe lloa amb admiració la subtilesa de la interpretació del seu amic, Cléon li respon que una obra d'aquesta mena sense una 'moralité' no seria altra cosa que una diversió indigna d'ocupar l'atenció d'un esperit raonable⁵⁰. Aquesta és, d'altra banda, la raó que ha emprat anteriorment també per justificar la presència en l'obra d'un triangle amorós de classe baixa, un tret denunciat com a escandalós pels seus crítics⁵¹. Constituint per Céphise, la criada d'Alceste, i per Straton i Lychas, els confidents, respectivament, de Lycomède i d'Hercule, la seva missió, com ja hem vist en el cas esmentat de *Cadmus et Hermione*, és oferir un contrapunt còmic i eròticament lleuger al triangle, o quadrangle, en aquest cas, seriós dels protagonistes, tot realçant així llur superioritat moral. Mentre els dos homes mantenen els trets generals del caràcters, per a mal i per a bé, dels seus patrons, Céphise no ateny l'altura moral de la seva senyora, ans decideix en el desenllaç romandre soltera per continuar gaudint dels plaers de l'amor. També en aquest punt, doncs, amb la condemna explícita de la seva frivolitat, la innovació de Quinault contribueix a ennoblir la història, atès que els personatges de classe inferior de la tragèdia eurípida —la *sui-vante* d'Alceste i el *valet* del seu espòs— lluny d'atorgar-li grandesa, havien contribuït decisivament, per contra, a rebaixar-ne l'estil i el contingut.

Un cop enllestida l'anàlisi minuciosa d'ambdues peces, Aristippe formula de manera temptativa la lògica conclusió que permet Cléon de portar coratjosa-ment endavant la seva argumentació. Si hom combrega amb les observacions del cavaller, que són totes elles molt raonables, és evident que Quinault ha superat brillantment Eurípides i que, per tant, s'ha produït «la més estranya de les paradoxes»: «non seulement on égale aujourd'hui les Anciens, mais on le surpasse»⁵². Heus aquí que l'espectador incaut, enganyat d'entrada pels enemics dels Moderns, ha arribat a plantejar la qüestió candent que es dirimeix, segons Perrault, en el marc d'aquest episodi d'una querella, en aparença, només sobre estètica contemporània: la licitud de desafiar l'autoritat sacrosanta dels clàssics quan hom percep amb tota claredat la necessitat de corregir-los a fi d'atansar les seves faules, les seves històries, a les circumstàncies del temps actuals, més desenvolupats i de millor gust —cal entendre— que no ho eren pas els seus⁵³.

Ara, en el desenvolupament de la seva argumentació de defensa dels drets dels Moderns, Cléon tempera el to amb què ha parlat de l'obra d'Eurípides

50. PERRAULT 1674, 60. = BROOKS 1994, 97.

51. PERRAULT 1674, 46-50 = BROOKS 1994, 93.

52. PERRAULT 1674, 61 = BROOKS 1994, 97.

53. PERRAULT 1674, 61-62 = BROOKS 1994, 97: «vous avez pû remarquer que quand j'ay loué nostre Auteur de n'avoir pas imité Euripide en plusieurs endroits, ce n'a pas esté parce que je trouve ces endroits-là absolument mauvais; mais parce qu'ils ne sont pas conformes aux moeurs de nostre Siecle. Ainsi, quelques bons et quelques divins que soient les sentimens d'Euripide, par rapport aux moeurs de son temps, les Critiques ont eu peu de raison de blâmer nôtre Auteur de ne les avoir pas employez dans sa Piece, parce qu'il ne suffit pas que les choses soient bonnes en elles-mêmes; il faut qu'elles conviennent aux lieux, au temps, et aux personnes; ainsi, vous ne me devez point reprocher d'avoir mal-traité Euripide».

en la part inicial del diàleg i concedeix al tràgic grec el lloc d'honor que li correspon entre els Antics⁵⁴. Alhora, tanmateix, justifica el propòsit del seu partit, fent un ús superficial, però astut, de les armes tradicionals dels seus rivals, és a dir, de la *Poètica* d'Aristòtil i, ben significativament, de l'*Art poètica* d'Horaci, presentat ell mateix com un 'modern' respecte dels seus predecessors grecs. També usa, a continuació, aquestes autoritats a l'hora d'establir la necessitat de distingir entre les exigències que plantegen els diversos gèneres dramàtics —en aquest cas, 'les pièces de machines'— amb les seves estratègies específiques⁵⁵. A l'últim, clou el diàleg, tal com l'havia començat, arremetent contra els savis falsos i pedants, 'les pretendus Connoisseurs' que critiquen les obres segons els conceptes que han extret de les seves lectures —d'altra banda, errònies— dels tractats d'Aristòtil i d'Horaci⁵⁶. D'ara endavant, diu Cléon, només donarà crèdit al judici estètic d'un home galant que, sense haver llegit cap d'aquests autors clàssics, li digui d'una obra, primerament, que li ha desvetllat l'atenció; segonament, que li ha ofert un nus ben comprensible i que li ha provocat inquietud; en tercer lloc, que l'ha alegrat en veure el final i, per acabar, que l'ha mogut a recomanar-la als seus amics i coneguts⁵⁷. Heus aquí, doncs, les característiques positives que una peça teatral del gust dels Moderns ha de tenir i que, segons l'opinió de Charles Perrault, l'*Alceste* de Quinault i de Lully posseeix en grau màxim. No ha d'estranyar, doncs, que hagi esmerçat tants esforços en la seva justificació i defensa. A penes sis mesos després, tanmateix, unes observacions afilades de Jean Racine sobre els coneixements lingüístics i literaris del portaveu dels Moderns condemnaren aquest opuscle, primerament, al desprestigi intel·lectual i, a continuació i en conseqüència, a l'oblit.

El febrer de 1675, en efecte, en el prefaci de l'edició de la seva tragèdia *Iphigénie*, que havia triomfat l'estiu i la tardor anteriors tant a la cort de Versalles com al teatre parisenc del Hôtel de Bourgogne, Racine atacava directament Perrault, tot assenyalant, en concret, dos errors de lectura de la tragèdia d'Eurípides continguts en el diàleg⁵⁸. El primer, que era certament prou greu, ja ha

54. PERRAULT 1674, 62-65 = BROOKS 1994, 97-98.

55. PERRAULT 1674, 65-70 = BROOKS 1994, 98-100.

56. PERRAULT 1674, 69-73 = BROOKS 1994, 100-102.

57. PERRAULT 1674, 73-74 = BROOKS 1994, 101: «quand un galand homme, qui n'aura jamais leu Aristote ny Horace, me dira qu'une Piece luy a plû, qu'elle a attiré agreablement toute son attention, qu'il en a tres-bien compris le noeud; qu'il en a eu de l'inquietude; qu'ensuite il a veu le dénoüement avec joye, et qu'il est sorty de la Comedie avec un grand desir de rencontrer quelqu'un de ses amis pour la luy raconter; je croiray que la Piece que ce galand homme a veuë, est bonne, et ce témoignage sera plus fort à mon égard, que toutes les raisons des demy Sçavans. Car la difference qu'il y a entre un homme sçavant, et un homme qui ne l'est pas, quand le bon sens est égal de part et d'autre, ne va point à leur faire ressentir diversement l'effet de la Comedie; ils se divertiront ou s'ennuyeron égale-ment à une Piece, avec cette difference seulement, que le Sçavant pourra dire pourquoy il s'est ennuyé, et pourquoy il s'est diverty; et que le galand homme qui n'a pas fait d'étude et de reflexions sur l'Art Poétique, ne le pourra dire».

58. Sobre aquest atac de Racine a Perrault vegeu BROOKS 1994, xxxv-xxvii. El text del prefaci és editat també a BROOKS 1994, 105-110.

estat esmentat més amunt i consistia a atribuir erròniament a Admet una exclamació de terror davant la proximitat de Caront que en realitat corresponia a Alcestis⁵⁹. El corifeu dels Antics posa en relleu, en primer lloc, la manca de coneixement del grec del seu rival, que havia llegit, segons ell, una traducció llatina del text sense les marques adequades dels parlaments. A continuació, desmunta, de manera abusiva, a partir d'aquí, la seva caracterització d'Admet com un personatge menyspreable, emfasitzant, ben al contrari, els moments en què el rei lamenta, en aparença, sincerament, la dissort de la seva muller. També s'acarnissa en la presentació que Perrault fa per boca de Cléon dels dos protagonistes de la tragèdia, als quals atribueix una edat madura i dos fills casadors. Citant dos passatges del cor, Racine demostra, per contra, la joventut de l'heroïna i la condició d'infants dels seus plançons, posant així novament en evidència la turpitud lectora del campió dels Moderns⁶⁰. D'aquesta manera, sobre la base de dues equivocacions identificades i de l'assumpció general implícita de moltes altres incorreccions, el dramaturg desqualifica en la seva totalitat l'argumentació de Perrault i li aconsella, condescendent, que llegeixi abans Eurípides si té la intenció prèvia de condemnar-lo. Amb aquest darrer cop, agreujat amb una oportuna citació de Quintilià, clou una invectiva d'efectes devastadors per a la supervivència posterior de la *Critique de l'Opéra ou Examen de la tragédie intitulée Alceste*. Perrault va respondre a aquest atac públic amb una carta oberta⁶¹ al secretari perpetu de l'Acadèmia, François Charpentier, en la qual provava, primerament, que l'atribució en l'edició que ell seguia dels versos disputats a Admet provenia del text original grec i no pas de la traducció llatina⁶². També afegia, a continuació, nous arguments per fonamentar de manera eficaç i convincent la seva percepció d'Alcestis com una dona d'edat madura, insistint així, novament, en el caràcter inadequat moralment i dramàtica de la tragèdia euripídia⁶³, però els seus esforços foren en va. Com sentència Marc Fumaroli amb la seva causticitat habitual en l'assaig esmentat més amunt, la majoria dels contemporanis de Perrault consideraren la carta a Charpentier una defensa maldestra i inútil de la pobra competència filològica del seu autor⁶⁴. Tot i així, paga la pena, per acabar, dirigir l'atenció a la primera part del famós prefaci de la *Iphigénie*, on l'autor justifica amb gran habilitat i finesa retòriques l'única variació que ha introduït en la seva obra respecte de la tragèdia d'Eurípides⁶⁵. Com és ben sabut, consisteix en la incorporació a la 'faula' tradicional del personatge d'Ériphile, la filla secreta d'Helena i Teseu, que

59. BROOKS 1994, 109.

60. BROOKS 1994, 109-110.

61. BROOKS 1994, 113-122. Sobre les circumstàncies de la seva redacció vegeu BROOKS 1994, xxxvii.

62. BROOKS 1994, 115-118. Per confirmar la dada de Perrault vegeu el passatge en l'edició de les tragèdies d'Eurípides d'Aemilius Portus de 1597: PORTUS 1597, 432.

63. BROOKS 1994, 118.

64. FUMAROLI 2001, 172-174.

65. BROOKS 1994, 106-107.

ocupa així en el desllorigador de la peça el lloc de la cérvola sacrificada en comptes d'Ifigènia. A fi d'emfasitzar el seu respecte pels autors antics, Racine proclama, en primer lloc, l'origen certament clàssic de la figura, esmentada per Pausànias, i reivindica, a més, a través d'una al·lusió molt erudita a Euforí de Calcis, la legitimitat de la seva operació d'identificar aquesta donzella amb una princesa vençuda i esclavitzada per Aquil·les durant la seva expedició a Lesbos. També dona explicacions sobre el motiu d'introduir-la, que resulten, precisament, molt pertinents per denunciar el gust pel meravellós característic de les peces amb màquines, tal com ho eren les tragèdies líriques. Tal com subratlla oportunitament Marc Fumaroli, tot lloant l'argumentació de Racine, gràcies a Ériphile s'evita en el desenllaç la intervenció d'una divinitat pagana, percebuda com a dramàticament arbitrària, a banda de moralment inacceptable pel públic cristià contemporani, i així «es treu», d'altra banda, «el desllorigador de l'obra del fons mateix de la peça», un fet que provoca, com és natural, un gran plaer en l'espectador⁶⁶.

Arribat a aquest punt, el lector del prefaci que conegui prèviament l'opuscle de Perrault adverteix d'immediat la identitat d'aquest argument amb els invocats per Cléon en la seva anàlisi laudatòria de les innovacions de l'*Alceste* de Quinault. Tant en un cas com en l'altre, hom emfasitza la cohesió més acabada i perfecta de la nova peça respecte de la tragèdia antiga, és a dir, la seva superioritat evident, almenys en termes de construcció dramàtica, en comparació amb el model original d'Eurípides. Constret pel seu *parti pris* pel prestigi superior dels autors antics, Racine no pot entrar a detallar ni a comentar —tal com ho fa, per contra, Perrault— els efectes radicals que la introducció d'Ériphile té sobre la faula eurípídia, però cap lector de la seva tragèdia pot ignorar-los. Afegint a l'acció aquesta princesa apassionada i intrigant, el dramaturg francès, en efecte, no només proporciona a la seva peça, tal com proclama, una víctima substitutòria més versemblant que l'animal consagrat del text grec, sinó també un agent transformador de la peripècia i del caràcter dels personatges protagonistes amb conseqüències molt importants. A desgrat de contenir, tal com assenjala molt orgullosament al seu autor, citacions textuais de la tragèdia antiga, la *Iphigénie* de Racine és força distinta tant en el contingut com en l'estil de la tragèdia d'Eurípides i representa, de manera evident, un esforç de correcció i adaptació d'aquesta comparable, *mutatis mutandis*, amb el de Quinault respecte de l'*Alceste*.

A la vista d'aquestes circumstàncies, fent abstracció de tot allò que separava, especialment en el camp de les declaracions de principis, els representants dels dos bàndols en la querella, trobem que resulta possible d'avançar una conclusió conciliadora en allò que correspon a la seva recepció comuna d'Eurípides: tant els Antics com els Moderns coincidien en la incomoditat que els provocaven les obres originals del tràgic atenès i en la necessitat peremptòria que sentien d'adaptar-les, *chacun à son goût*, per al públic teatral i lector del segle de Lluís XIV. Cal afegir, a més, una darrera consideració: re-

66. FUMAROLI 2001, 170-171.

sulta prou significatiu que les seves pedres d'escàndol continuïn essent avui un motiu de preocupació tant per als filòlegs com per als dramaturgs que s'acosten a l'*Alceste*. Més de tres segles després de la Querella de l'*Alceste*, encara perviu i ens pertorba l'estranyesa original d'Eurípides.

BIBLIOGRAFIA

- M. BALASCH 1974, *Aristòfanes, Comèdies volum V. Les tesmofòries. Les granotes*, Barcelona.
- W. BROOKS, B. NORMAN, J. MORGAN ZARUCCHI 1994, *Philippe Quinault, Alceste suivi de La Querelle d'Alceste, Anciens et modernes avant 1680*, Genève.
- A. M. DALE 1978² [1954], *Euripides, Alceste*, Oxford.
- M. FUMAROLI 2001, «Les abeilles et les araignées», in M. FUMAROLI, *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVIIe-XVIIIe*, París.
- K. GOUNARIDOU 1998, *Euripides and Alceste: Speculations, Simulations and Stories of Love in the Athenian Culture*, Lanham.
- E. MARCOS HIERRO 2014, «L'*Alceste* de Christoph Willibald Gluck: Eurípides i l'«òpera de la Reforma»», in J. ALMIRALL, *ΜΟΥΣΙΚΗ/MUSICA. La música en el món antic i el món antic en la música*, Barcelona, pp. 71-86.
- A. PORTUS 1597, *Euripidis Tragoediae XIX (...)*, Heidelberg.
- CH. PERRAULT 1674, *Critique de l'opéra ou Examen de la tragédie intitulée Alceste ou le Triomphe d'Alcide*, París.
- M. DE SÉVIGNÉ 1972, *Correspondance*, I volum, París.
- PH. QUINAULT 1674, *Cadmus et Hermione. Tragédie représentée par l'Académie Royale de Musique*, París.