
This is the **published version** of the article:

Vallverdú-Duch, Josep; Ramon, Antoni. El lloc teatral i el seu espai escènic : artialització en William Shakespeare (c..1590-1611). 2010.

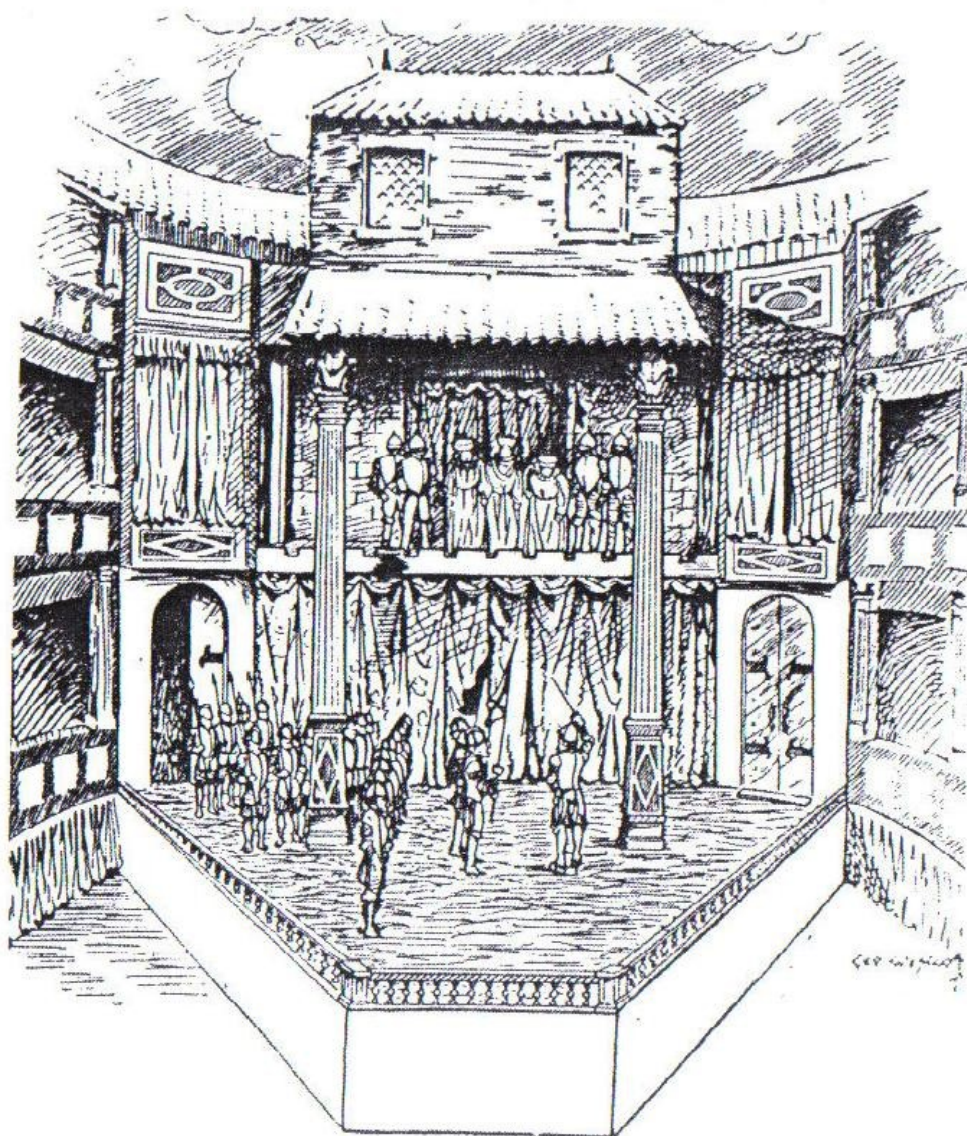
This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/67688>

under the terms of the  license

EL LLOC TEATRAL I EL SEU ESPAI ESCÈNIC: *ARTIALITZACIÓ* EN WILLIAM SHAKESPEARE

(c.1590-1613)

ACTOR · EMPRESARI · DRAMATURG



RICONSTRUZIONE DI UNA RECITA IN UN TEATRO PUBBLICO ELISABETIANO.

TESINA DEL MÀSTER EN ESTUDIS TEATRALS
DEPARTAMENT DE FILOLOGIA CATALANA. FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES. UAB.
CURS 2009/2010

ALUMNE: JOSEP VALLVERDÚ·DUCH
TUTOR: ANTONI RAMON, ETSAB.

AGRAÏMENTS

A VOSALTRES COL·LEGUES
QUE HEU FET POSSIBLE EL GAUDI DEL TEATRE,
AL PROFESSORAT PER QUÈ
M'HEU LLEVAT DE LA MEVA IMPACIÈNCIA.
I
A TU
WILLIAM SHAKESPEARE PER EL TEU ART
I LA TEVA DEDICACIÓ A L'ESCENA!

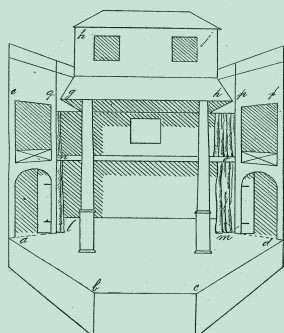
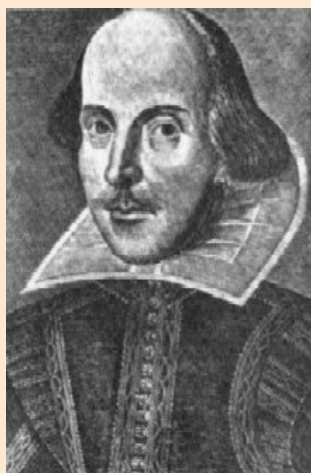
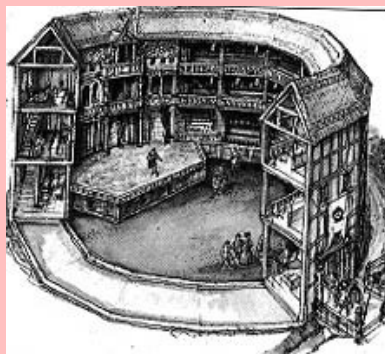
* *ARTIALITZACIÓ*:

PERÍCIA I ENGINY DE L'ARTISTA EN LA REALITZACIÓ DE LA SEVA OBRA. APORTACIÓ QUE FA L'ARTISTA -POSANT TOT EL SEU SABER I CONEIXEMENT-, A LA HISTORIOGRAFIA DE L'ART, ESSENT (EL) SUBJECTE SENSIBLE DE L'ART, QUE MANIPULA ESTÈTICAMENT.

COM A SIL·LOGISME D'”*ARTIALISATION*”: PROCÉS ARTÍSTIC QUE TRANSFORMA I EMBELLEIX LA NATURA, JA SIGUI DIRECTAMENT (IN SITU), O INDIRECTAMENT (EN VISU), UTILITZANT MODELS.

ÉS A TRAVÉS DE L'ARTIALITZACIÓ QUE S'OPERA LA TRANSFORMACIÓ DEL PAÍS EN PAISATGE. L'ARTIALITZACIÓ "IN VISU", MITJANÇANT, PRINCIPALMENT, PER REPRESENTACIONS PICTÒRIQUES; I ELS PROJECTES ESPECÍFICS DE TRANSFORMACIÓ DEL PAISATGE S'ENTENEN COM L'ARTIALITZACIÓ "IN SITU". SINÒNIM D'ESTETITZACIÓ. LA TEORIA DE L'ARTIALITZACIÓ ÉS DESENVOLUPADA PER ALAIN ROGER (ROGER 1997).

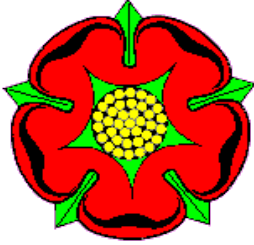
IL·LUSTRACIÓ DE LA PORTADA (BROCKETT 1987: N° 64).



ESQUENA D'ELIABETHA, SEGONS ALBRECHT

- **ALGUNES NOTES ADIENTS** PÀG. 1
- **INTRODUCCIÓ: EL RENAIXEMENT** PÀG. 2
 - EL RENAIXEMENT I CATALUNYA PÀG. 5
 - L'ANGLATERRA DE W. SHAKESPEARE PÀG. 7
- **ARTIALITZACIÓ EN WILLIAM SHAKESPEARE**
- UN HOME DEL RENAIXEMENT -
 - EL LLOC TEATRAL: LA TRADICIÓ I ELS NOUS MODELS
CONSTRUCTIUS PÀG. 10
 - THE SHAKESPEAREAN STAGE 1574-1642: THE GLOBE PÀG. 13
 - L'ESPAI ESCÈNIC DINS THE SHAKESPEAREAN STAGE PÀG. 17
 - ELEMENTS ESCENOGRÀFICS I VESTUARI PÀG. 19
 - L'ESPECTADOR IMPLÍCIT PÀG. 20
 - EL DRAMATURG: L'ESTÈTICA TEATRAL
DE W. SHAKESPEARE PÀG. 24
- **CONCLUSIÓ** PÀG. 52
- **BREU ADDENDA: SHAKESPEARE A CATALUNYA?** PÀG. 56
- **BIBLIOGRAFIA** PÀG. 58

INDESINENTER



Nosaltres sabíem
d'un únic senyor
i vèiem com
esdevenia
gos.
Envilit pel ventre,
per l'afalac al ventre,
per la por,
s'ajup sota el fuet
amb foll oblit
de la raó
que té.
Arnat, menjat
de plagues,
sense parar llepava
l'aspra mà
que l'ha fermat
des de tant temps
al fang.
Li hauria estat
senzill de fer
del seu silenci mur
impenetrable, altíssim:
va triar
la gran vergonya mansa
dels lladrucs.
Mai no hem pogut,
però, desesperar
del vell vençut
i elevem en la nit
un cant a crits,
car les paraules vessen
de sentit.
L'aigua, la terra,
l'aire, el foc
són seus,
si s'arrisca d'un cop
a ser qui és.
Caldrà que digui
de seguida prou,
que vulgui ara
caminar de nou,
alçat, sense repòs,
per sempre més
home salvat en poble,
contra el vent.
Salvat en poble,
ja l'amo de tot,
no gos mesell,
sinó l'únic senyor.

SALVADOR ESPRIU I CASTELLÓ

ALGUNES NOTES ADIENTS.

He fet servir una citació doble: americana pel gruix del text narratiu i convencional pel text que William Shakespeare escriví per els seus personatges, així podem referenciar el nom de l'obra, acte i escena i la pàgina; també per si convé aclarir qualche concepte o referència a aspectes del propi text narratiu.

Les pàgines numerades en grafia romana (I-III; v-iv-iii), les minúscules corresponen a les imatges que recolzen o il·lustren el text i venen acotades dins el text. La majúscula és per les quatre pàgines de la portada.

DELECTARE ET PRODESSE

HORACI

INTRODUCCIÓ: EL RENAIXEMENT

Què és el Renaixement? Quan s'inventa el terme? El concepte de Renaixement com qualsevol categoria historiogràfica és una construcció de l'historiador. El Renaixement es considera l'època que s'inicia a finals del segle XIV i s'estén al llarg dels ss,XV i XVI.

El mot renaixement -*renascità*- va ésser llançat per Giorgio Vasari, pintor i arquitecte florentí, en escriure el 1550 la seva historia de l'art italià titulada *Vides dels més grans arquitectes, pintors i escultors italians des de Cimabue -c.1250-, fins al nostre temps*. Això vol dir que designa un fet històric molt precís, però del qual no s'ha de buscar l'arrel en el sentit mateix del mot. Aquest fet no priva però, que la idea elemental que inclou es trobi d'alguna manera representada en el fet que descriu.

És en el segle el s,XVI que, -llevat de la tecnificació aportada al món pràcticament pel nostre temps-, el món assoleix les perspectives que ara tenim d'ells. La terra és la mansió de l'home i aquesta no serà res més que allò que l'home en faci.

Per portar-ho a cap l'home disposa de la ciència i de les arts, les quals són l'expressió pràctica de aquella. L'art, en el s,XVI, és el complement inseparable de la ciència. És més, l'art fa possible la materialització creadora de les observacions i experimentacions científiques. Hom comprèn l'home universal del Renaixement quan entén, que aquest reunia en la seva persona l'abstracció i la concreció. (Puig 1970: 5).

L'home del Renaixement, de mica en mica estableix una identitat entre ell i la naturalesa i va abandonant el sentit transcendent que l'hi havia infós la concepció cristiana. L'home, per l'humanista renaixentista, n'és un ésser natural i una essència transcendent. Com a tal ésser natural, té qualitats pròpies i individuals que ha de desenvolupar, no és només una essència que busca fonde's en un anonimat transcendent.

Quelcom de similar a allò que ara creuen les gents dels ss,XV-XVI, els sembla trobar-ho també en els temps antics -en el món grec i romà-, el que la historiografia fixa com hel·lenisme; món que, malgrat tot, no havia desaparegut del tot completament i serà dins el renaixement què els hi sembla retrobar el camí a seguir. Camí que, indubtablement, segueixen en els primers passos però, del qual de mica en mica s'aniran separant.

Precisament és aquest saber-se'n separar, allò que farà que el Renaixement tingui personalitat pròpia i sigui, no un renaixement, sinó un veritable naixement d'un món nou, què es proposa de conèixer-se a si mateix per a llançar-se a autodominar-se!

Els descobriments geogràfics i de les noves tècniques mecàniques així els ho fan pensar i esperar. El Renaixement empès per l'abstracció que suposarà el concepte: '*Humanitas*', és una edat de l'home plena d'escissions i no una unitat harmònica; ens trobam davant un món que comença a viure en l'escissió.

Serà necessari arribar a la plenitud del Renaixement perquè se'n produeixi l'escissió necessària en l'assolida unitat d'art i ciència. Ambdues no podien marxar gaire temps unides perquè, la primera és amatent, sobretot i en primer terme, a la subjectivitat, a la intimitat de l'home; mentre que la segona, la ciència, només és factible si segueix l'objectivitat, els processos reals de la naturalesa.

L'art admet i permet idò, l'intervenció dels sentiments de l'home; en canvi, la ciència, els deixa de banda, en prescindeix, amatent només a la presència material i al fet real que considera. Les dues poaran en la visió de *l'art imitatiu de la natura*, en el camí de les seves respectives qualitats. L'expressió artística mostrarà una realitat, subjectiva, del món dels sentiments, que sempre ha d'esperar a posteriori què la ciència objectiva l'expliqui.

La forta contradicció que de l'identificació entre art i ciència se'n derivaren, tan bon punt l'esperit renaixentista assolí la seva plenitud, durà al Renaixement vers una nova manifestació, que fins ben poc no s'ha aconseguit de penetrar en el seu sentit profund, i que els contemporanis assenyalaven amb un terme entre laudatori i pejoratiu: la *Maniera*¹, o manierisme c.1548.

1 El seu origen etimològic prové de la definició que certs escriptors del segle XVI, com Giorgio Vasari, assignaven a aquells artistes que pintaven "a la manera de..", és a dir, seguint la línia de Miquel Àngel o Leonardo, però mantenint, en principi, una clara personalitat artística.

El manierisme és el retorn a l'art de l'expressió subjectiva, que ja la cultura hel·lenista havia assolit; és la manifestació artística de l'esperit del Renaixement, n'és el moment en el qual aquest esperit donarà entrada a la inquietud estrictament científica, que desenvoluparan personalitats com Nicolau Copèrnic -c.1543-, Johannes Kepler, en la vesant científica i en el territori de les arts figuratives: Leonardo da Vinci, Miquel Àngel o Bramante, per citar tres autors de les més assenyalades arts: arquitectura, escultura i pintura, procés que culmina amb la nova percepció del univers que insuflarà la nova cosmogonia presentada per Galileu Galilei (Puig 1970: 8-9).

Quan el prestigi científic del Renaixement artístic en la seva manifestació plàstica minvarà, quedarà establerta la doble via de recerca: l'objectiva per la ciència i la subjectiva per l'art, s'esdevindrà EL BARROC, que es caracteritza com el reconeixement de la llibertat en la creació artística i la seva independència dels comitents, en el camí d'assumpció d'un nou estatus social i artístic -amb el reconeixement implícit de la seva *tecnè*-, que la crítica historiogràfica etiquetarà com 'EL RECONeixEMENT SOCIAL DE L'ARTISTA'. Reconeixement cada vegada mes peremptori, i que planteja la segregació de les arts manuals, com producte del pensament basat en el *disegno*.

Per poder escapar-se d'aquella atmosfera inicial que Vasari descriu en l'obra esmentada *supra*, serà necessari conèixer l'autèntica realitat i dominar-la. La nova classe sorgida, la burgesia enfront la feudalitat, estarà plenament interessada en aquesta tasca i l'art inquiet que s'abeurava en la vida, sense mites de compartició i estratocràcia ideològica i social perenne, era l'art que la burgesia demanava i absorbia amb delit. (Puig 1970: 10).

Dels Països Baixos, d'Anglaterra, i com no d'Itàlia, i de tots els altres indrets on existia una burgesia freturosa de conèixer i dominar el món, no políticament sinó comercialment, sorgeix l'empenta que trasbalsarà totes les idees i totes les creences de com eren o estaven constituïdes les coses, i en general, el món en què l'home ha de viure o l'hi a tocat de viure.

Aquí no és el lloc adequat per analitzar a fons tots aquests fets i les causes – a les quals no deu ser aliena l'agudització de la problemàtica religiosa desencadenada per la reforma-, que ocuparen o condicionaren greument les millors energies de les *élits* intel·lectuals (Garriga 1987: p. 131), així com els seus comitents.

Destacà, només, un fet: la Reforma i la seva antagonista la Contrareforma, que provocaren una ruptura cabdal, que ens pot fer entendre la transició del l'Edat Medieval al Renaixement.

Entre altres esdeveniments ja a bastament estudiats, anotam la ruptura amb l'Església Catòlica i Romana succeïda en el regnant d'Enric VIII d'Anglaterra. Enric, exercirà el poder més absolut entre tots els monarques anglesos fins aleshores, en la línia del postulat, en una obra de referència a l'època, que proposa per el governant renaixentista a "*Il Principe*", Nicola Maquiaveli.

El trencament amb l'autoritat de Roma provocarà que Anglaterra es trobi amb un seguit de conflictes morals, ètics i polítics entre catòlics i puritans primer, i en els que s'afegiran els realistes ja mes avançat el segle, conflictes que és viurà durant tot el segle XVI.

El Renaixement idò, no pot explicar-se sense la censura. La vigilància, el control sobre les expansions del pensament, sense la crisi de la religió, que fractura la unitat de la cultura durant tot el s. XVI i XVII. És un procés imparabile, i que en relació a l'art, aportarà com havem vist un canvi de paradigma què, i dins la visió crítica del segle vint, la historiografia de l'art i en menor mesura l'art teatral, debat encara avui en dia.

EL RENAIXEMENT I CATALUNYA

A l'àrea catalana el Renaixement, es pot dir, llisca tan bon punt arriba a ponent de la Mediterrània, sense que això vulgui dir que arrela profundament a la resta de la Península hispànica però, on sí trobà un bon recolzament.

Les causes per què això succeeixi així són complexes i difícils d'explicar. S'ha explicat el fenomen atribuint-lo al fet que a la zona catalana havien deixat, des del compromís de Casp, de tenir reis propis i, sobretot des de Ferran II, hi havia una absència gairebé total i permanent d'un rei que era absolutament fonamental en el funcionament de les institucions polítiques que caracteritzaven tan especialment, les parts diferents i autònomes de la vella Corona d'Aragó.

És també un fet que econòmicament, i des del Compromís de Casp, el lloc capdavanter que ocupa-

va Barcelona el va perdent, primer passà a la Ciutat de València -on les lletres catalanes tindran el màxim floriment en la persona d'Ausiàs March a les darreries del s,XV-, per endinsar-se de mica en mica a les ciutats castellanes del centre i sud peninsular.

En arribar el s, XVI una paràlisi cultural progressiva fraparà l'àrea catalana i gairebé tot el que s'hi farà fora de la tradició vindrà inspirat de terres italianes, de Flàndes o dels Països Baixos. Un fet creador autòcton el trobem a faltar gairebé totalment (Puig 1970: 16).

Un fet encara agreujarà la situació, el decret de '*Nova Planta*', promulgat pel primer Borbó, Felip V, dins el primer quart del s,XVIII, deixà a Catalunya postrada, incidint fortament en la llengua i en la seva literatura.

Sembla que a les terres catalanes, no els preocupi altra cosa que vetllar per fer respectar pels reis, les respectives *constitucions*, cosa que a Catalunya es convertirà gairebé en l'única preocupació; ben entès, a part de les econòmiques (Puig 1970: 18).

Perquè la contradicció és grossa, com ens demostra Pierre Vilar en *Catalunya dins l'Espanya moderna* (vol. II: el medi històric), la situació econòmica en atènyer el s, XVI no és pas desesperada, encara que no tan florent com ho havia estat en els dos segles anteriors sinó simplement d'inadaptació i d'incomprensió d'una nova situació.

Les terres catalanes viuen de cara al passat en un moment què cal viure de cara al futur. Sota la dinastia dels Habsburg, l'experiència i dinamisme de les terres catalanes quant el comerç i la navegació no és aprofitada ni per aquests ni per la reialesa i, en canvi, va a parar en mans, primer d'Anvers i, més tard, a mitjans del s, XVI, a Gènova (Puig 1970: 23).

El Renaixement llisca i llisca constantment en els murs de la gran piràmide catalana. És una acceptació resignada i, sobretot a Catalunya un motiu d'adormiment, només s'accepten, encara que sigui verbalment, les regles marcades per les Constitucions.

El Renaixement no serà altra cosa que un producte d'importació dels catalans que hauran viatjat i

vist el que es fa arreu i, cosmopolites, que incorporaran a tall d'ornamentació suplementari, quelcom a les façanes de les cases reformades o en els interiors d'alguns salons i alcoves. Com sosté el nostre col·lega Hannibal Climent i Domènech a la seva tesina².

Renaixement, renaixença, renaixentisme (Garriga 1978: 142): conceptes que en l'àmbit teatral caldrà indaga, per saber que aportà a Catalunya la trobada amb William **Shakespeare** i, com es desenvoluparen damunt l'escena les traduccions i representacions que del nostre dramaturg es faran en els nostres teatres.

Haurem d'esperar a ven entrat el ss,XIX -l'any 1879 apareix la primera traducció shakespeariana en català feta per Víctor Balaguer-, per trobar traduccions i representacions, que seguint l'influx del Romanticisme apropin als nostres teatres l'obra del gran dramaturg de l'època moderna.

L'ANGLATERRA DE WILLIAM SHAKESPEARE

El Renaixement arribà tard a Anglaterra, i podríem dir que arriba plenament en el moment que a Itàlia, es debatia damunt d'una nova concepció de l'art, la *maniera*, el manierisme definició que havem vist anteriorment.

Les diferències i particularitats no ens interessen en aquest punt, només dir que aquesta és una època durant la qual, quasi arreu d'Europa, és molt viva i generalitzada la voluntat d'adopció d'un nou paradigma: d'unes formes artístiques i un model estètic congriats i irradiats des d'Itàlia.

Sí, com havem dit anteriorment, en cada contrada succeïa quelcom nou que volia diferenciar-se, cercant o trobant les seves peculiars formes, i particularment en el nostre cas: a l'arquitectura i al teatre.

El regnat de **Elisabet I (1533-1603)**, última i cinquè monarca de la dinastia Tudor, regna 44 anys, un dels més llargs de la història anglesa. Durant el seu regnat, Anglaterra va tenir un gran esplendor cultural, i contribuï a donar estabilitat al país i va ajudar a forjar un sentit d'identitat nacional. La reina es va fer càrrec d'un país dividit per qüestions religioses, com havem vist, en la segona

² *Espais de representació en la masia catalana i les seves influències en l'evolució d'aquesta*. 2010. Barcelona. ETSAB.

meitat del segle XVI.

Afavorí l'església anglicana, en contraposició als regnats anteriors, ja que veié una manera de reafirmar l'estat i a ella mateixa. Per aquest motiu, una de les primeres mesures que va prendre va ser establir una església protestant independent de Roma, que després evolucionaria en l'actual església d'Anglaterra o anglicana, de la qual es convertir en la màxima autoritat.

Elisabet va governar d'una manera més moderada que el seu pare i la seva germana, i procurà fer-ho guiada per el bon consell. Una de les seves màximes era "*Video et taceo*" ("Miro, i callo").

És en aquest període -que també anomenem època elisabetiana-, en el que trobem, motiu del nostre treball de recerca, al nostre dramaturg, a **William Shakespeare (1564-1616)**.

Un decret de vital importància per el teatre i la seva funció social, fou promulgat en l'any de 1572 per la reina Elisabet I.

Davant la preocupació per els avalots de les petites bandes que es movien per el país amb el nom de còmics. Aquells actors que anaven d'un costat a un altre podien incitar a la sedició o provocar el descontentament al poble.

Isabel I decretarà com persona *non grata* a tot còmic o companyies de còmics, que no es trobassin sota el patrocini d'un cavaller o d'un noble. Aquesta circumstància ens vindrà explicitada, com veurem més endavant, per W. Shakespeare en un episodi de l'obra "*Al Vostre Gust*".

Allí ens narra com una caterva de vagabunds i fatxendes de camins proposen a un ciutadà exiliat què en sigui el seu cap. Per així poder seguir fent les seves fatxendes a l'ús. El més sarcàstic és, que li ofereixen la capitania i el dret a repartir el botí. Tot és possible en la ploma de Shakespeare i a l'Anglaterra del XVI.

Què el patrocini aristocràtic reeixís, fou possible perquè la noblesa s'afeccionà al nou drama, la cort i la reina, gaudien en les festes palatines, dels drames o comèdies que amb tot luxe de vestua-

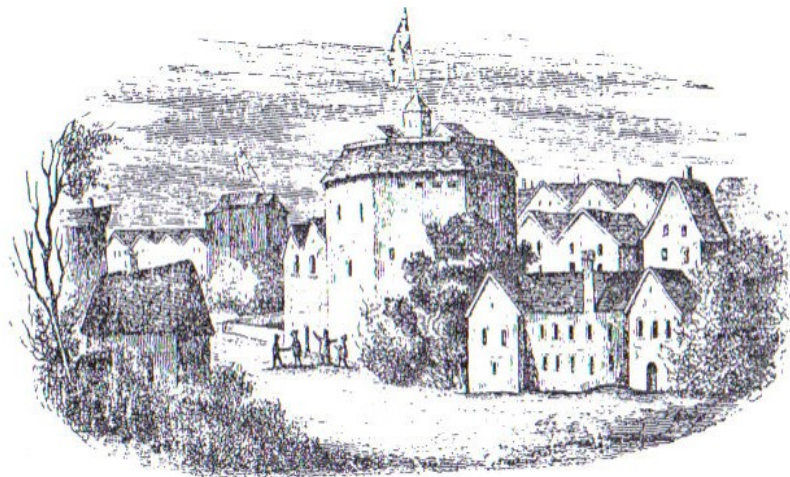
ri i de decoracions -depenent dels medis escenogràfics del moment-, es celebraven tant a la cort com en els palaus dels nobles, i a tot l'ample del territori.

Aquesta nova circumstància possibilitarà un desenvolupament, en molts pocs anys, de l'escena i dels recursos dramàtics que faran del teatre anglès un referent per a la historiografia dramàtica.

La ingerència dels puritans acabà per dona sortida al que podríem anomenar el districte teatral de Londres. Fugin de la jurisdicció de la ciutat s'instal·laren a l'altra banda del riu nombrosos teatres particulars, amb companyies estables i privades, sota el patrocini és clar d'un noble o cavaller.

Convertits en els principals comitents de l'art del teatre, els veurem participar activament en el floriment de les arts i de la ciència dins una autèntica consciència nova.

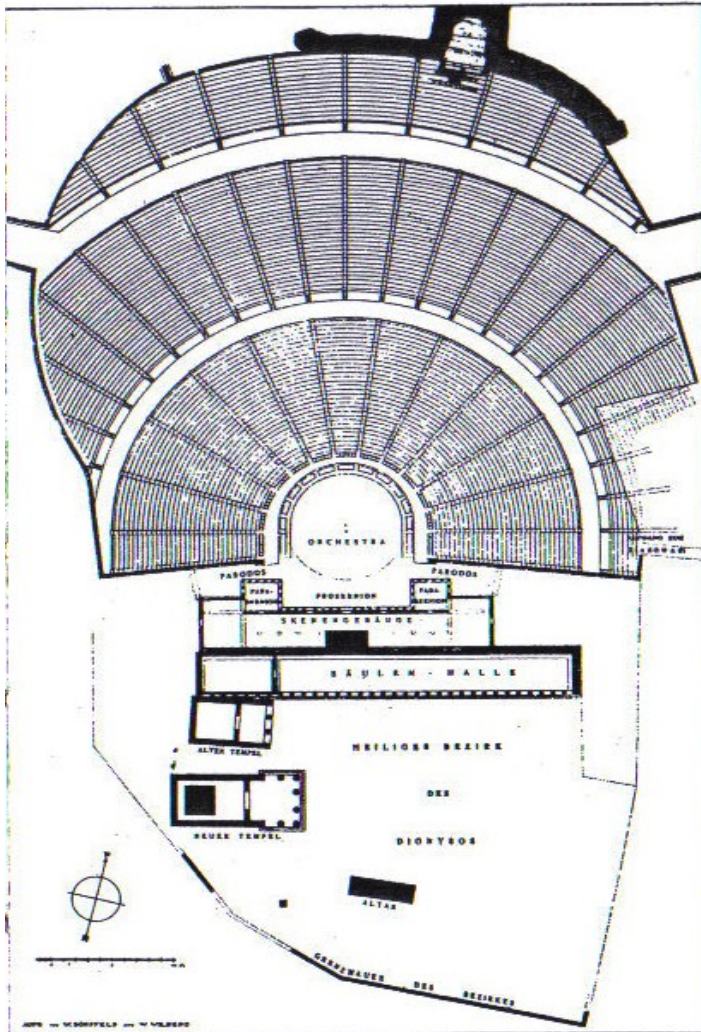
En quines circumstàncies, l'artialització de W. Shakespeare pogué construir les seves obres, i de com es donaran les possibilitats perquè les propostes dramàtiques, arribin a un nombrós grup de persones, al seu espectador implícit. Ho veurem tot seguit.



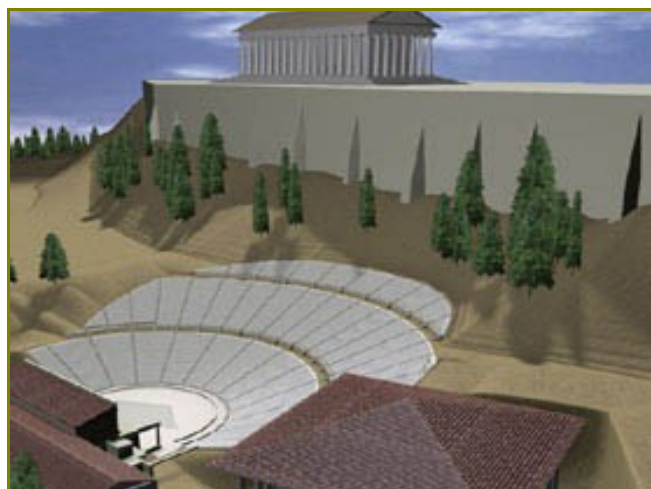
*Exterior del teatro de El Globo, donde se representó la mayoría de las obras de Shakespeare.
(Basado en un grabado de la época.)*

GRAVAT DE L'ÈPOCA (SHAKESPEARE 1966: p. 31)

EL TEATRE DE DIONÍS EN UNA VESANT DEL TURÓ DE L'ACRÒPOLIS I LES SEVES TRES AMPLIACIONS.



(BROCKETT 1987: N° 5)



IMATGE VIRTUAL DEL TEATRE DE DIONÍS, DAVALL L'ACRÒPOLIS.

ARTIALITZACIÓ EN WILLIAM SHAKESPEARE

- c.1590-1613 -

UN HOME DEL RENAIXEMENT

ACTOR · EMPRESARI · DRAMATURG

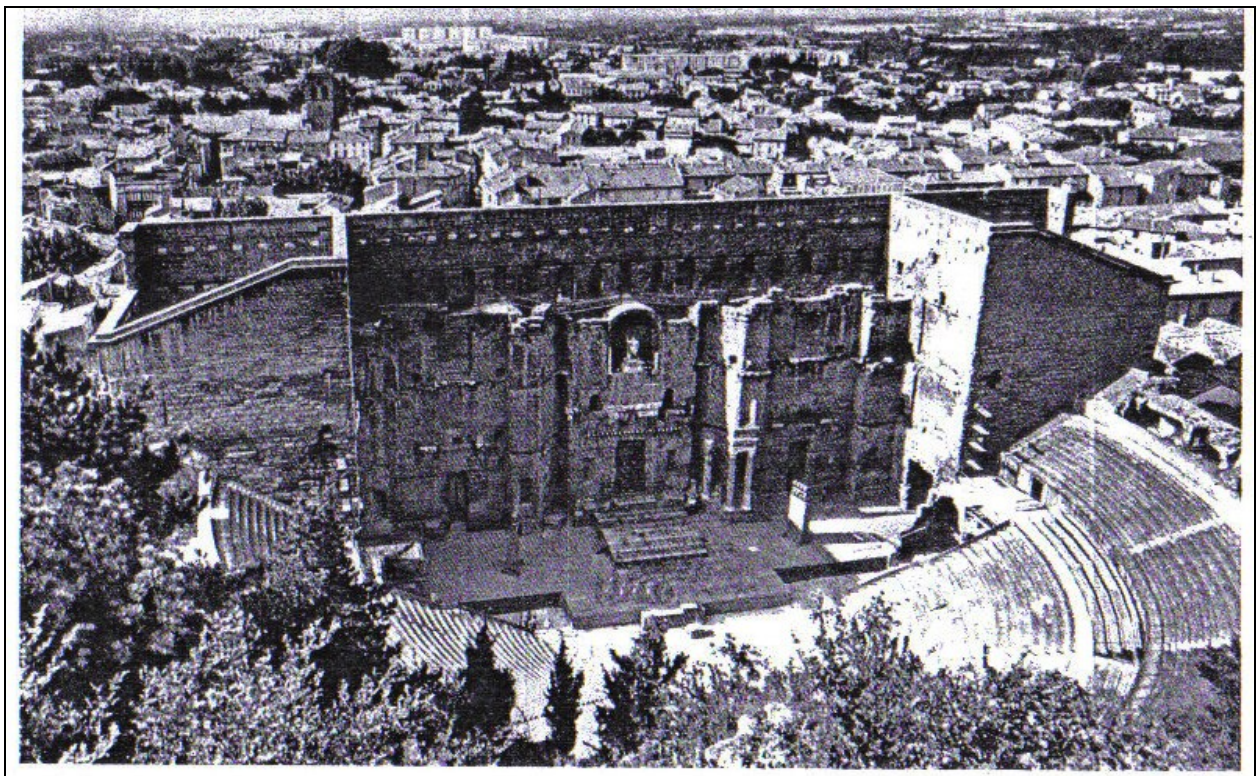
EL LLOC TEATRAL: LA TRADICIÓ I ELS NOUS MODELS CONSTRUCTIUS

L'espai de les arts escèniques, a part de notables diferències produïdes per els diferents conceptes que de la representació teatral i del seu lloc escènic s'han anat tenint al llarg de la història, manté inalterable una certa disposició d'àmbits de diferent utilització, dos elements essencials perquè l'espectacle es produeixi: una zona pels actuant i una zona pels espectadors. Cadascun de aquests elements necessita la seva configuració pròpia.

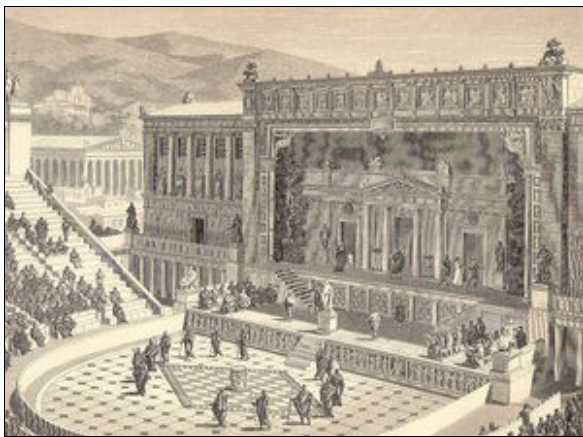
Les cultures de l'època clàssica i hel·lenista desenvoluparan uns espais teatrals amb tipologies diverses que respondran a la seva concepció del lloc teatral i la seva funció cultural, ambdues però, posaran un accent en la major comoditat possible per cadascuna de les funcionalitats a la què es volen dedicar.

En el curs del segle V aC, durant l'edat clàssica de Grècia, s'establiran els models tradicionals de la tragèdia i la comèdia, els dramaturgs Èsquil i Sòfocles van afegir respectivament un segon i tercer actor a l'acció, el que va donar a aquesta una complexitat que feia necessària la creació de grans escenaris.

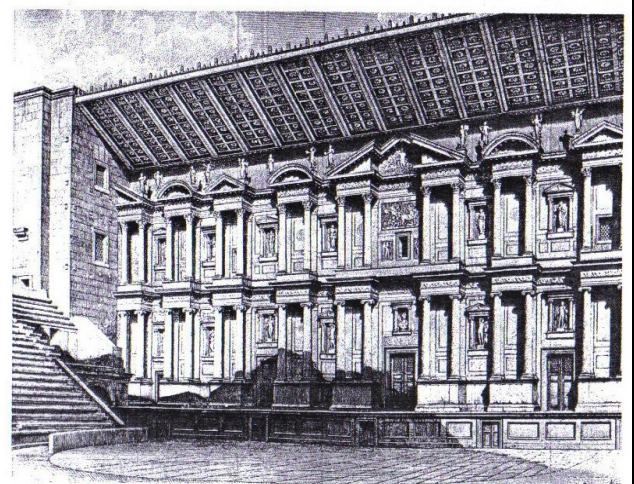
Per a això es van erigir grans teatres de pedra, el primigeni: el de Dionís, a l'Acròpolis a Atenes, podem citar l'encara conservat d'Epidaure en el segle V aC., capaç d'albergar unes 12.000 persones. La seva construcció es realitzava mitjançant l'aprofitament del vessant d'un turó, on es disposaven en forma semicircular les grades que envoltaven l'orquestra, espai circular en què es feia la major part de la inicial representació. (lám. i). Després de l'orquestra s'aixecava una edificació anomenada *SKENÈ*, l'escena, destinada inicialment a que els actors canviessin el seu vestuari.



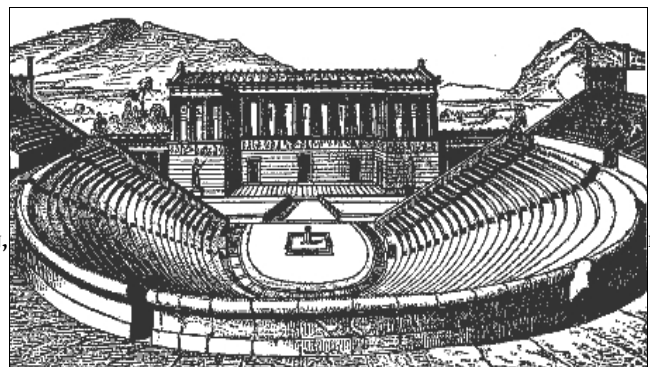
(BROCKETT 1987: n° 17-18)



(19) GRAVAT DEL TEATRE DE DIONÍS, A L'ÈPOCA ROMANA



17. Teatro di Orange (I secolo d.C.).
18. Ricostruzione della scenae frons del teatro di Aspendo in Asia Minore (II secolo d.C.).



(20) GRAVAT DEL TEATRE D'EPIDAURE.

A DALT EL QUE HA QUEDAT DEL TEATRE D'ORANGE (17) -ÈPOCA HEL·LENISTA-, I LES RECONSTRUCCIONS HIPOTÈTIQUES I MOLTES VEGADES FANTASIOSES (18-19-20) QUE EL ARTISTES DEL RENAIXEMENT IMPULSAREN, COM VEUREM EN EL MODEL CONSTRUCTIU DEL TEATRE OLÍMPIC, SERVIRÀ D'INSPIRACIÓ A LA FANTASIA DELS 'CONNAISSEUR'.

[PENSAM, QUE DEL TOT IMPRACTICABLES PER UNA ÒPTIMA ACTUACIÓ DAMUNT L'ESCENA].

Davant d'ella s'aixecava una paret de columnes, el prosceni, que podia sostenir superfícies pintades que evocaven el lloc de l'acció, aquests artificis anomenats 'periactos' eren petites estructures triangulars que podien ésser emprades per els seus tres costats. Aquests decorats, juntament amb les túniques i màscares emprades pels actors i algunes màquines rudimentàries, constituïen tot l'aparell escènic.

Els teatres romans van heretar els trets fonamentals dels grecs, si bé varen introduir certs elements distintius. Construïts inicialment de fusta, només en l'any 52 aC. Pompeu, va erigir a Roma el primer teatre de pedra. A diferència dels seus models hel·lènics, s'aixecaven sobre el pla de terra i tenien diverses plantes construïdes en maçoneria i es localitzaven a l'entramat urbà.

A fi de millorar l'acústica, els arquitectes romans van reduir l'orquestra a un semicercle, i els espectacles es presentaven damunt d'una plataforma, el *PULPITUM*, estesa davant de l'antiga *SKENÈ* que constitueix l'origen dels moderns escenaris. La *FRONS SCENAE* era una façana monumental de diversos pisos, que servia de fons d'escenari. (lòm. ii).

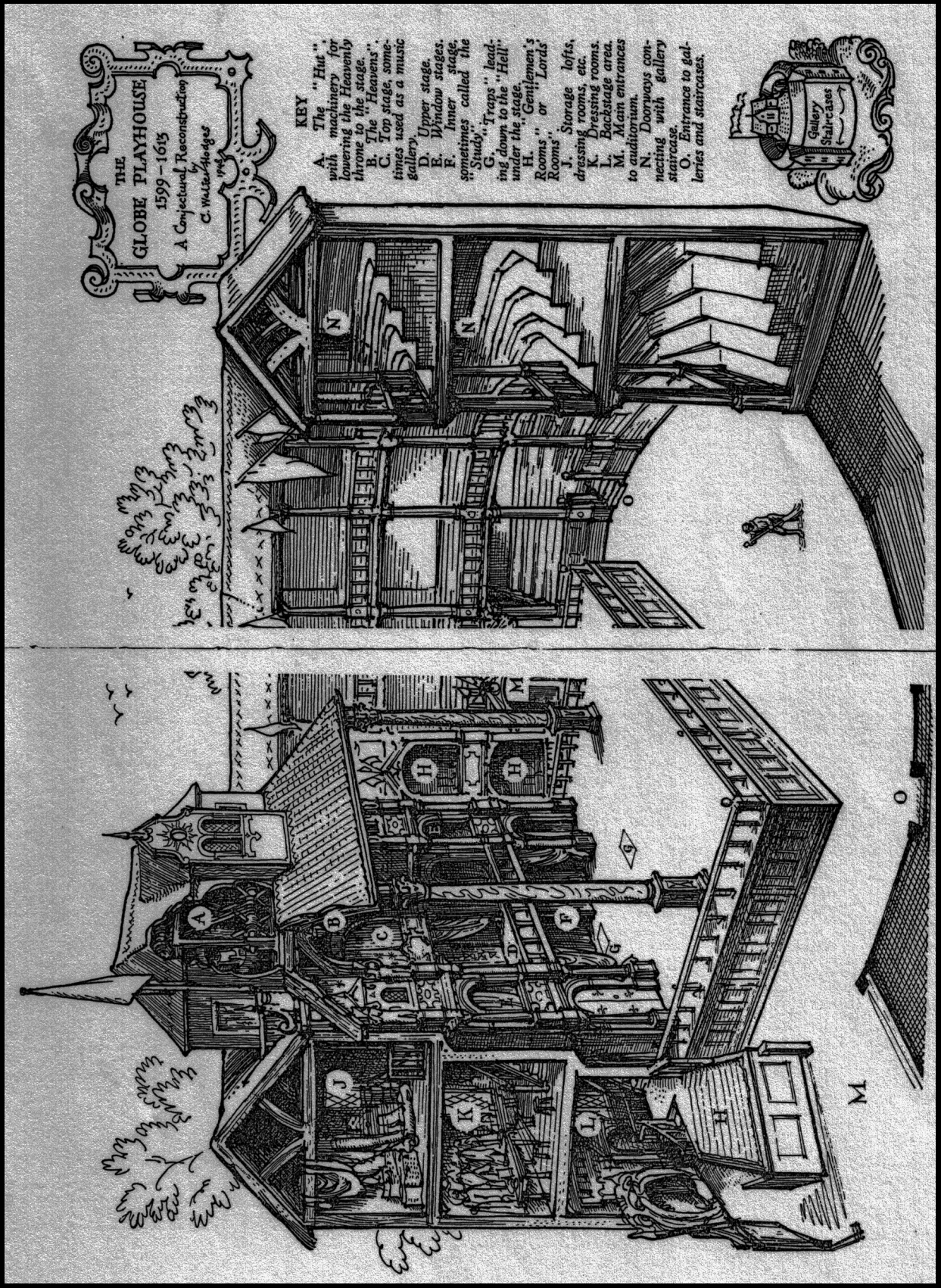
La graderia o *CÀVEA* era dividida en 3 parts: *Ima*, *mitjana* i *suma*, situant-se la primera a la zona inferior on s'asseien els senadors i la classe dirigent; la mitjana el poble pla i quedaven per les dones i els esclaus la par superior. El conjunt podia cobrir-se amb un *VELUM*.

Després de segles d'oblit, i durant l'edat medieval, la recuperació del teatre a Occident va tenir principal suport en el clergat, que el va emprar amb fins didàctics. En els segles XIII i XIV, tant les peces religioses com les florents farses profanes van començar a representar-se.

L'eclosió del Renaixement tindrà conseqüències decisives sobre l'evolució del teatre. A Itàlia, a Anglaterra i a la península -ensems a Espanya-, i hi trobarem tres models constructius que diferenciats en la seva tipologia i formulació constructiva, donaran peu a la diversitat de consideracions escèniques, que els dramaturgs serviran amb una diferenciació formal i estilística.

No ens oblidem de la *Commedia dell' Arte* però, n'és un fenomen teatral sense repercussió constructiva.

Hi trobarem una producció dramàtica de caràcter culte, inspirada en els models clàssics i destina-



da a les classes aristocràtiques, que durà a la construcció de sales cobertes i dotades de majors comoditats. Circumstància que possibilita les instal·lacions fixes per al teatre. Itàlia construirà en pedra els seus teatres.

A Anglaterra i ensems a Espanya, els models constructius tindran diverses gramàtiques, si bé semblen similars, tant per la tipologia com per en l'aspecte dramàtic, son d'una diversitat notable. Itàlia construirà *Il Teatro Olimpico* a Vicenza, a la península es construiran els *Corrales de Comedias* -sembla ser que també serà el primer model constructiu a Catalunya-, i a Anglaterra el fenomen que coneixem com THE ELIZABETHAN STAGE o també: THE SHAKESPEAREAN STAGE.

Anglaterra -partint de la seva tradició més recent-, produirà una nova tipologia de teatre, un nou lloc teatral, que amb els diversos elements formals i estructurals possibilitaran que el seu model constructiu uneixi perfectament aquells dos àmbits de la tradició clàssica: el de la representació i el del públic. (lòm. iii).

El període isabelí, que no coincideix cronològicament en la seva totalitat amb el Renaixement europeu i menys amb l'italià, mostrarà un fort accent Manierista i Barroc en les arts plàstiques i constructives, en les seves elaboracions més tardanes.

És en aquest s,XVI, que pouant en els nous descobriments teatrals fets a Itàlia, quant la seva aportació estilística i formalment la constructiva, es servirà de les propostes de recuperació teatral renaixentistes, adaptant la seva funcionalitat amb un to original i ampla destresa conceptual. Respectant i adaptant, a la seva visió i necessitat, els dos espais als que ha d'anar destinat.

Aquest lloc teatral, magníficament elaborat, servirà d'excel·lent col·laborador de la nova dramàtica, possibilitant avançar en un nou concepte de teatre.

Les pràctiques escèniques i arquitectòniques d'aquesta època han influït notablement en el desenvolupament teatral fins avui.

THE SHAKESPEAREAN STAGE 1574-1642: THE GLOBE (1599)

AND

THE THEATRE (1576); THE CURTAIN (1577); THE NEWINGTON BUTTS (1580); THE ROSE (1587);

THE BLACKFRAIRS THEATRE (c. 1608).

L'aparició del model constructiu anglès suposarà una aportació formal i estilística que baratant l'eix en el que la tradició -que ara es comença a investigar-, teatral precedent havia desenvolupat els elements constructius d'espai i lloc.

Sembla -i hi podem estar d'acord-, que James Burbague, fuster d'ofici i també actor, coneixia *Els Deu llibres d'Arquitectura* de Vitruvi (De Architectura), i observant les propostes i gravats referents al teatre, recollís una certa tradició clàssica. Que la construcció del THE THEATRE explicita d'alguna manera.

Considerem el seu nom, en anglès *Play House* seria el nom adient a l'època. En segona instància el pati rodó, que en aquest cas s'omplirà de públic. Una estructura que amb tres plantes d'alçada, en forma poligonal, en fa més apte la col·locació dels espectadors per gaudir d'una bona visió, l'estructura tancada i rodona n'accentua l'acústica.

El *frons scenae* o *skené* sorgeix en la mateixa construcció, encabeix perspectiva i alçat, tot donant suport formal a l'estratègia de que l'acció, durant la representació, ha dinamitzar l'escena. Aquest mur contenia al seu darrere la 'tiring house' que habilitava espai per els actors en els tres nivells.

El *velum*, amb un dibuix que reproduirà el firmament, serà sostingut per dues columnes!

L'espai escènic aconsegueix amb l'estatut de l'espai escènic. Tot, pot, ha de succeir a l'escenari, davant dels ulls de l'espectador. La dramaturgia de W. Shakespeare s'hi acomoda perfectament.

I al cap cucurull d'aquest edifici teatral, una bandera de senyalització del teatre, dins la trama urbana, hi trobam una al·legoria: un atlas sosté el Globus terrestre i un lema que proclama als quatre vents, *Totus mundus agit histrionem!* O bé: *Omnia gens agit histrionem!!*

Sabem que el lloc del teatre a Londres serà inicialment el nord de la ciutat, i que posteriorment donada la forta pressió de les autoritats de la ciutat, es traslladarà al sud, travessant el riu Tàmesis a Bankside, un ens local que es convertirà, en el districte teatral londinenc.

Una diferencia formal i tipològica sorgí en la construcció del segon teatre, després de l'Acta de 1572, decretada per la reina Elisabeth I, el *THE CURTAIN*. De planta rectangular, l'escenari ocupava un extrem de l'espai. Pensam que aquesta nova construcció pateix d'una falta de la perspectiva -que està en la línia de segregar a l'espectador-, que caracteritza la construcció típica per els teatres elisabetians.

Tots els altres teatres a l'aire lliure de Londres tindran la mateixa tipologia constructiva que el *THE THATRE*.

Un model constructiu o d'adequació del Lloc teatral distint serà *THE BLACKFRIARS THEATRE*. Similar en planta al *THE CURTAIN* però, diferent en la disposició de l'escenari, específicament serà un teatre cobert i per tant amb llum artificial de torxes. En el conjunt de Blackfriars -monestir dominic desafectat per la corona-, ja hi actuaven les companyies de nens, de les que a Hamlet sarcàstica-ment sens en parla com veurem més endavant, i mantenien una rivalitat resolta amb les companyies d'adults, la coneguda “guerra dels teatres”.

És l'any de 1596, que James Burbage adquirí una altra part del vell convent, distinta per transformar-la en un teatre privat, el que seria reconegut com el segon Blackfriars. Però no serà fins l'any de 1608 que la companyia de Shakespeare anirà a romandre-hi els hiverns. La seva construcció era molt senzilla i mes reduït en capacitat, unes 700 places.

A diferència dels teatres públics, els teatres privats eren per a un públic més selecte i tenien un preu d'entrada elevat, unes cinc vegades més cares. Nou concepte d'espai i un nou públic el que accedirà a *BLACKFRIARS*.

El 1608, l'actor i principal propietari del *GLOBE*, Richard Burbage, fill de James, obté per herència la propietat i llicència per actuar a l'espai cobert de *BLACKFRIARS*.

La diferencia constructiva pot raure en l'aplicació de les lleis de la perspectiva lineal davant la perspectiva geomètrica. Els sistema constructiu dels teatres d'aquest període a Anglaterra sembla què es decantara per la aplicació de les lleis de la perspectiva geomètrica. De la seva formulació poligonal, en resulta un pati rodó. I en definitiva adequa l'espai conceptual a més amples possibilitats visuals, acústiques i de joc teatral.

Parlem del THE GLOBE, per a la construcció d'aquest teatre s'utilitzà material del desmantellat THE THEATRE. El 1597 expirà la llicència d'aquest teatre i el seu propietari James Burbage decideix traslladar-se al sud de Londres on ja hi ha instal·lat el primer teatre construït a Bankside -el THE ROSE-, llogaret situat a l'altra banda del riu i fora de la jurisdicció del Major de Londres.

La construcció en 1599 del nou teatre THE GLOBE, a només docents metres del teatre ja esmentat, és obra de Peter Street -mestre constructor-, aprofita els materials de l'antic THE THEATRE. De planta poligonal i, aproximadament, trenta metres de diàmetre (aproximació que comparteix amb la resta dels teatres de l'època), aquestes dimensions permetien l'ingrés d'un total d'uns 3.000 espectadors.

Que el teatre canviàs el seu nom THE THEATRE per THE GLOBE, pot està en la línia de les aportacions teòriques i pragmàtiques que els avenços del pensament i la seguretat de la companyia en el que estan realitzant.

El teatre hi actuava regularment la companyia *The Lord Chamberlain's Men's*, que en època jacobina prendrà el nom de *The King's Men's*.

En 1613 un incendi destruïa les instal·lacions del teatre, veiem com i en quina circumstància:

S'estrenava *Enric VIII*, obra que duia el subtítol '*All is True*' (Tot és Veritat). I que fou considerada com una "obra nova", i última escrita per el nostre autor, amb o sense la col·laboració del jove dramaturg John Fletcher, a qui també se li atribueix *The Two Noble Kinsmen*, totes dues escrites en col·laboració per W. Shakespeare.



(IRIARTE NÚÑEZ 1996)

CÒPIA DEL DIBUIX DEL TEATRE THE SWAN, ON HI VEIEM ELS NOMS DE LES DIFERENTS PARTS DE LA TIPOLOGIA CONSTRUCTIVA D'UN TEATRE A L'ÈPOCA. SEMBLA MÉS UN ESBOS, REEIXIT, QUE PROVA DE TRANSMETRE LA SINTAXI DEL PROJECTE CONSTRUCTIU QUE REPRESENTÀ EL: THE ELIZABETHAN STAGE.

Enric VIII, fou posada en escena el dimarts 29 de juny de 1613, dia de sant Pere, per la companyia del rei -The King's Men's-, al The GLOBE. Citam aquesta obra en aquest apartat perquè té una anècdota succeïda el mateix dia de l'estrena.

L'esdeveniment va ser inoblidable: una descarrega d'artilleria -per anunciar l'arribada de les màscares, quant el rei és a casa del cardenal Wosley. *Acte I, Escena IV*-, va calar foc a la sostrada de palla, causant un foc que "en menys d'una hora" va destruir tot el teatre.

Hi ha una balada, pot ser escrita poc després de l'accident. Que conta l'emoció patètica que va produir en l'audiència. (*Uns perderen els seus barrets i les espases altres..*). Ens narra com Heminges -un dels actors principals-, en el seu desori lluí un posat: "*Els seus ulls estaven inflats com un borratxo Flamenc..*". És probable que els *The Two Noble Kinsmen*, es possés en escena per primera vegada al teatre privat de Blackfriars, fins que un segon THE GLOBE va ser construït (Jones-Davies 1987: p. 66).

Vegem ara una hipòtesi que no compartim: del dibuix que Johannis De Witt va fer al 1596, del THE SWAN i del qual en conservam una copia posterior (lám. iv), s'ha deduït, basant-se en la imatge de l'esmentat document, que la nuesa de l'escena i dels seus elements decoratius fan de l'escena isabelina, o poc més, un espai de representació de teatre de carrer -que tant coneixem per els gravats que conservem de la *Commedia dell'Arte*-, on l'aprofitament de l'espai escènic estigues cenyit a una utilització d'un vestuari mes o menys sumptuós i qualche domàs de bona tela.

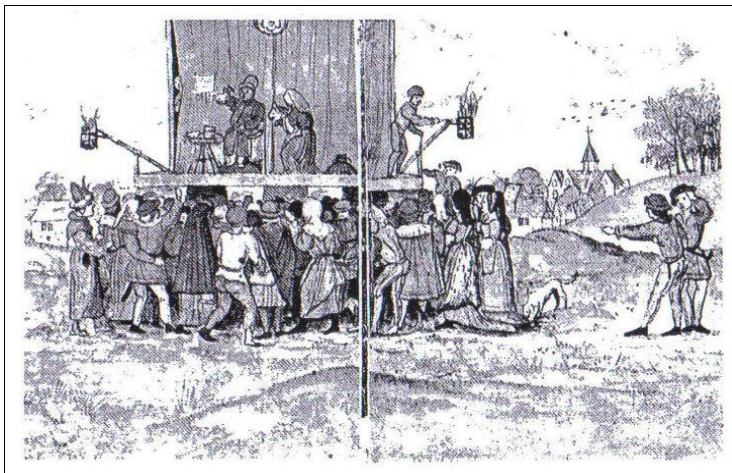
De l'anàlisi iconogràfic del dibuix realitzat a ma alçada un, *dissegno*, esbós que ens sembla més una instantània, que el vol és, recollir les particularitats dels elements constructius d'un teatre anglès per divulgar-lo o potser exportar-lo. Com a curiositat o com prova del cel en que era vista l'experimentació teatral a l'Anglaterra de les darreries del segle setze, el dibuix compleix perfectament les seves funcionalitats.

El dibuixant és expert i coneix les noves lleis de la perspectiva lineal i n'excel·leix. No es deixa res que pugui interessar al venturós espectador de la imatge plasmada.

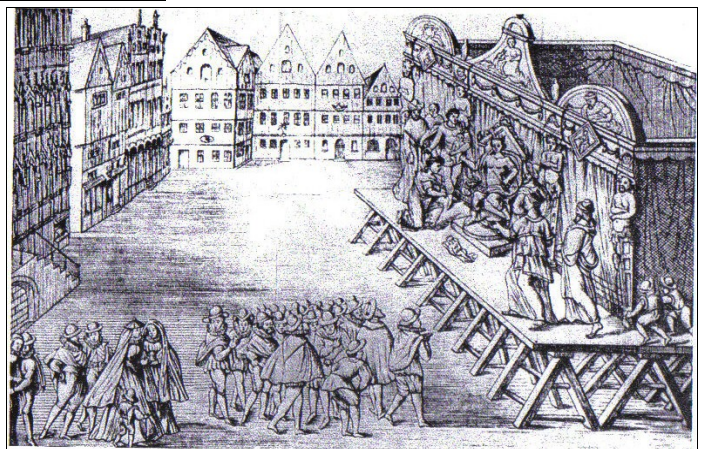
DIVERSITAT EN ELS REREFONS EN LES REPRESENTACIONS DE LES COMPANYIES TEATRALS.



R00000000 000000UNA POSADA ANGLESÀ. (0 00000 1948: p. 5)



SPECTACOLI DI FUNAMBULI IN UN STAMPA FRANCESE DEL S. XVII.
(0 0 0000 1987: n° 69)



LITOGRAFIA W. BOOMEN: REPRESENTACIÓ DEL JUDICI DE SALOMÓ
ÇA. DEL MERCAT DE LOVAINA 1594.
(0 0 0000 1987: n° 31)

Els elements estructurals queden clarament exposats i expressats amb noms i ubicació, i amb una agudesia expressiva, que tant ens ha servit per entendre millor al lloc teatral anglès a l'època de Shakespeare. L'esbós ens fa pensar que no es tracta d'una representació, l'instant d'una representació. Hi manca un mínim, si volem, d'element escenogràfic.

Només un banc i tres actors damunt de l'escena, no ens poden convèncer que estem davant de la presentació, potser un pretendent i la seva dama que roman acompanyada per qualcú del seu seguici. Acompanyats per set figures que s'ho miren des de la balconada del segon nivell del *frons scenae*.

També de la imatge podríem rumiar que son una al·legoria: la Reina i la seva dama de cort amb el seu mestre de cerimònies presentant el THE SHAKESPEAREAN STAGE! Mentre els demés actors de la companyia i fan acte de presència i s'ho miren amb fruïció.

L'interpretable iconografia ho permet.

El que sí, De Witt sembla haver fet, i és expert en l'ofici, és remarcar l'element estructural del teatre, situant dalt de l'entarimat a tres actors, perquè il·lustrin, en els seus contemporanis, que la imatge que tenen al davant no n'és altra cosa que un teatre isabelí.

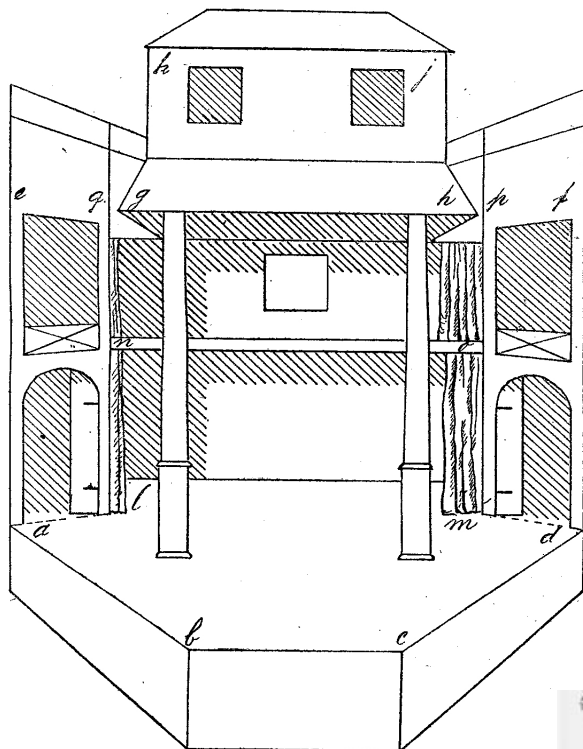
L'ESPAI ESCÈNIC DINS THE SHAKESPEAREAN STAGE

Els primers escenaris elaborats van ser els de l'Antiga Grècia, els escenaris -encabits en el lloc teatral-, es van desenvolupar en espais permanents a l'aire lliure. Els romans modificaren, com havem vist el *Loci* teatral situant-lo en l'entramat urbà. El seu escenari i el *frons scenae*, prengué una altra dimensió dramàtica.

Petits escenaris portàtils eren normals en l'Edat Mitjana i s'usaven per interpretar misteris i miracles a les catedrals, a l'aire lliure i als pobles. Escenaris semblants van ser usats per la Comèdia de l'Art a Itàlia i es difongueren per tot el continent als segles posteriors. (lám. v).

-TEATRE I PERSPECTIVA-

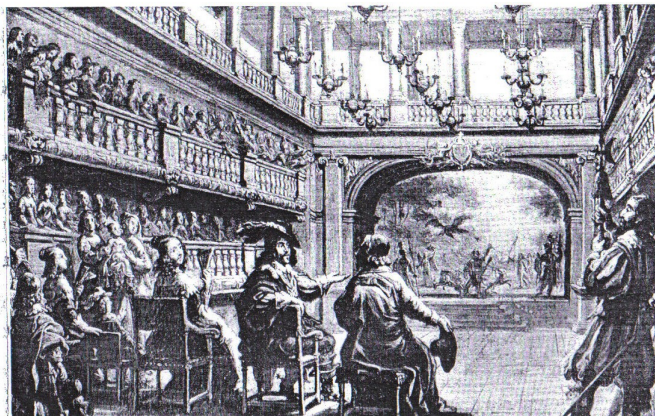
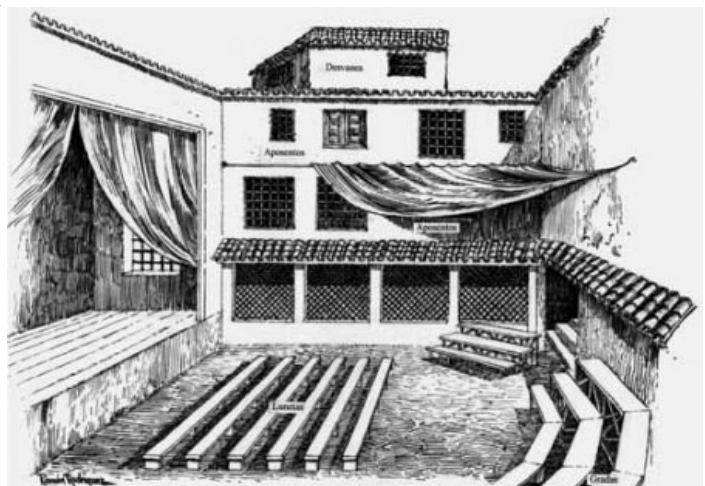
DIFERENTS TIPOLOGIES D'ESCENARI AL s, XVII.



ESCENARI ELISABETÀ, SEGONS ALBRIGHT

ELS FRONS SCENAE, A ESPANYA I A FRANÇA SEGUEIXEN L'APLICACIÓ DE LES LLEIS DE LA PERSPECTIVA LINEAL. ANGLATERRA SEMBLA QUE TREBALLA AMB LA PERSPECTIVA GEOMÈTRICA.

ESQUEMA DEL TEATRE ELISABETÀ, (□□□1912).



PRIMITIU CORRAL DE COMÈDIES D'ALCALA DE HENARES
-L'ESCENARI ESTA FALSEJAT-
IL·LUSTRACIÓ DE R. RODRÍGUEZ.

TEATRE DEL SEGLE DISSET A FRANÇA: PALAIS CARDINAL. (□□□ □□ 1987: Nº 72)

Com havem vist a l'hipotètica imatge anterior, a Anglaterra trobam una petita diferència, durant l'edat mitja, les *receiving house* (posades de camins o a les entrades de les ciutats), que servien per actuar a les companyies d'actors abans de l'acta de 1567, que resolgué l'ineludible apadrinament d'aquestes companyies per l'aristocràcia. Possiblement trobem en aquestes posades una inicial tipologia del que després serà l'escenari als teatres construïts al Londres renaixentista.

En aquestes posades i al pati instal·laven un cadafal contra un dels murs però, el mes avançat possible cap al mig del pati. Cosa que evitava el tràfec de passatgers i carros i encabia perfectament el public, a banda i banda de l'escena.

Hi ha veus que diuen que això no podia ser, que els propietaris de les *receiving house*, no ho permetrien, perquè aquesta circumstància els hi llevaria clientela. Sigui com sigui el que si sembla clar és que, l'estructura pensada per l'escenari en el lloc teatral anglès, tenia aquesta característica molt en consideració.

Una diferenciació formal és la dels Corralles de Comèdies peninsulars, l'escenari a un racó del pati dona una manca de perspectiva i el seu *frons scenae* és excessivament simètric. La forma rectangular de la seva construcció o adequació de l'espai no optimitza la visió dels espectadors, com s'aprecia a les imatges. (làm. vi).

Aquestes posades foren molt populars i concorregudes fins, és clar, a la promulgació de l'Acta (1572), que obligava a les companyies d'actors a posar-se sota la tutela d'un aristòcrata.

Per citar-ne qualcuna 'El Bou de Bishopsgate', la 'Cross Key' que funcionarà com a lloc teatral encara en 1594. Una *receiving house*, molt anomenada i concorreguda, la posada del 'Red Lion', no hi ha cap evidència que continuàs mes enllà de l'estiu de 1567, les seves representacions teatrals.

L'escenari als teatres anglesos, ja ressenyats, era com havem vist un rectangle que sobresortia de la circumferència de la construcció i envaïa el sector del prosceni, aproximadament de 13 metres d'ample per 8 metres de profunditat i un metre i mig d'alçada.

Tenia dues trapes a través d'on s'arribava a l'escenari per la part inferior del mateix, la primera es

trobava en el sector davanter i l'altra en el posterior. La part de baix de l'escenari era coneguda com l'infern i per allà apareixien i desapareixien personatges sobrenaturals (follets, dimonis..) o l'espectre del pare de Hamlet.

Les columnes què trobam damunt l'escenari, sostenien el sostre, on hi havia una altra trapa, des de la qual penjaven personatges mitològics o divinitats provinents del cel; probablement aquests fossin sostinguts amb polixes, cordes i arnesos a l'us de l'època.

Dues portes a l'escenari conduïen al darrere de l'escena on esperaven la seva entrada els actors i per on sortien els personatges. Al mig de les dues portes una cortina separava un espai d'actuació que s'emprava amb només fer córrer la cortina. El que anomenaven l'escenari interior. Aquest espai donaria molt de joc dramàtic.

Damunt d'aquest pla hi havia un balcó i a banda i banda espai d'actuació elevats: merlets, balconades, cims.. Espai superior per a desenvolupar acció narrativa, una de les més anomenades: el balcó de Julieta o els merlets a Hamlet!

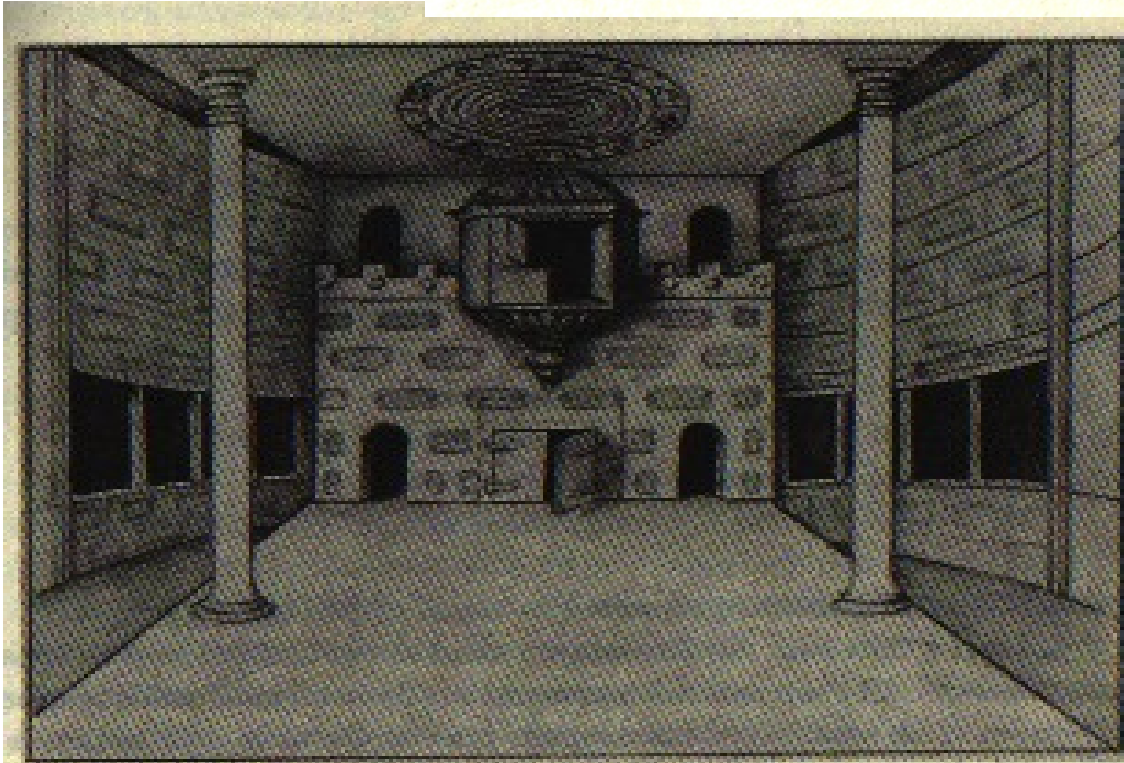
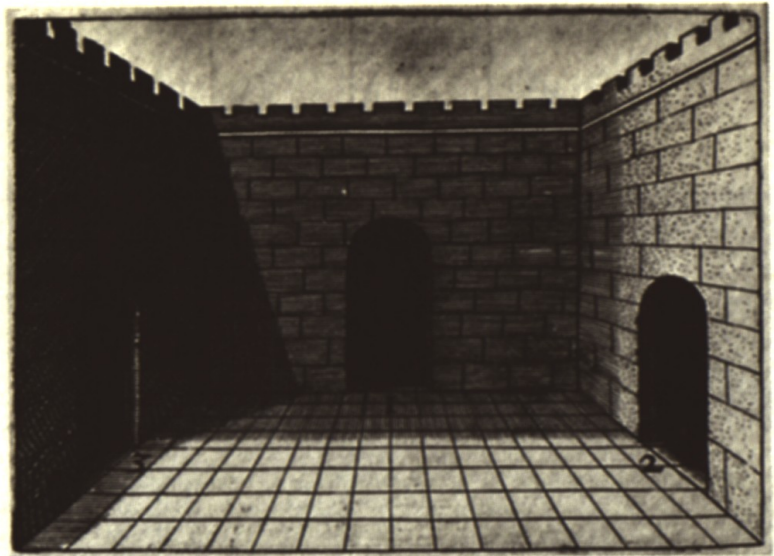
Una disposició del públic diversa, fou la del teatre cobert *THE BLACKFRIARS THEATRE*, al que ja havem fet esment anteriorment. Comptava amb una sala disposada al llarg amb dues grades en els costats i l'escenari situat en el mig d'ambdues grades. No només era un nou concepte d'espai, era també divers perceptivament, recordem era cobert i disposava de llum artificial.

ELEMENTS ESCENOGRÀFICS I VESTUARI

De forma estricta, s'entén per decorat l'ambient en que es desenvolupa una representació dramàtica, i per escenografia, a l'art s'adequa els elements escènics.

A l'antiguitat, l'escenografia es trobava condicionada a limitacions tècniques i arquitectòniques, circumstància que és va mantenir a l'Edat Medieval. Va ser a la darreria del Renaixement i, sobretot, durant els segles XVII i XVIII, què l'escenografia va començar a adquirir realç, gràcies al perfeccionament de la perspectiva pictòrica, que va permetre dotar de major aparença de pro-

Lám. 18. (a) Teatro secundario.
En el *Ars memoriae*, de Robert Fludd



Lám. 20. Boceto del escenario
del teatro del Globo basado en Fludd.

(2005).

DUES VISION HIPOTÈTIQUES DEL FUNCIONAMENT DELS BASTIDORS AL TEATRE ELISABETIÇ. UNA, LA QUE INCA COM A SECUNDARI (LAMINA 18 A),
ÉS L'ESCENARI QUE APAREIXIA A VESADES EN CRRER LA CORTINA O COM VEIEM (LAMINA 20), ERA PRESCINDIBLE, DARRERE D'UNA TERCERA PORTA ,
ENTRE LES DUES PORTES ESTRUCTURALS DE L'ESCENARI PRINCIPAL AL THE \$LOBE, QUE COM EM ASSEN&ALAT, TENIA DUES PORTES ESTRUCTURALS
AL PRIMER NIVELL DEL

funditat al decorat, cal també remarcar el desenvolupament notable de la maquinària teatral.

Ja hem vist com el *frons scenae* elisabetià, assumeix constructivament part de l'estricta funció escenogràfica. La seva estructura formal, encabia un alçat, permetrà baratar mitjançant bastidors³ i aplics, similars als 'periactos' grecs però, ara fixats també en la pròpia estructura, possibilitant els diferents *clímax* que les dramatúrgies requerissin.

Senzillament, i és molt probable que es bastís aquest fons de tres nivells, amb diferents teles, o fusta, que pintades, decorades pertinentment per a cada obra, servissin a la situació dramàtica prevista.

El vestuari era emprat per les companyies del teatre elisabetià amb al major luxe possible, així com l'utilitatge, que era generós. Generalment provenien de donacions o de compra. El gust i l'afany d'agradar de l'època així ho exigirien. Llastima que la manca de documentació iconogràfica no fan possible precisar-ho convincentment.

Tenim l'aportació, que fa el teatre de la memòria, obra de Fludd i contemporània de Shakespeare. Analitzada per Frances A. Yates en un treball que ens ha aproximat en el seu capítol setzè, a decidir i articular part del nostre discurs. (Yates 2005); (lòm. vii).

L'ESPECTADOR IMPLÍCIT

El públic dels teatres londinencs fou un espectador avid i curiós. Populós i popular acudia a les representacions regularment i intervenia amb els seus comentaris, durant els diàlegs de la representació. En les obres de Shakespeare si fan nombroses referències, els personatges reclamen del públic la seva atenció, adequen el seu ànim i el guien per els camins de la ficció.

Els espectadors de l'època interactuen davant l'acció i la trama amb els seus comentaris, exclamacions, rialles o desacords. Era un teatre sorollós, distret o atent, segons anàs transcorregueren

³ Bastidor: 2 m. [LC] [JE] (DIEC2) IEC. Una armadura de fustes i llistons que pot ser coberta per una tela pintada i fixada en ella, és col·loquen a dreta i a esquerra de l'escenari formant part d'una decoració teatral.

l'acció. Per aconseguir que no es perdes el fil, el poeta cerca insistentment amb una passió, que palpam en els seus texts, paraules, situacions històries que interessassin als seus contemporanis. Les històries dels reis, els viatges a llocs mai visitats, les inventives paradoxes de les trames. Els diversos interessos dels personatges, les seves repliques carregades d'ingeni.

Un espectador que, sembla, era conscient que vivia en un moment singular. I el teatre l'hi oferia una gran finestra on fal·làcia i realitat l'hi mostraven totes les misèries i grandeses del món en el que volia viure. El gust per escoltar -recordem el gust per les paraules-, i compartir l'acció que el poeta els hi proposava. El poeta en aquest punt, val a dir-ho ha pres una volada molt propera al seu espectador, i era respectat en la mesura que omplia la seva imaginació.

Deixeu-me veure per on fa anar la seva imaginació. A tall de l'enginy de W. Shakespeare, veiem com l'acció dramàtica i còmica, és tant variada i diversa que abasta a tot el món conegut. Els llocs, països i ciutats son:

Navarra, Efes, Verona i Milà, Verona i Màntua, Roma, Atenes, Venècia i Belmont, Pàdua, Windsor, Messina, Verona i Màntua, el bosc d'Arden i cort de Frederic, Il·líria i la seva platja, Rosselló, Paris, Florència i Marsella, Troia, Dinamarca, Viena, Venècia i Xipre, Bretanya, Escòcia i Anglaterra, L'Imperi romà (Alexandria, Roma, Messina, el cap Misènum, Síria, Atenes i Àctium), Roma, Corioli i Àntium, Atenes, Antioquia, Tir, Tars, Metilene (Lesbos), Pentàpolis, Efes, Bretanya i Itàlia, Sicília i Bohèmia, o tant senzill com al mar i a una Illa.

Repassem ara els temes (Bate 1997), que interessaven i ocupaven als seus contemporanis, i què es qüestionaven tant a la plaça pública com a la cort:

l'ambició, l'amistat, l'adulació, la felicitat, l'amor, la fidelitat, la castedat, la imperfecció de l'amor, la força vital, el sexe, l'amor propi, la bellesa, el bastard, la calúnnia, l'antisemitisme, el bé, el penediment, la condició social, el coneixement, el dolor, el destí, l'experiència, la fama i l'honor, la reputació, el crim, la corrupció, la Fortuna, la guerra, l'humor, la mort, la misogínia, el matrimoni, la música, les nacions, l'odi, l'orgull, la naturalesa humana i les seves qualitats, identitats i varietats, els pares i els fills, la religió, el rancor, la bogeria, la

saviesa, el temps, teoria i practica dels principis morals, la societat, el poder, el valor, les profecies, la pietat, els records, la utopia, el mon com un teatre, el teatre i el llenguatge amb les diverses varietats: els límits, la narració i la persuasió, l'innecessari i la veritat.

Excuseu el llarg llistat però, aquest son els 'temes' i la geografia que interessaven a un home del Renaixement –com discernia Burckhardt: tindrà dos trets diferencials l'individualisme i la modernitat- (Burckhardt 1985), a l'Anglaterra dels s,XVI-XVII, on Shakespeare, crea la seva producció teatral.

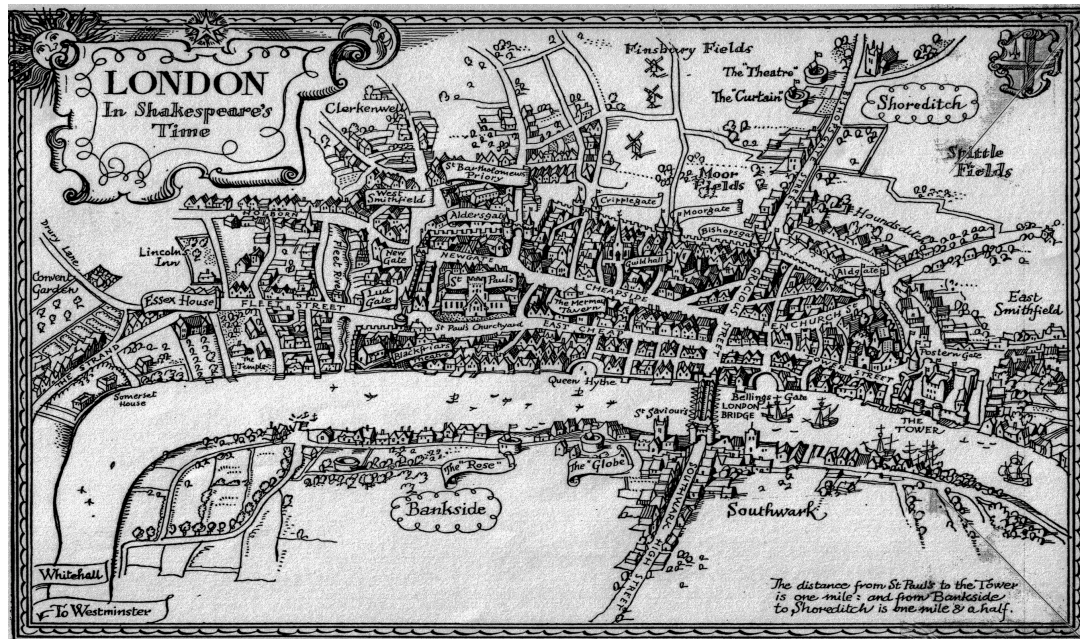
El públic assitia a les representacions -en un apart dels seu dia-, cercava el gaudi de la 'representació' que l'imaginari de l'escena els fes entendre els grans canvis que s'operaven en el mon que ell coneixia. El passat -medieval-, era fosc i davant l'impuls de les noves corrents mica en mica pren consciencia del seu entorn més immediat.

Com hem vist Anglaterra vivia un moment especial, i especial fou l'ESPECTADOR IMPLÍCIT, i el lloc del teatre, en la seva representació l'hi proposava acció, emocions, sensacions, viatges i paraules, paraules, paraules..

Vegem com ens relata un espectador que també era un lloc social, veure i ser vist diu:

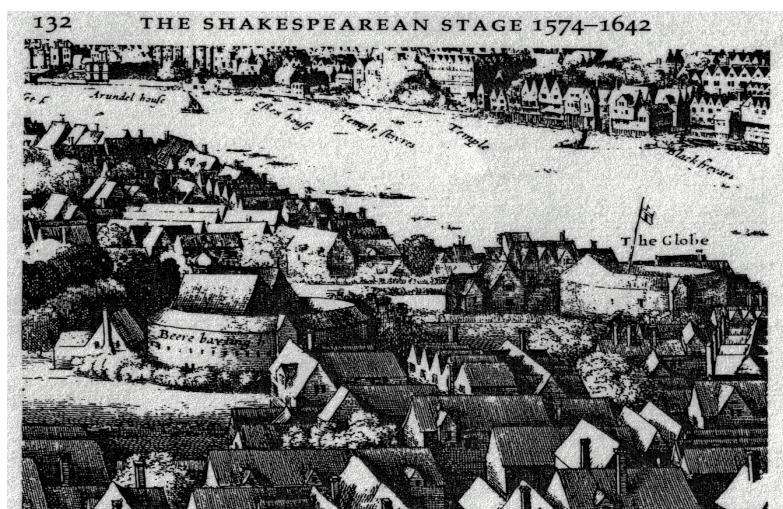
En 1585 Samuel Kiechel, comerciant de la ciutat d'Ulm de visita a Londres, valora molt satisfet i agradablement sorprès la superposició de tres files de galeries, dels teatres de la ciutat. Més tard, el suís Thomas Platter s'hi referirà, fent esment a l'elevació de l'escenari, que permet que tots hi vegin bé. Ell observa que l'espectador de peu abaix, només paga un sol cèntim (penny) però, haurà de pagar més si vol un seient a les galeries, on si arribar per una altre porta, i ha de tornar a pagar una mica més, si vol seure sobre coixins. No només i veu bé, sinó també pot ésser vist, mentre què els aliments i les begudes circulen.. Platter va admirar l'elegància dels vestits dels actors, i creu què, als teatres, moltes persones poden passar còmodament un temps cada dia. (Jones-Davies 1987: p.39).

Recordem que obres de Shakespeare, també s'han representen a THE BLACKFRAIRS THEATRE, davant



19. A plan of London in about 1630, showing the playhouses in use after 1574. Based on J. Q. Adams, *Shakespearean Playhouses* (London 1920), and Glynne Wickham, *EES* 11.2.50-1.

!



22. Wenceslas Hollar's 'Long View' of the Bankside, engraved in his *Long View of London* (1644). The captions on the Globe and the Hope, or Bear-baiting House, have been accidentally reversed.

"#

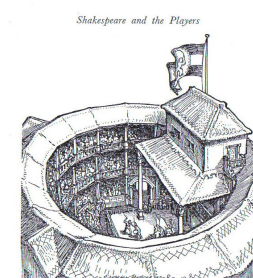
\$ %&&& \$

un públic menys sorollós i més educat, sobretot estudiants o membres del col·legi d'advocats, que n'eren clients habituals, amb els aristòcrates evidentment, que no volien deixar de veure's entre la caterva dels actors, i tota persona que s'ho pogués permetre per 'passar còmodament un temps cada dia'.

L'entramat social dels espectadors shakespearians, i probablement de tot el teatre de l'època elisabetiana, cobria tot l'espectre, totes les classes socials hi son presents en el fenomen teatral, i omplen les graderies i el teatre. És un fenomen viu, dinàmic i cohesionador. L'espectador s'hi sent particip -no en va Shakespeare, utilitza els vells trucs de la *commedia dell'Arte*-, i protagonista. Sí, les histories, l'imaginari que el poeta posa en les seves 'narracions', succeeixen davant dels seus ulls, l'activen i el motiven en el seu afany de coneixement.

Els espectadors poden identificar-se amb els actors, perquè un dia o un altre tenen l'un o l'altre el mateix rol a la vida que els actors damunt l'escena. Aquesta identificació és plaer lúdic ja que el joc teatral conjuga paraules i acció, els actors només son mostradors de l'aparença, creant l'il·lusori (l'*inclusio*: entrar en el joc), conjunt de senyals falses, i per falses evidències, provocar en l'espectador a prendre seriosament el fictici. És una manera de descobrir que els homes i les dones no son més que actors. El melancòlic Jacques a l'obra *Al Vostre Gust*, ho diu molt alt: un lloc comú, és el Renaixement. (Jones-Davies 1987).

William Shakespeare ha construït per a ells, un univers de paraules, de situacions a la seva mida. William Shakespeare no abandona mai aquesta obsessiva passió per discernir de l'ànima humana les seves virtuts, defectes o què és el que fa què, una cosa sembli un altra. Podrem dir que serveix al seu ESPECTADOR IMPLÍCIT, indagant en la seva formulació estilística, en la seva percepció de la realitat per bastir una dramaturgia que també és pedagògicament recepcionada. (lòm. viii).



(HODGES 1948: 36)

EL DRAMATURG: WILLIAM SHAKESPEARE

I^a Experiment [1588-c.1593]:

Love's Labour's Lost; The Comedy of Errors; The Two Gentlemen of Verona;
The Tragedy of Romeo and Juliet.

II^a Development [1594-1601]:

The Lamentable Tragedy of Titus Andronicus; A Midsummer Nitgh's Dream;
The Merchant of Venice; The Taming of The Shrew; The Merry Wives of Windsor;
Much Ado About Nothing; The Tragedy of Julius Caesar; As You Like It;
Twelfth Nigth, or What You Will.

III^a The Tragedies [1602-1608]:

All's Well That Ends Well; The Tragedy of Troilus and Cressida; Hamlet, Prince of Denmark;
Measure for Measure; The Tragedy of Othello, The Moor of Venice; The Tragedy of King Lear;
The Tragedy of Macbeth; The Tragedy of Antony and Cleopatra; The Tragedy of Coriolanus;
The Life of Timon of Athens; Pericles.

IV^a The Romances [1610-1611]:

The Tragedy of Cymbeline; The Winter's Tales; The Tempest.

Posar-se a pensar en W. **Shakespeare**, provà d'apropar-se a una de les obres que més tinta han fet córrer, se'ns presenta com qui vol trobar una agulla en un paller, sí, perquè davant l'ingent coneixement i exhaustiu estudi al que s'ha sotmès la seva producció, semblaria que ja ha està tot dit, tot descobert. Provar de discernir en les dramatúrgies de William Shakespeare des de l'òptica espacial i estètica n'és el motiu d'aquest treball recerca.

Com emprà els recursos dramatològics en un moment històric, quina és la seva aportació estilística al fet teatral i com ha esdevingut actor principal en el desenvolupament del drama a l'edat moderna. He fet servir per la lectura una certa aproximació cronològica que ens aporta l'estudi crític de la historiografia que farà, la que avui s'anomena 'Modern Crítics'.

L'univers del teatre en el que William Shakespeare s'integra a Londres, és en plena ebullició. De 1585 a 1592 tres velles peces tenen una gran acollida, una d'elles la coneguda *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd. Londres és un estimat símbol del Renaixement, conta amb cent seixanta mil ànimes i la ciutat exerceix damunt la nació, un ascendent considerable. Quines podien ser les aventures del recent arribat 'Will' Shakespeare, on, el 1592, s'havia creat tant enemics com admiradors?

El teatre al Londres burges i renaixentista, era una indústria a tota vela, els autors venien l'obra a la companyia, que gelosa guardava l'original, i no se'n feien còpies o es publicava, fins que l'èxit estava assegurat. En un moment de crisi financera Shakespeare rebrà de Lord Southamton com a regal, l'important suma de mil lliures, reivindica la tradició, per atendre una transacció. Res no és menys cert que Southamton, coneixia les dificultats financeres del moment.

Hi ha rumors que poden ser de creure, un parla de que va fer d'apuntador, que com sabem, consisteix a notificar als actors quan han de sortir a l'escena. Si aquest rumor és cert, en desapareix un altre que diu que, una vegada va pertànyer, entre els anys 1585-1590, a la companyia de Lord Strange. (Jones-Davies 1987: 41).

El que si sabem és que durant aquests primers anys, Shakespeare, és a la vegada actor i autor. El seu nom apareix com uns dels principals actors, just darrera del primer actor de la companyia a la Shakespeare treballa. Un sonet del temps, el 110, diu: *Jo faig en públic un bufó de mi mateix*. En 1587 el trobam actuant al THE CURTAIN THEATRE per l'obra de Ben Jonson: *Every Man in His Humour*,

El fenomen W. Shakespeare succeí en el període que anomenem: *The Elizabethan Theatre*. Un teatre on la primacia la tendran la paraula i l'actor. En les seves obres la llengua no destorbarà a l'acció, sinó que anirà directament a ella. Aquesta serà la '*maniera*' de Shakespeare de concebre el teatre. I tro-

bam una artialització molt personal, és indubtable que exercí com un virtuós del seu art -en el concepte que hem recollit: el del supòsit manierista-. El divertiment i el riure dins “un mon de paraules”.

A l'edat de 21 anys, el 1592, és possible que ja s'hagi exercitat en els tres grans gèneres dramàtics: històric, tràgic i còmic. No és fàcil saber per quines companyies foren muntades les primeres obres. Sembla que *A Sherew* (1594), havia estat representada diverses vegades pels actors del comte de Pembroke.

El Renaixement anglès que coincideix amb la vida de Shakespeare és hereu de l'Edat Mitjana; però l'inexorable pas del temps és més sensible; la tensió entre les aspiracions infinites de l'esperit i els límits del possible és percep més agudament. La seguretat medieval s'ensorra. L'Anglaterra dels Tudor està sotmesa al regnat de la mutabilitat, i no és altra cosa que un lloc comú al servei dels poetes, (Jones-Davies 1987: p. 16).

Repassem aquesta artialització en W. Shakespeare i veurem com una nova formulació, que seguint la tradició precedent, cercara en totes les direccions que l'escena; la literatura i el lloc teatral l'hi possibiliten i així ho constatem en la lectura dramàtica de la seva producció teatral.

En el nostre dramaturg, en paraules de n'Ortega: *'Mai hi falta en Shakespeare com un contrapunt reflexiu, una subtil línia de conceptes en els que la comprensió es sosté. Sembla Shakespeare un ideòleg'*.

Un sistema perspectiu que en la construcció dramàtica utilitza William Shakespeare és l'anomenat *'Telescoping process'*, Un exemple senzill seria a Hamlet, situada l'acció a Dinamarca, per mitjà de la paraula ens fa viatjar fins Anglaterra, lloc on estan situats també els espectadors.

Vull dir que en el moment dramàtic triat per aquesta proposició apropa el succés al seu receptor, al seu espectador implícit. Shakespeare treballa i manipula les tres unitats, i en fa un procés dinàmic, com no podria ser d'altra, donats els avenços de la societat en la que ha de cercar inventar indaga noves formulacions per mantenir l'anim viu en l'espectador que segueix les seves narracions.

De quina manera, Shakespeare, converteix un bon relat històric en una gran tragèdia! Amb el seu acostumat procediment de compressió *-Telescoping process-*, per finalitat dramàtiques i que el trobam en tots els seus drames històrics. Per la narració històrica utilitza sempre una cronologia segura, vegem la d'*Antoni i Cleopatra*.

A la *Vida d'Antoni*, de Plutarc, s'ens conta que, mentre Antoni vivia a Alexandria, li arriben noves de les guerres de la seva dona, Fúlvia, i del seu cunyat, Luci, contra Octavi Cèsar, la subsegüent derrota dels dos primers. També s'assabenta de les victòries de Labienus a Àsia. Antoni es prepara per lluitar contra els parts, però unes cartes de la seva dona el reclamen amb urgència a Roma. Durant el seu viatge s'assabenta de la mort de Flúvia.

Més tard, després de casar-se amb Octàvia, apareix l'amenaça de Sext Pompeu. Doncs bé Shakespeare comprimeix tots aquest fets en un sol moment, a l'inici de l'obra, aconseguint així un efecte d'acumulació de perills i desastres possibles que xoca brutalment contra la seva regalada vida sensual a Alexandria i provoca la seva marxa immediata. D'aquesta manera estableix amb un gran i efectiu contrast els conflictes de les lleialtats d'Antoni.

Els esdeveniments històrics dramatitzats aquí són immediatament posteriors als de *Juli Cèsar*. La batalla de Filipos, amb que acaba *Juli Cèsar*, va tenir lloc l'any 42 aC., i la marxa d'Antoni a Alexandria va tenir lloc l'any 40 aC. El tractat de Misènum, entre el segon triumvirat (Marc Antoni, Octàvi i Lèpid) i Sext Pompeu -fill de Pompeu el Gran-, és del 39. Ventidi venç als parts l'any 38, i Lèpid és deposat el 36. El senat declara la guerra a Cleopatra l'any 32 aC, i la batalla d'Àctium és del 31.

Tots aquests accions apareixen en l'obra però, Shakespeare ens fa veure només els que son més importants. D'aquests deu anys, deu dies són els què es representen a l'escenari⁴.

I adjunta un esquema preparat R.H. Case fa uns 100 anys, que ens pot ser útil per comprovar el funcionament del ritme. La impressió que tenim els lectors, o espectadors, que l'espai de temps és més curt, és també el resultat de la tècnica compressiva que Shakespeare utilitzà a totes les seves obres històriques.

⁴ *Marc Antoni i Cleopatra*. p. 13-15 (pròleg).

A *Juli Cèsar*, recuperà un dels temes que havien constituït gairebé una obsessió en una quinzena d'obres escrites entre 1590 i 1599: el tema del perill que constitueixen les accions violentes contra personatges legítimament en poder de la corona, amb les conseqüències que aquestes accions comporten de guerres civils i lluites internes.

Senyalar el tret interessant que S. Oliva ens hi fa esment: Mark Van Dorn, al seu llibre '*Shakespeare*', diu que hi ha més retòrica que poesia a *Juli Cèsar* i que els seus personatges son més oradors que declamadors⁵.

Abans de fer una mirada damunt les vint-i-set obres que encapçalen aquest capítol, donarem una ràpida ullada a la seva producció de Drama Històric: Les vuit obres que mostren el període històric que va de Ricard II a Ricard III – del 1399 a 1485–, just abans de l'assoliment de la corona d'Anglaterra per la dinastia Tudor, amb el casament d'Enric VI Lancaster-Tudor i d'Elizabeth filla de Eduard IV de York, que posà fi a la guerra de les Dues Roses.

Més dues: el *Rei Joan* i *Henry VIII*, escrita aquesta darrera amb col·laboració, ja al final de la seva producció, que tanca la producció referent als reis i la seva lluita política per assolir el poder. El tema de la violència civil apareix en totes les obres històriques a partir de la destitució i assassinat de Ricard II. Shakespeare contempla l'implacable mecanisme dels regnats sense el terror medieval i sense les il·lusions de l'inici del renaixement.

Com ens recorda N. Frye: “La tragèdia ens obliga a donar una resposta d'acceptació: he de dir 'Si, aquesta mena de fets són també vida humana'. Però, pel fet de donar aquesta resposta, hem acceptat alguna cosa més profunda: que allò que els mots defineixen o bé constitueixen en una cosa finita, esdevé infinita, gràcies al poder del mots⁶”.

Shakespeare ho sap o intueix o indaga, però, la seves trilogies son contundents en aquest aspecte. Podem fer un incís, i sense analitzar més profundament aquestes tragèdies històriques, per veure com n'és d'habitual en Shakespeare d'aprofitar-les com banc de prova reeixida -el que poguessin suposar les seves Tragèdies històriques-, i crear *El Rei Lear*.

⁵ *Juli Cèsar*: p. 5 (pròleg).

⁶ *El Rei Lear*: p. 16 (pròleg).

Tot sembla indicar que perseguia uns objectius especials. El seu caràcter mític la situa a part de totes les altres. De fet, les llibertats que es va prendre Shakespeare amb l'argument van ser importants, i la comparació de la tradició amb la seva tragèdia ajuda molt a veure que els elements afeigits juguen un paper important en la finalitat perseguida. Cap de les versions de Lear tenia el final tràgic que li va donar⁷.

'E pur si muove'!.. Podem llegir aquestes paraules amb varies connotacions. “ *I no obstant això es mou..*” Hi ha també en aquestes paraules un somriure amarg. La terra gira al voltant del sol i la història del Renaixement és només una gran escalinata, i de seu cim van caiguen reis a l'abisme, un rere l'altre. Només existeix el Gran Mecanisme però, aquest Mecanisme és tant sols una cruel i tràgica farsa. (Kott 1969: p. 55).

Cadascuna de les grans tragèdies històriques comença amb la lluita per aconseguir el tron o consolidar-lo i cadascuna acaba amb la mort del monarca i una nova coronació. En cada crònica el monarca legitim arrossegava darrere seu una llarga cadena de crims: aparta del seu costat als senyors feudals que l'havien ajudat a aconseguir la corona, assassina primer als seus enemics, i després al seus antics aliats, mana ajusticiar als hereus del tron i als seus pretendents. I apareix un nou pretendent al tron en nom de la justícia. (Kott 1969: p. 13)

Heus ací, doncs les coses: Eduard III, milords, va tenir set fills; el primer Eduard, el Príncep Negre, príncep de Gales; el segon Guillem d'Hatfield; el tercer Lionel, duc de Clarence; després venia Joan de Gant, duc de Lancaster; el cinquè era Eduard Langley, duc de York; el sisè Thomas de Woodstock, duc de Gloucester; Guillem de Windsor era el setè i últim. (Enric IV, II part. Acte II. Esc. II).

El cercle s'ha tancat. Comença una nova tragèdia històrica.

Només a les comèdies evocarà les imatges de la utopia renaixentista. Mentre un monarca recupera el seu tron, dos amants es troben al bosc d'Arden, un fill recupera l'herència de la qual va ser privat, la gent caça i canta en llibertat. Encara que la utopia del Bosc d'Arden i l'apassionada del *Somni de Una Nit d'Estiu*, acabaran en esquinçament per les seves contraccions internes. L'harmonia és un silenciós instant. (Kott 1969: p. 66).

⁷ *Ibidem* p. 6-7 i 18.

És l'actor què hem vist però, el sedueix escriure, te un compromís com a dramaturg, ha de produir dues obres cada any per la companyia -en la que endemés n'esdevindrà propietari en una desena part-, on es representaran les seves obres: El teatre THE GLOBE. És un home del seu temps amatent a tot el procés teatral i els seus canvis estilístics i formals.

En el seu ofici destacarà per l'ample coneixement i per l'experimentació a que sotmet la seva producció. Estam en un moment que l'art i l'artista cerquen el seu lloc, mirem-ho des d'una perspectiva de la teoria crítica de l'Art quant defineix el '*prestigi social del artista*' -que si bé no és en aquesta època que en podem parlar en propietat, ja que no serà assolida fins el Barroc, amb l'assumpció del geni com a productor de l'art-, sí, que ens n'adonem que el giny, l'afany i el treball a que sotmet a la seva producció van també en aquesta direcció.

L'artialització en W. Shakespeare, no el deixa repetir mai un esquema, una trama, una situació, sempre assumira nous reptes dramàtics empenyent el seu enginy en la direcció que l'home *manierista* entén que ha d'ésser el domini del seu art, per gaudi de l'ESPECTADOR IMPLÍCIT, que bé sap i entén el que l'hi proposa la dramaturgia del nostre autor. L'aportació dramaturgica és conseqüent en un món en el que, cada vegada més, te en consideració a l'obra artística i al seu artífex.

L'artista, que mica en mica, anirà transformant la seva posició social, intervenint en la vida de la ciutat. El cert és però, que la paraula artista no existia en el Renaixement. Vesari parla d'"*artefici del disegno*" – referible bàsicament a les arts plàstiques-. L'Artífex que tindrà inicialment una condició modesta, sense cap dignitat especial; seran productors d'objectes útils, el teatre com hem vist, estava sota el patronatge de la Reina i de l'aristocràcia, i al servei d'una clientela.

Assistirem a una reorganització del saber vers la comprensió objectiva del món. I l'artista -el dramaturg-, construeix una teoria en el procés que el duu la seva artialització, i poc a poc dins aquest proces s'anirà separant del comitent.

La redescoberta dels autors clàssics, així com les seves ulteriors traduccions a les llengües noves, que han iniciat un procés imparable i creatiu, que les segrega del llatí. Ho farà possible un esdeveniment cabdal: la invenció de la impremta de caràcters mòbils, que possibilità la transmissió i di-

fusió del saber.

L'horitzó predicat per les noves corrents neopitagòriques i aristotèliques, que desplaçant del centre gravitatori al neoplatonisme tomista, del passat mes immediat, obre a l'home davant la natura i el sustenta com únic ens conseqüent, i rigorós amb el gènere humà, com a primer membre del món natural i dipositari del seu destí.

El teatre elisabetià era un teatre per mirar, en ell tot passava de veritat. L'espectador es creia el 'turment' a l'escenari, l'enfonsament d'un vaixell o que un rei i el seu seguici anaven de casera i que un assassí a sou, clavava la seva daga al cos d'un heroi.

S'aprofitava tot el que venia a ma, els esdeveniments del dia, la crònica criminal, fragments de la història, de la política i de la filosofia. Era una crònica d'actualitats i també una crònica històrica.

A tall d'exemple: Francis Drake, que va ser comissionat per la reina per fer incursions en el Pacífic -amb això es va convertir en el primer anglès a creuar l'Estret de Magallanes i el primer anglès a donar la volta al món -, doncs Shakespeare ho aprofita i en arribar notícia a la 'metròpoli', ho incorporarà en un dels seus texts.

En Shakespeare l'argument ens interessa a través del personatge i no a la inversa.

Fixem-nos, si treim a CIRERETA, BENEDICTE I BEATRICE que no són indispensables a l'argument, no queda res. En altres autors, en canvi, l'agent principal de l'argument és justament el personatge!

Afirmava Coleridge: Una de les característiques de Shakespeare és el desinterès dramàtic en relació a l'argument⁸.

La tragèdia isabelina era voraç; lliure de regles i amb una furiosa observació de la vida. Transformava la història, les llegendes i els vells contes. Tot era nou, tot es prestava a una adaptació.

Després quant el teatre s'allunya de la convenció isabelina, perdé l'espectacularitat i el nervi

⁸ *Molt Soroll per No Res*. p. 7 (pròleg).

shakespeariana. Ja no es sabé mostrar-ho mes (Kott 1969: 409), com analitzarem a la conclusió d'aquest treball.

En la primera etapa d'experimentació, la seva proposta d'artialitació, cerca, indaga i s'encara amb decisió a bastir la seva dramaturgia i a desembolcallar un pensament estètic plenament manierista. Veurem com planteja, a nua i evoluciona, la seva dramaturgia.

El contrast que s'estableix a cada relació entre uns determinats personatges és força reveladora dels procediments creatius de l'autor. El procediment de deixar a l'ombra aspectes importants de l'obra n'és prou habitual en el teatre de Shakespeare i no és gaire típica de la comèdia, l'autor l'utilitza com un recurs per donar-hi més complexitat⁹.

En una etapa en la que ha de dirigir la seva energia en totes les direccions: a canviar el llenguatge, a construir arguments, a desfer-se de la retòrica imperant, a la caracterització. I és en dues de les obres d'aquest període: *Els Dos Cavallers de Verona* i *Romeu i Julieta*, que arribarà a la consecució dels propis paranyos, que ell mateix s'havia establert¹⁰.

En una d'elles hi trobam la creació de Mercutio coma caràcter important, peça clau per mostrar la força de l'amistat, com també Tibald i Paris, perquè son els estímuls que faran que el seu caràcter acumuli experiència i desenvolupi fins al final, la qualitat de Romeu. A *On Shakespeare*: 1986. Nova York.

Diu Northrop Frye, “hi havia amistats molt apassionades i d'absorbència mútua entre els homes que solien sublimar-se i així distingir-se de les unions 'homosexuals' en el sentit estricte del terme. De fet, la convenció tendia a situar l'amistat masculina fins i tot més amunt que l'amor entre homes i dones, simplement a causa de la seva qualitat desinteressada i no sexual”. Curiosament, Romeu n'és la causa de la mort de tots tres. (Shakespeare 2003-4: pròlegs).

El mateix Romeu apareix al principi, quan estima Rosalina, totalment submergit en l'amor cortès. Que ja en l'època era considerat una beneiteria. El frare és bona persona però, és un irresponsable

⁹ *El Mercader de Venècia*. ps. 9 i 8 (pròleg).

¹⁰ *Titus Andrònic*. p. 9 (pròleg).

sense cervell que viu en la il·lusió (vanitat disfressada d'humilitat) que ell ho arreglarà tot casant-los.

En aquest teló de fons Shakespeare, i fa aparèixer un amor sublim durant la festa, quan els amants es coneixen i s'enamoren a primera vista. I és en la manera com parlen -l'escena del balcó o l'acomiadament de Julieta abans de prendre's el beuratge-, que els eleva més que no pas els fets que protagonitzen. (Shakespeare 2003-4: pròlegs).

Hi ha una altra cosa en aquesta tragèdia que potser val la pena de remarcar i que va saber veure molt bé Northrop Frye, el citem literalment, traducció de S. Oliva, “es tracta de l'eco de l'antiga norma de sacrifici: Fixeu-vos la frase de Capulet pare, “Pobres sacrificats dels nostres odis!”. Romeu i Julieta són víctimes sacrificials, i l'antiga norma del sacrifici dictava que la víctima havia de ser perfecta i immaculada.

Aquest principi forma part d'un altre principi més ampli: res que travessi les barreres de l'experiència ordinària no es pot quedar al mon de l'experiència ordinària. La percepció que tenim d'això ens ajuda a acceptar l'obra com un tot, per comtes de quedar-nos amb la idea que un gran amor ha anat malament.

No ha anat malament, ha anat a l'únic lloc on podia anar, a fora. Sempre ha estat, com diem, a fora d'aquest món. Una de les primeres paraules que Romeu diu a Julieta, *Excessiva bellesa per aquesta terra!*”.

Quin tipus d'artefacte volia construir, en relació als que ja havia escrit i en relació als que escriuria mes tard¹¹. És important la idea de plasmar un amor més enllà de tota experiència, un amor fruit de la imaginació humana. I es tractava també de plasmar que l'odi no genera mai res de bo. L'amor de Romeu i Julieta, només podia acabar fora del mon. És per això que és una tragèdia. (Shakespeare 2003-4: pròlegs).

A *Titus Andrònic*, que exhala un estrany atractiu, -preferí inventar-se uns personatges i uns fets, situant-los en l'etapa imprecisa i tèrbola de la descomposició de l'Imperi romà-, una bellesa ombrí-

11 Forma part d'una etapa lírica: el somni d'una nit d'estiu, els sonets i Ricard II.

vola però suggestiva. Veure o llegir la descripció de la carnisseria, ens fa pensa en el Shakespeare indagador i lliure de traves. Aquesta obra la trobam genuïna i diferent, dins el treball d'aquesta primera època, potser per això te una datació imprecisa i discutida.

És distingirà de les altres tragèdies, sobretot de les més madures, per l'exageració del component patètic. Hi ha 'Hammartia', concepte grec que descriu Aristòtil como una de las tres classes d'ofensa que un home pot infligir a un altre.

Sabem com Aristòtil s'havia adonat que les tragèdies no s'haurien de basar en l'element patètic, sinó sobretot en un argument construït segons la versemblança i la necessitat. (Shakespeare 1991 : p. 7). Mes endavant parlarem de la versemblança, veurem com empra el segon element del pensament aristotèlic.

Necessitat, que a les acaballes del s,XVI, la trobam en el llenguatge. Els anglesos de l'època eren molt conscients que la capacitat d'usar el llenguatge i que tenir-ne un ample control era justament allò que distingia els homes civilitzats dels bàrbars. Mirem aquest diàleg¹²:

- Arna: *Venen d'una gran festa idiomàtica i ara porten les deixalles.*
- Préssec: *Oh, fa molt que viuen de la caritat de les paraules. Em quedo parat que el teu amo no se t'hagi menjat confonent-te amb una paraula, perquè no ets pas tant llarg com 'honorificabilitudinitatibus', i ets més fàcil d'engolir que una pansa.*

Els mateixos es meravellaven del resultat i estaven molt satisfets d'usar noves formes; ho consideraven una descoberta tant important com la descoberta, un segle abans, de la perspectiva en pintura¹³.

La llengua anglesa passa, a l'època, per una revolució lingüística importantíssima. Hi ha com una consciència del que Jakobson en dirà: *la funció poètica del llenguatge*¹⁴.

12 *Penes d'Amor Perdudes*. Act. V, Esc. I. p. 78.

13 *Penes d'Amor Perdudes*. p. 10 (pròleg).

14 *Ibidem*. p. 11.

Em vist una gran creació de personatge femení, el de JULIETA -*Romeu i Julieta*-. En només quatre dies, és l'objecte d'un intens procés de maduració, que resulta absolutament admirable.

W. Shakespeare tractarà l'univers femení en diversos personatges i els hi donarà un grau d'autonomia paradoxal.

L'aparició d'una noia intel·ligent i versàtil, a la que les circumstàncies obliguen en primer lloc, a disfressar-se d'home, i en segon lloc, a representar un paper que ajuda a redreçar una situació desfavorable en la qual es veu directa o indirectament implicada, i en el curs de la qual la seva intel·ligència serà el factor clau que provocarà un feliç desenllaç, que no solament afectarà a ella sola, sinó que a més a més en resultaran beneficiats els seus amics i les seves amigues.

Altres tres dones excepcionals son: ROSALINA -*Al Vostre Gust*-, VIOLA -*Nit de Reis*- i PORCIA -*El Mercader de Venècia*-. Totes tres obres es mouen entre dos universos: un de real i l'altre molt acostat a la fantasia. I la felicitat final és aconseguida precisament en aquests llocs diguem-ne irreal: el bosc d'Arden, Il·líria i Mel-mont¹⁵. És quest mon femení que d'habitud dona profunditat i moviment al joc shakespearà.

Es sabut i poc discutit que William Shakespeare assitia a Stratford, a la nova grammar school en la seva edat formativa. El coneixement del Trívium: dialèctica, retòrica i gramàtica, i com s'ha demostrat amb el seu domini, W. Shakespeare basteix les seves tragèdies i comèdies, amb els conceptes horacians de *DELECTARE ET PRODESE*.

Delectació per el fet d'entrar en el mon virtual, imaginatiu que és el llenguatge. Tant per els temes triats, com en l'acció (Oliva 2009: 100), inseparables com hem vist -la paraula que empeny a l'acció-, i aquesta pren, oh! Meravella teatral, la seva plena dimensió real damunt l'escena.

Considerem també les simetries típiques en la construcció de l'argument i dels personatges en relació a l'espai temporal. Fent referència cabdal a la comèdia i també a la retòrica com hem vist en el sistema narratiu de *Juli Cèsar*, i a les seves fonts com a mestre d'escola¹⁶.

¹⁵ *El Mercader de Venècia*. ps. 5-6.

¹⁶ *Els Dos Cavallers de Verona*. p. 5-9 (pròleg).

A les obres de W. Shakespeare, tot això és palpable en la realitat del les seves paraules, viscut per ell mateix, va ser un gran inventor de mots, i moltes formes que va usar estan registrades com emprades per primera vegada a les seves obres.

Un tòpic de discussió important. L'expansió del saber, els coneixements de literatures d'altres llengües, amb les seves traduccions, i els costums d'altres països van ser un dels motius d'aquest interès per el llenguatge¹⁷.

Vegem l'escaire què l'hi donà Shakespeare:

Un curs d'estudis liberals. Aquella part de la filosofia que tracta de la gran felicitat que es pot aconseguir per la virtut.. Us prego que mentre ens admirem d'aquesta gran virtut i disciplina moral no si-guem ni estoics ni estaquiots, ni ens dediquem a estudiar els preceptes d'Aristòtil fins el punt de dei-xar proscrit Ovidi. Destralegeu la lògica, que ja en teniu experiència; i, conversant, practiqueu la re-tòrica; useu la música i la poesia per revifar-vos una mica¹⁸; No s'en treu profit d'allò que no és pla-ent¹⁹.

O aquesta altre, on s'ens mostra el joc que Shakespeare tindrà amb el espectador implícit. Aquell que ja em senyalat està interessat en el llenguatge, o si més no, que te la percepció del que els mots l'hi ofereixen. És un diàleg a tres, un alumne, el mestre i la mestressa:

Les xerraires que callin. Com es diu alegria en llatí? 'Laetitia'. Les tites? Hi ha tites que no son gaire alegres. Sou una simplicitat de dona, calleu. Que vol dir 'lapis'? Una pedra . I què és una pedra? Un roc. No és un 'Lapis'. A veure si t'ho fiques al cap. D'on vénen els articles? Els articles venen del pronom, i declinen així: nominatiu singular: 'hic, haec, hoc'. Fixa-t'hi bé. Genitiu: 'huius'. Doncs bé: quin és l'acusatiu? 'hinc'.

A veure si fas memòria nen. Acusatiu: 'hunc, hanc, hoc'. Un gran cóc? Segur que això vol dir una coca grossa, en llatí. Deixeu la xerrameca, dona. Quin és el vocatiu, William? Oh, el vocatiu.. Recor-

17 *Penes d'Amor Perdudes*. p. 10-11 (pròleg).

18 *L'Amansiment de la Fúria*. Acte I, Esc. I. ps. 27-28.

19 Fa referència a l' Art poètica d'Horaci: Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.

da-te'n del vocatiu, 'caret'²⁰ Caret? Vol dir que costa diners, no? I quin és el genitiu plural. El cas del genitiu? Si: 'horum, harum, horum'.

Què és això dels genitals? Quina vergonya! . Feu molt mal fet d'ensenyar renecs a aquesta criatura. Aquestes coses ja les aprendrà tot sol quan es faci més gran. Sou llunàtica, dona? No sabeu que parlem de casos, de nombres i de gèneres? Declina alguns pronoms. No recordo. 'Qui, quae, quod'. Si no et recordes dels teus 'quis, quae, quods', t'haurem de baixar les calces'²¹.

Tota aquesta escena està construïda per tal que la mestressa Rabent pugui fer una exhibició de despropòsits, destinats als membres de l'audiència que sabien llatí.

O bé escoltant a l'hostaler de la Lligacama, hi veiem que hi ha coneixement, epidèrmic potser, però encisador:

Soc diplomàtic, jo? Soc subtil, jo? Soc un Maquiavel'²²?

L'interessa la descripció de l'home del Renaixement, arrapat encara a les creences populars i mitològiques que l'hi venen de l'edat Medieval, molt fresques per tant al seu esperit, però ja superades; els personatges de W. Shakespeare respiren a pleret una atmosfera incitant, plena de sentors, de sensualitat, de anhels immediats que tenen molt poc a veure amb els gori-goris i els somnis ultra mundans dels segles precedents.

William Shakespeare ens fa conèixer quines son les veritables intencions de les seves criatures dramàtiques: ha passat l'hora de plànyer-se i d'obra amb modèstia, i ha arribat el moment de propaga arreu les pròpies virtuts, única manera, altrament, d'aconseguir que siguin reconegudes. *Esbarzer* i *Xurriaques*, fan gala d'un llenguatge popular i pintoresc i es converteixen en un retrat sense concessions dels tipus singulars del Londres de finals del XVI.

A la seva boca els mots més grandiloqüents s'estrafan, prenen ressonàncies ridícules, i mostren una altra falta d'adequació -conceptual i lingüística-, que l'autor ens ofereix com un motiu més de

20 Del llatí "no en té" "no n'hi ha".

21 *Les Alegres Casades de Windsor*: Acte IV, Esc. I. ps. 90-91.

22 *Les Alegres Casades de Windsor*: Acte III, Esc. I. p. 66.

consternació i de divertiment. O que l'important és posar d'acord els vells prejudicis sobre l'honor, la humilitat, i la virtut, valors abstractes, amb les necessitats d'un pragmatisme a curt termini, aquesta serà la aportació dels tres personatges més actius de l'obra Claudi, Benedicte i Leonato²³.

De les trenta set obres de teatre escrites entre c. 1590 i 1611/3 han donat perspectives, supòsits i teories de tota mena. Molt poca cosa s'han sap de la vida o si mes no, de com construïa les seves obres, de com era representat el seu teatre a l'Anglaterra elisabetiana. El que si és indubtable serà la seva implicació en els moviments del seu temps.

Des de les seves Tragèdies històriques, fins a la producció de drames i comèdies que tant hem admirat, omple l'espai del seu temps i s'implica en el teatre d'una manera plena. Rep 1000 lliures del seu protector i les inverteix en la construcció del nou THE GLOBE, que en l'apartat de noves tècniques constructives, analitzarem en deteniment i claredat.

William Shakespeare és un home de teatre total, com diríem avui en dia. Hi veim la seva disposició per abastà tot l'ample de l'àmbit teatral: des de l'actor, productor i dramaturg.

Recordem què Europa viu en aquests moments dins un espai temporal en que l'art, seguin el flux, que sorgit a Itàlia, proposa noves visions del mon, resseguint l'humanisme que recuperà Petrarca, ha fet de l'home una individualitat. Un home domini el seu art, és artífex del gaudi dels seus coetanis, Shakespeare, viu i es mostra disposat a fer de l'home el centre de la Natura²⁴. (Aristòtil-Horaci 1991).

Com veiem un univers que s'ha recompost -com indiquen les darreres aportacions de la ciència, i situa a la terra, no ja com el centre d'aquest, sinó girant al voltant del sol!

Ens diu un personatge²⁵:

'Els cels mateixos, els planetes i aquest globus terrestre observen amb ordre invariable les lleis de categoria, de prioritat, de distancia, de posició, de moviment, de les estacions, de la forma, de les funcions i de la regularitat; i per això aquest esplendorós planeta, el sol, regna entres els altres al si de la

²³ *Molt Soroll per No Res*. ps. 5-6 (pròleg).

²⁴ *'Natura fieret laudabile carmen an arte, quaesitum est.'* v. 410. p. 159.

²⁵ *Troilus i Cressida*, Act. I, Esc. III. p. 33.

seva esfera amb notable eminència; així, el seu disc saludable corregeix les males mirades dels planetes funestos i, semblant a un rei que ordena, mana sense obstacles en els bons i en els dolents astres'.

En William Shakespeare l'acció es basa en la densitat. Construeix el text amb una intensitat vertiginosa, és intens, és metafòric:

És troben quatre homes. Un d'ells comença a ultratja en els demés. Treuen les espases.
Un dels quatre cau assassinat. Es separen, l'amistat ha quedat trencada.
Comença una guerra civil o un motí. Tot ha durat dos minuts.
La sort d'un reialme s'ha jugat en aquell moment. En quinze repliques.

Un jove tira una flor a una noia. Aquesta la recull, els seus ulls es troben.
Ella és filla d'un enemic. Tres repliques sobre el sol, les estrelles i els joves tigres.
I mireu-la embogida d'amor.
En aquest moment a quedat jugada la sort de dues famílies (Kott 1969: 410-411).

És a les comèdies que W. Shakespeare evoca les imatges de la utopia renaixentista. La utopia del Bosc d'Arden o l'apassionada del bosc al *Somni de Una Nit d'Estiu*, seran marcats per l'esquinçament d'unes contradiccions interiors.

També podem trobar moments d'ironia carregada d'intencionalitat culta, un personatge, *Ulisses*, comparant una equidistant i quimèrica amistat, construeix una frase que ens recorda un dels axiomes d'Euclides d'Alexandria (Kott 1969: 99):

*Va fer-se tant a prop, com el més llunya fi de les paral·leles*²⁶.

La versemblança també te el seu oponent en la realitat:

*Si hagués vist tot això dalt d'un escenari, ho hauria condemnat per poc probable*²⁷.

²⁶ *Troilus i Cressida*, Act. I, Esc. III, p. 35. 'That's done, as near as the extremest ends of parallels'.

²⁷ *Nit de Reis*, Acte III, Esc. IV, p. 82.

Com veu el Teatre i que en pensa? En múltiples diàlegs ens en fa referència. En una de les primers obres ja ha fet una comparació entra la vida i el teatre:

Ja veieu que no som només nosaltres / els desafortunats. Aquest immens teatre / de l'univers té escenes molt més tristes / que la que estem representant. El món n'és com un escenari; / homes i dones en son els actors; / tots fan les seves pròpies entrades i sortides, / i un mateix home hi pot fer molts papers / perquè el seus actes són com les set edats. Primer l'infant, /.. / I la darrera escena, / la fi d'un conte estrany, ple d'esdeveniments, / és la segona infància, el pur oblit: / sense ulls i sense dents; sense gust., sense res²⁸.

I gairebé amb el mateix to:

En el moment de néixer, plorem d'haver vingut a aquest gran escenari de beneïts²⁹.

Hi ha un deix de distanciament davant la vida:

Només em prenc el món per allò que és, un escenari on cadascú fa el seu paper, i el meu n'és un de trist³⁰.

La comparació a vegades és aguda i punyent:

Així com al teatre, els ulls del públic, després d'haver actuat un actor favorit, es giren amb indiferència sobre un altre pensant que el seu discurs no val la pena, així, o més menyspreu la gent mirava Ricard amb insolència³¹.

O davant dels fets reals farà exclama a Warwick:

I per que fem d'espectadors, com si es tractes d'una tragèdia representada per actors³²?

28 *Al vostre Gust*. Acte II, Esc. VII. ps. 57-58.

29 *El Rei Lear*. Acte IV, Esc. VI. p. 135.

30 *El Mercader de Venècia*. Acte I Esc. I. p.20.

31 *Ricard II*. Acte V, Esc. II. p.103.

32 *Enric VI (3ª part)*. Acte II, Esc. III. p. 53.

És encara més precís i greu s'ens presenta el Pròleg en l'obra darrera *Enric VIII*, on defensa els elements ètics de la representació i dels que en ella hi treballen.

No vinc per fer-vos riure: avui us representem coses d'aspecte seriós i greu, sublim i trist, solemne i dolorós escenes nobles com per portar als ulls al plor. I aquells que sàpiguen commoure's poden, si els sembla bé, deixar caure una llàgrima; l'assumpte s'ho mereix. Qui doni els seus diners amb l'esperança d'obtenir coses creïbles pot ser que obtengui veritats; qui vingui a veure només un acte o dos, i aleshores convingui que l'obra pot passar, si està ben disposat, haurà gastat els seus diners molt bé en aquestes escasses dues hores. I només qui vinga a veure una obra indecent i lleugera on hi hagi cops d'escuts, o per veure un bufó amb l'abric jaspiat i rivetat de groc /../

Descripció del vestit que solien porta els bufons.

Quedarà decebut, perquè – ho heu de saber, gentils espectadors– mesclar la nostra historia amb ximpleries i baralles ofendria la nostra intel·ligència i fama ben guanyada de gent que vol representar la veritat, i ens quedariem sense amics intel·ligents.

Així, doncs, per l'amor de Déu, ja que passeu per ser els més afortunats espectadors de la ciutat, tingueu el posat greu que us volem inspirar. I feu com si veiéssiu les persones reals d'aquesta noble història; imagineu-vos-les solemnes, voltades de tumult i l'alenada de centenars d'amics; fixeu-vos com després el seu poder de sobte el troba en la misèria. I si al final encara esteu contents, hauré de dir-vos que un home pot plorar en el dia de les seves nocess³³.

Bàsicament, és en dues obres que hi trobem desplegat el seu pensament estètic i formal del teatre.

Vegem com parla del teatre i com ens narren els seus personatges, amb precisió cronològica, tant pel que far en el temps en que van ésser escrites, com en la pròpia cronologia dels fets narrats:

Tots som aquí?/ Val més que els cridis tots, un per un, per ordre de llista. / Primer estimat Pere Garlopa, digue'ns de què va l'obra. Després ja llegiràs els noms dels actors. / Redeu la vostra obra és “La 'tristíssima' comèdia i la 'cruelíssima' mort de Píram i Tisbe”. Una peça de primera, us ho asseguro, i

33 *Enric VIII*. Pròleg. ps. 21-22.

molt divertida. Ara estimat Pere Garlopa, vés passant llista dels actors. Senyors poseu-vos en fila. / Responen quan us cridi. Nicolau Cabdell, teixidor! / Present. Diguem el paper que em toca. / .. et toca fer de Píram. /

Qui és Píram? Un enamorat o un tirà? / Un enamorat que, per amor, es mata amb tota la valentia del món. / Això demana algunes llàgrimes perquè faci efecte. Si aquest és el meu paper, valdrà més que el públic tingui els ulls preparats. Aixecaré tempestes i em lamentaré de veritat. Passem al altres, tot i que el meu fort és fer de tirà. Hauria estat un Hèrcul meravellós. Fer d'enamorat és més planyívol.

Francesc Flauta, adobamanxes! Has de fer el paper de Tisbe. / No, no; no em feu fer el paper de dona, perquè m'està sortint la barba. / No ve d'aquí, perquè portaràs careta, i podràs fer la veu tant prima com vulguis. / Allisat, l'ebenista! Tu has de fer de Lleó, i espero que així tinguem la comèdia ven repartida. / El tens escrit el paper de Lleó? Si el tens, si et plau don-me'l, perquè em costa molt d'estudiar un paper. / Ja te'l pots inventar, perquè només has de rugir. / deixam fer el paper de Lleó. Rugiré tant fort que tothom estarà content de sentir-me. / Ho faries d'una manera massa terrible; espantaries lla Duquessa i les senyores es posarien a xisclar. I n'hauria prou perquè ens pengessin a tots. Tu només pots fer de Píram.

Doncs ja en faré. Però, quina barba m'hauré de posar? / La que t'agradi més. / Agafaré la teva barba de color de palla, o la fosca, la de pèl-roig, o bé la de color porpra, o bé la de color groc. / Nois aquí t'entien els papers. Us prego us requereixo i us demano que us els aprengueu per demà a la nit. Aneu-me a buscar al bosc del palau, a una milla de la ciutat, i allí assajarem, perquè, si ens trobem a la ciutat, tot serien ulls i tothom sabria de què va. Mentrestant us faré una llista de tots els accessoris que necessitarem. No em decebeu. / Ens trobarem i serem capaços d'assajar de la manera més 'obscènica' i coratjosa. Farem un esforç. / A posar-hi el coll perquè no ens el tallin³⁴!

I com un parell d'escenes mes endavant sentirem com preparen un assaig, assaig que es veurà alterat per la presència dels personatges del bosc màgic.. Creant una doble realitat, com una doble narració que ens situa al bell mig del procés creatiu del teatre. Vegem-ho:

³⁴ *El Somni d'una Nit d'Estiu*. Acte I, Esc. II. ps. 28-31.

Que ja hi som tots? / Tots i ben puntuals, i aquí i tenim un lloc meravellosament adequat per assajar. Aquesta gespa en servira d'escenari, aquelles branques d'arç ens faran de bastidors³⁵. En Aquesta comèdia de Píram i Tisbe, hi ha coses que no agradaran. Primera: que Píram ha d'agafar una espasa i matar-se, i, això, les senyores no ho podran tolerar. / Pot ser sí que els farà por. / em sembla que haurem de treure això de matar-se, com a desenllaç de l'obra. / De cap manera! Ja tinc la manera perquè surti bé. Escriviu-me un Pròleg que digui que no farem cap mal amb les espases, i que, de fet Píram només es matarà de broma. I, per acabar-ho d'assegurar, que digui que jo no sóc Píram, sinó Cabdell, el teixidor. I així no els farà cap por.

Bé farem aquest Pròleg. Però que sigui en vers, en versos de vuit i de sis. No, afegiu-n'hi dues mes; que sigui de vuit i de vuit. / I el lleó? No espantarà les senyores? / Val més que un altre Pròleg digui que no es tracta pas d'un lleó de veritat. / No, no: serà millor que l'anomenem pel nom, i que se li vegi la cara per sota la careta del lleó, i que ell parli com una persona; que digui més o menys una cosa així: "Us prego que no tingueu por ni tremoleu. Si us penseu que he vingut aquí com un lleó, em sabia molt de greu. No, no soc res d'això. Només sóc un home normal."

I després que digui el seu nom, que digui que és Ajustat, l'ebenista. / Bé. Encara queden dues coses difícils. Com ho farem per entrar la llum de la lluna a l'habitació? / Hi haurà lluna la nit que representem la comèdia? / Un calendari! Aneu a buscar un calendari! Mireu l'almanac. Busqueu la lluna plena. / Sí, aquella nit hi haurà lluna plena. / Doncs bé: deixarem la finestra oberta de la sala on farem la funció. / Encara hi ha un altre problema: hem de posar una paret a la sala, perquè Píram i Tisbe, segons la historia, parlaven per l'esquerda d'una paret.

Això sí que no ho podrem fer mai. Que hi dius, tu, Cabdell? / Algú o altre haurà de fer de Paret. Que es posi a sobre una mica de calç, o de ciment, o d'arremolinat per fer veure que és una paret, que obri els dits així, ben separats, i Píram i Tisbe podran anar xiuxiuejant per aquesta obertura. / Si es pot fer així, tot anirà bé. Vinga, que tot fill de mare s'assegui, i comenceu a assajar tots els papers. Comença tu, quant hagi fet el discurs, posa't dintre aquest matoll, i els altres hauran de fer el mateix, quant els toqui³⁶.

35 Veure *supra* nota 3.

36 *El Somni d'una Nit d'Estiu*. Acte III, Esc. I. ps. 49-51.

En aquest punt de l'assaig Puck, el foll de Titània i Oberon i servidor dels fullets del bosc, intervé en l'escena capgirant el que era una representació dins la representació, per involucrar a Cabdell-Píram, que quant surti del seu amagatall, al matoll, es troba amb la realitat màgica del bosc i dels seus follets, lluint un cap d'ase.

Viurà una experiència que el farà raonar que ha de fer-ne un discurs, una glosa en diríem a Mallorca. L'acció pren ara un escaire còmic-màgic: Titània s'enamorarà de Cabdell mer mor del seu cap d'ase.

I sabem, per el decurs de l'acció, que en aquest bosc de meravelles encara en succeiran més d'accions màgiques que resoldran les tres intrigues en que ens ha instal·lat l'autor. La resolució dels enamoraments dels quatre personatges que sustenten la trama, mitjançant el filtre màgic que fa servir Puck, el clown auxiliar d'Oberon i Titània.

Tot acabarà amb els amants, i ara seran dues parelles mes, participant en la celebració de les noces anunciades de Teseu, allà feliços faran d'espectadors a l'obra que hem vist assajar a Cabdell i la seva colla d'artesans d'Atenes en aquest bosc que és habitat per personatges sortits d'una meravella.

Aquest caramull de sensacions i situacions faran, en el moment que l'acció graviti altre cop a palau, que ens deixi un tremp dual i divers, sí, per mor dels poders màgics dels habitants del bosc fantàstic on hem assistit a un assaig. Creant així una doble versemblança, que disloca la realitat ficcional de l'assaig, amb la realitat ficcionada del mon de meravella del bosc.

Meravella que farà versemblant el desenllaç amb la resolució de les tres intrigues que ens ha plantejat la trama de l'obra. El final ja s'atansa amb l'imminent esposori de Teseu i Helena.

Ja a palau, veurem, com s'ens dona notícia d'un programa de ma, que no és altra cosa que la proposta del repertori que hi ha preparat per l'ocasió. Feta la tria comença la representació:

Pròleg: Si us avorrim, ho fem perquè volem / que no us penseu que us venim a avorrir / només per

poca traça. Ens presentem, / i això ja és el principi de la fi. / Preneu-vos-ho com cal. Inútilment/ no hem pas vingut. Per destorbar a tothom,/ no som aquí. Per fer a tothom content, / tots els actors tenim a punt l'aplom. / Pel que ells us mostraran, perfectament / sabreu què passa, i quin és l'argument.

Aquest discurs conserva força la intenció de l'original, que, llegit fent les pauses a les fronteres de vers, en lloc de fer-les a les fronteres sintàctiques, el sentit canvia radicalment, acota Oliva a la nota a peu de pàgina. I Shakespeare ens ho narra per la veu del personatge (n'és replica al text anterior):

Aquest xicot no fa cap cas de la puntuació. / Ha recitat el pròleg com un poltre salvatge. No sap on s'han de fer les pauses. De fet a interpretat el Pròleg com un nen que, quant toca la flauta, li surt el so, però se li escapa el ritme³⁷.

No és l'única ocasió que el públic intervé durant la representació, cosa que sabem era usual al teatre elisabetià i Shakespeare ens en dona puntual notícia fent un subtil joc amb el que ja hem vist era un dels plaers del públic. Sabem que tant l'autor com els actors hi jugaven amb aquesta circumstància segurs que estaven de que el públic que assistia a les representacions, restaria agraït d'aquests recursos verbals.

Tant bon punt ha jugat i ha donat el seu parer de com el teatre s'implica en la vida o bé la vida dona arguments al teatre, ens fa veure en una obra posterior i amb la mateixa gruixa estilística, com son els actors i el teatre del seu temps, potser aquí pren un cert distanciament per donar-nos raó del que considera bàsic de la representació teatral. Parla, diríem, més com a crític i assenyat 'connaissanceur'.

Els seus diàlegs son plens de coneixement sense una certa i volguda ironia:

Els tràgics de la cuitat, com és que viatgen? Allà on tenien la residència els anava molt bé, tant per la fama com pel negoci. Em sembla que han tingut problemes per culpa de les innovacions que darrerament havien adoptat. No els seus esforços segueixen el mateix ritme però, hi ha una niuada de criatures, uns esparverats que criden i es fan sentir, i son aplaudits de la manera més tirànica. Ara son

³⁷ *Ibidem*. p. 89 i nota 3.

aquest els qui estan de moda, i critiquen tant als teatres convencionals, tal com diuen ells, que molts que porten espasa tenen por de les plomes satíriques, i gairebé no gosen ni entrar-hi. Com? Són criatures? Qui les manté? Com els paguen? Continuaran fent la mateixa feina quan hagin canviat la veu?

Vols dir que després, quan hagin crescut i siguin actors corrents (que és el més probable, si no es poden guanyar la vida d'una altra manera), no diran que els dramaturgs els van perjudicar perquè els feien cridar massa i això els va fer malbé el futur professional?

A fe que hi ha hagut molt d'enrenou en els dos bàndols, i la nació considera que no és cap pecat estimular la controvèrsia. Durant un temps, ningú apostava diners per cap costat, tret que el poeta i l'actor anessin a cops de puny per aquesta qüestió. Hi ha hagut una gran batalla d'acudits, sobre aquest tema³⁸.

*Tan si fan tragèdia com comèdia, com drames històrics, pastorals, còmic-pastorals, històric--pastorals, tràgic-històrics, tràgic-còmic-històrics, tràgic-còmic-històric-pastorals, escenes indivisibles o poemes il·limitats. Ni Sèneca no els és massa pesant, ni Plaute massa lleuger. **Tant si segueixen les unitats com si es prenen llibertats**³⁹.*

Shakespeare si s'han prenia les llibertats, sense però contradir-les! La seva ploma cercava dins aquest predicat de les tres unitats i aconseguia estirar-les, com qui juga amb elles, recreant el temps i l'espai en funció del seu objectiu dramàtic. Continua l'escena.

Era una obra excel·lent, amb una bona distribució escènica, representada en tanta habilitat com contenció. Recordo que n'hi va haver un que va dir que les versos no eren prou picants per donar gust a l'argument, i que no hi havia prou matèria en l'expressió per poder acusar a l'autor d'afectat; però va considerar el mètode era molt bo, sa i dolç alhora, sense decorats cridaners ni desproporcionats⁴⁰.

O bé una replica que ens dona una valoració de com ha d'ésser una bona ortofonia i dicció:

³⁸ *Hamlet*. Acte II, Esc. II. p. 71.

³⁹ *Ibidem*. p. 73.

⁴⁰ *Ibidem*. ps. 74-75.

*Reciteu molt bé. Amb molt bona entonació i molt bon sentit*⁴¹.

No es deixa d'explicitar com s'ha de declamar i respirar; com s'ha d'interpretar i encara dona consells per tal de no caure en la monotonia o en el xivarri:

Fes com si et fluís sobre la llengua; però si l'has de dir cridant, tal com fan molts comedians, val més que el faci recitar a un pregoner. I no tallis massa l'aire. Tracta'l mes aviat amb gentilesa, perquè fins i tot en el mateix torrent, en la tempesta, i, per dir-ho d'alguna manera, en el remolí de la passió, has d'adquirir i generar una temperància que hi doni suavitat.

Ah! Quant sento un energumen d'aquest, amb la perruca a la closca, esquinçant i esparracant un sentiment, i eixordant els del pati. A la majoria d'aquests espectadors se'ls fa impossible entendre res més que les gesticulacions incongruents i el soroll. Tampoc no es tracta d'ésser massa insípid. Deixat guiar pel teu criteri. Harmonitza el gest amb la paraula i la paraula amb el gest, amb aquesta observació especial: no desbordis la modèstia de la naturalitat, perquè qualsevol exageració s'allunya dels propòsits del teatre, que ha tingut des del començament, i encara ara té, la finalitat d'oferir un mirall a la naturalesa i de mostrar a la virtut la seva pròpia figura, al vici la seva pròpia imatge, i a cada època i generació la forma i l'estil que l'hi son propis.

Ara bé, si això s'exagera o s'amorteix, per més que faci riure als que no hi entenen, entristeix els qui tenen seny, i l'opinió d'aquests t'ha importar més que tot un teatre ple dels altres. Mira: he vist actuar comedians – i n'he sentit lloar d'altres – que, per no dir-ho d'una manera profana, sense tenir accent ni gesticulacions cristianes, ni paganes, ni tant sols humanes, es movien estufats i bramaven de tal manera que em feien pensar que havien estat creats per algun aprenent de la natura que no en sabia gaire, perquè imitaven la humanitat d'una manera totalment inhumana.

*I no permeteu que els que representen papers còmics parlin més del compte, perquè n'hi alguns que es posen a riure només per fer riure als espectadors estúpids, encara que en aquell moment s'hagi de tenir en compte alguna qüestió important de l'obra. Això és una canallada, i demostra que els actors que es comporten així tenen una ambició lamentable*⁴².

⁴¹ *Ibidem.* p. 75.

⁴² *Hamlet.* Acte III, Esc. II. ps. 88-89.

Una acotació ens dona notícia de les pantomimes, de com era emprada i jugada dalt d'escena. Narrada com una didascàlia, n'és prou qualificadora i clarificadora, vegem-ho:

Toc de trompetes i oboès. Comença la pantomima. Entren un Rei i una Reina, molt 'cari-nyossa'. S'abracen l'un a l'altra. Ella s'agenolla i li mostra el seu efecte. Ell la fa alçar i li recolza el cap sobre el muscle i després s'estira sobre un banc de flors. Quant ella el veu adormit, el deixa.

Tot seguit arriba un home, treu la corona i la besa; vessa un verí a l'orella del Rei adormit i se'n va. La reina torna, troba el Rei mort i fa gestos apassionats. L'Enverinador torna amb tres o quatre comparses i fa com si s'en lamentés amb ella. S'emporten el cadàver i l'enverinador festeja la Reina amb regals. Ella els rebutja una estona però al final accepta el seu amor. Surten.

I Hamlet hi acota:

Segurament aquesta pantomima indica l'argument de l'obra⁴³!

En un comentari irònic, davant Ofèlia, el fa reconèixer:

Els actors no saben guardar un secret. Sempre ho xerren tot⁴⁴.

També pot recordar-nos que els actors:

Son la síntesi i el resum, de les cròniques del temps⁴⁵.

Sap que la sang, no és d'ara, que el drama ens colpix a tots i així els hi fa dir als personatges:

Banyem-nos, doncs, de sang: quantes vegades en països i en llengües que encara no han nascut,

⁴³ *Ibidem.* p. 93.

⁴⁴ *Ibidem.* p. 93.

⁴⁵ *Hamlet.* Acte II, Esc. II p. 81.

*aquesta noble escena es reproduirà! Quantes vegades, en un món de ficció, sagnarà Cèsar*⁴⁶.

No deixa de emetre judici, pensant en el mon futur:

*Sí, Iras, si. És ben segur. ../.. Comediants aguts ens faran sortir a escena, i representaran les nostres festes d'Alexandria. Marc Antoni hi sortirà com un borratxo i jo veuré algun noiet xisclaire que, fent de Cleopatra, convertira la meva majestat en actituds de puta*⁴⁷.

I, en una instantània del seu temps, assenyalar-nos, com es considera un home del Renaixement, que en paraules de Hamlet son tenyides per la seva dissort:

*Darrerament, tot i que no sé perquè he perdut l'alegria, he deixat de practicar esports, i això s'avé tant malament amb la meua manera de ser, que aquesta bella construcció, la terra, em sembli com un promontori estèril; aquest dossier tan excel·lent, que és l'aire, mireu, aquesta volta del firmament, aquest sostre majestuós, incrustat de foc d'or, tot això no em sembla res més que una amalgama tèrbola*⁴⁸.

O sarcàsticament:

*Jo fa tres anys que ho noto: la nostra època s'ha tornat tan sofisticada que la punta dels peus del pagès trepitja els talons del cortesà i l'hi arriba a rebentar els penellons*⁴⁹.

En la mateixa obra ens diu un poema molt usual a les darreries del s. XVI on trobem elements que fan referència a la cosmologia i a la visió copernicana de l'univers.

*“Dubta del foc que pot tenir un estel, / dubta que el sol es mogui dalt del cel; / dubta de si la veritat te honor; / però no dubtis mai del meu amor*⁵⁰”

Per acabar amb un record al gran Iorik (hi ha qui hi veu un homenatge a Kemp, actor principal

46 *Juli Cèsar*. Acte III, Esc. I. p. 63.

47 *Cleopatra*. Acte V, Esc. II. p. 150.

48 *Ibidem*. p. 70.

49 *Hamlet*. Acte V, Esc. I. p. 149.

50 *Hamlet*. Acte II, Esc. II. p. 61 (pròleg).

que havia treballat fins feia molt poc a la companyia del The Globe):

Iorick, jo el vaig conèixer, home d'una gràcia infinita i d'una fantasia excel·lent. On tens ara els acudits, les tombarelles, les cançons, les guspires d'alegria⁵¹!!

Producte d'aquesta artialització que em provat de travar dins els seu pensament i trobam en l'obra darrera una utopia que, com hem vist també al final del Enric VIII, constreny el seu pensament ètic i estètic!

Senyor si tingues terres en aquesta illa, o si fos rei de l'illa, sabeu què faria? A la comunitat tot ho faria al revés de com es fa: cap tràfic de cap mena, ni un càrrec de magistratura res de lletres. Riqueses i pobreses i qualsevol servei tot abolit. Herències, contractes, divisions, monjoies, cultiu, vinyes tot fora. Res de metall ni gra, ni vi, ni oli. Cap ocupació; tots els homes ferien el gandul i les dones també però, serien innocents i pures: res de sobiraniaes.. La natura ho produiria tot sense esforç ni suor. Traïcions, viltats, espases, piques, ganivets, canons i maquines, tot abolit. La mateixa natura ens donaria, per si mateixa, tota l'abundància perquè el poble innocent pogués nodrir-se'n⁵².

Seguidament i sense deixa de tocar de peus en terra:

Però ell, en canvi, el Rei!! el final del programa de la seva república ja es contradiu amb el començament. ../..

Sou uns cavallers de molt bon tremp; seríeu capaços de treure la lluna de la seva òrbita si s'hi estigués cinc setmanes sense canviar de fase

L'exclamació de Miranda davant aquesta possibilitat deixa un regust a l'esperança:

Oh quin prodigi i quin estol de belles criatures! Que bella que és la humanitat! Ah, magnífic món nou, on hi viu gent així⁵³!

⁵¹ *Hamlet*. Acte V, Esc I. p. 151.

⁵² *La Tempesta*. Acte II, Esc. I. p. 52-53.

⁵³ *Ibidem*. Acte V, Esc. I. p. 102.

Vegem com epíleg d'aquesta última obra posar paraules a Prosper, el afany de llibertat:

Els meus encants s'han esvaït, / el meu poder, ja molt més feble, / només en ve de mi. I és cert / que em podeu retenir prop vostre, / o bé deixar-me anar. Però, / si he recuperat el meu regne / i he perdonat al traïdor, / no em deixeu en aquesta illa, / i deslliure-me dels lligams / amb els vostres aplaudiments. / L'ale gentil que respireu / haurà d'inflar les meves veles, / o naufragarà el meu projecte, / que era el de plaure. Ara no tinc / esperits que m'ajudin, ni art / per encisar, i el meu final / serà desesperat, llevat / que m'ajudi alguna pregaria / penetrant, que amb la pietat / pugui lluitar i no deixi culpes. / Tal com serieu perdonats / de les vostres ofenses, / que jo, amb la vostra indulgència, / pugui obtenir la llibertat⁵⁴.

Llibertat i silenci, en deixar enllestida per l'escena, la que considerem la darrera obra escrita totalment W. Shakespeare. Farà mutis del mon teatral de Londres i només rebrà qualche visita dels vells companys de professió.

William Shakespeare surt d'escena com un home del seu temps, amb la feina feta i sense cap anim de transcendència mundana. La seva artialització, que com hem vist va avalada per una indagació en els sentiments i preocupacions del home, troba en les arrels del teatre, la seva visió dramatològica que desenvolupa en tota la seva producció. Producció que podem considerar com la gran aportació que ens deixà el poeta, dins la historiografia general del teatre.

El seu marc: les dues lleis promulgades per Elisabet I, que possibilitaren junt amb un sistema constructiu dels teatres a l'Anglaterra s,XVI-XVII, que resultarà capdavanter per fer encabir a l'altre element primordial, el seu espectador implícit.

⁵⁴ *Ibidem*. p.109.

CONCLUSIÓ

Què és l'art, demanava Julius von Schlosser (1866-1938) i responia contundent ell mateix, "l'art" significa una cosa diferent per a diferents èpoques i societats". El seu mètode filològic i històric per l'anàlisi dels fenòmens artístics i de les seves fonts, foren determinants per la historiografia de l'Art, sostenia que l'art tracta d'individus creatius.

Així ens hem aproximat al teatre en el temps que William Shakespeare escrivia la seva obra.

La manca de fonts iconogràfiques, per el que fa referència als mètodes constructius, saber com eren els teatres a l'època? Quines aportacions proposà el teatre, anomenat d'època isabelina, pel millor compliment de la seva natural funció? Han decidit la metodologia per encarar aquest treball de recerca. Son les respostes que em cercat una aproximació, i em provat d'eixir-ne mitjançant la metodologia comparativa.

Les diverses tipologies teatrals a Anglaterra, Itàlia, Espanya o França, ens han permès, si més no, explicita les diferències formals i estilístiques, que comportaran també una diversa percepció i vivència del fet teatral. Em mirat també de veure com la tradició precedent ha incidit en les seves solucions tipològiques, o no?

En el Renaixement -seguint un fil iniciat als voltants dels segles XII-XII-, l'art heretat de l'Antiguitat tardana, a poc a poc s'aproxima a la Natura i en cadascuna de les seves realitzacions hi ha la ma, el pensament d'un home, d'uns homes i dones que com hem vist entren en un estat, podríem dir de claror, no exempta, és clar, d'ombres. Ombres i besllums que la ciència i ensems l'art hi dediquen tota la seva energia, amb diferenciació de sabers, contrades, llocs i nacions.

Quin era el gust teatral, quines les seves premisses, com era l'actuació dels actors i en quines condicions tenien lloc son temes, que en el cas del nostre autor, explicita rotunda i poèticament al

llarg de la seva producció dramàtica. És el que em provat de dilucidar, o mes modestament d'apropar-nos-hi.

L'artialització en W. Shakespeare te dues o tres condicionants que el fan divers i si poguéssim dir-ho sense pensar en l'època que ho realitzà, genial. Te l'impuls, la gravetat i la gràcia, ateny totes les possibilitats dramàtiques: ritme, acció lúdica o dramàtica, situacions controvertides i dinàmiques i tot això sota l'imperatiu de les paraules, paraules i més paraules. Una n'és el clímax social que fa del teatre una eina i un espai lúdic comú per a tots els homes, siguin nobles o plebeus, homes o dones.

Un segona apreciació seria la seva implicació al món de l'art del teatre, gaudeix escrivint, gaudeix actuant -ell mateix ens ho diu-, i pren part en la propietat del propi teatre. No és un escultor o un pintor que el comitent l'hi encarrega una obra. N'és potser, hi sense establir comparacions, com Miquel Àngel, que lluita: ell no tenia taller obert i no havia de vendre la seva obra.

El teatre te diferenciacions importants davant les altres arts, i al temps de Shakespeare, no passava per res més que un entreteniment ociós i en alguns casos instructiu. La literatura tenia un altre estatus, les dues arts juntes fan del teatre (paraules, paraules i més paraules), un lloc comú per a l'acció.

A ell no l'hi caldrà posar botiga, bé més aviat hi participa, com actor, com empresari -en la seva part-, i com a dramaturg. Te el taller obert, amb tota la complexitat formal que representa un teatre, l'edifici d'un teatre, i un públic amatent, aïd de la seva producció que la vol veure representada. Te en una paraula els mitjans de producció i els empra amb enginy.

Un tercer condicionant, que equalitzarà la seva artialització, és social i política: l'Acta de 1572 promulgada per la reina Isabel I, resultarà excel·lent per el nostre autor, que en aquesta data conta 8 anys d'edat.

El teatre a la ciutat de Londres, una ciutat amb 160.000 habitants, deu vegades què al Stratford-upon-Avon natal de *Will*, constituirà una autèntica "indústria". La implicació de l'aristocràcia que

ja gaudia de les representacions, així com l'impuls que la corona dona en aquesta expressió artística; el menestral i l'artesà que a vegades n'és també actor i la gent que entenia, com hem vist, que en aquesta manera d'expressar 'les paraules' era un espai d'oci i de gaudi. Fan que la construcció de teatres a Londres depassi en molt les de qualsevol lloc del món conegut.

Em provat amb aquest elements, fila una narració que tengues en compte aquests elements, analitzant la diversitat en cada cas, comparativament com em ressenyat, en el que fa esment al mètodes constructius i tipològics.

En la producció dramàtica del poeta, em fet un buidat del seu pensament d'estètica teatral, hi voldré precisar la paraula, amb un escaire quasi antropològic. Gaudir de les paraules de Shakespeare damunt del teatre, la seva funcionalitat, escoltar-lo, llegir-lo, parlar dels recursos i enginyers de l'actor damunt d'escena. Com podia ésser una representació a un teatre del Bankside o la cridanera representació dels adolescents a Blackfriars?. O devien ser més cridaners, què el populós públic del THE GLOBE?

Clar parlar d'estètica en temps de Shakespeare, és un cert contrasentit però, no sostenia Schlosser que l'art tracta d'individus creatius. Això és el que em provat d'explicitar, analitzant les maneres, amb que Shakespeare surt a la palestra del segle i proposa una nova accepció per a l'art del teatre.

Tot fou possible dins l'època del que em anomenat THE ELIZABETHAN STAGE, la formulació dramatològica -constructiva i textual, ensems que social-, en la que el nostre autor participa activament.

L'ambient cosmopolita de la ciutat, que viu junt amb la nació, una autèntica alenada impulsada per el Renaixement, i malmesa per les lluites de poder i perquè no dir-ho, per una aferrissada contrareforma, que Anglaterra viu amb altres noms i circumstàncies: papistes, realistes i puritans.

Son elements que em provat d'explicitar, i que com a conclusió definirem aquesta etapa de la historiografia de l'art, com una etapa productiva estilística, formal, i permeteu-m'ho dir, coadjuven a l'epistemologia de l'art teatral, tant mancada de referents en la seva vesant més

iconogràfica. Una aproximació iconològica ha quedada explicitada esper, l'hem provada de fer seguint el mètode comparatiu, mètode que en l'estudi teatral sempre és útil, si contem amb el suport gràfic, del qual el teatre n'és a la vegada productor: l'imatge!

Conclusivament, dir que de les diverses tipologies d'edificis teatrals, l'aportació dels constructors anglesos gaudia d'una assimilació notable dels postulats antics.

La seva posterior desassimilació només pot ésser vista des de una òptica política, i mundana si voleu. La contradicció de l'arc de boca que provoca la segregació, l'aïllament, de l'espectador només s'hem presenta factible per la manipulació del gust a que sotmeté l'Académie i els seus nefastos teòrics en el decurs del segle XVIII.

És clar que no tot va ésser això, contradiria al mestre Schlosser, cada època, cada societat cerca en sí mateixa les formules expressives però, també és cert que l'artista que mica en mica, aconsegueix més espais de llibertat, no n'és del tot alie. William Shakespeare com un bon home del Renaixement, deixà l'escena complida i com a bon humanista és retira abans els corbs del seu honorat Horaci no malmenassin la seva melsa.

BREU ADDENDA

Quatre formalitats: Inigo Jones (làm. ix), projectà un teatre per l'antic The Globe, amb una modificada tipologia teatral, influenciat segurament per la seva estada a Itàlia.

El districte barceloní del pla de les Comèdies (làm. xi), i uns teatres construït al Japó (làm. xii-xiii), no fa pas gaire, proven d'il·lustrat, un treball que roman per fer. Quina incidència tindrà el teatre de l'època shakespeariana, a Catalunya i com arribà als escenaris catalans. Un Ban publicat per la autoritat competent ens dona notícia, com llegirem, substanciosa per rumiar la situació del nostre teatre. (làm. x)

Sabem que a partir de 1879 ja se'l representa però, quines escenografies, quina dramaturgia és fa i, sobre tot, quina recepció tindrà el teatre de William Shakespeare. Aquest és tema per un nou treball, que indagui en la minsa iconografia, i aprofita la font periodística, -els mitjans de reproducció mecànica estaran ven aviat en plena efervescència, per sotmetre aquest període que abastaria els anys c.1879-1920.

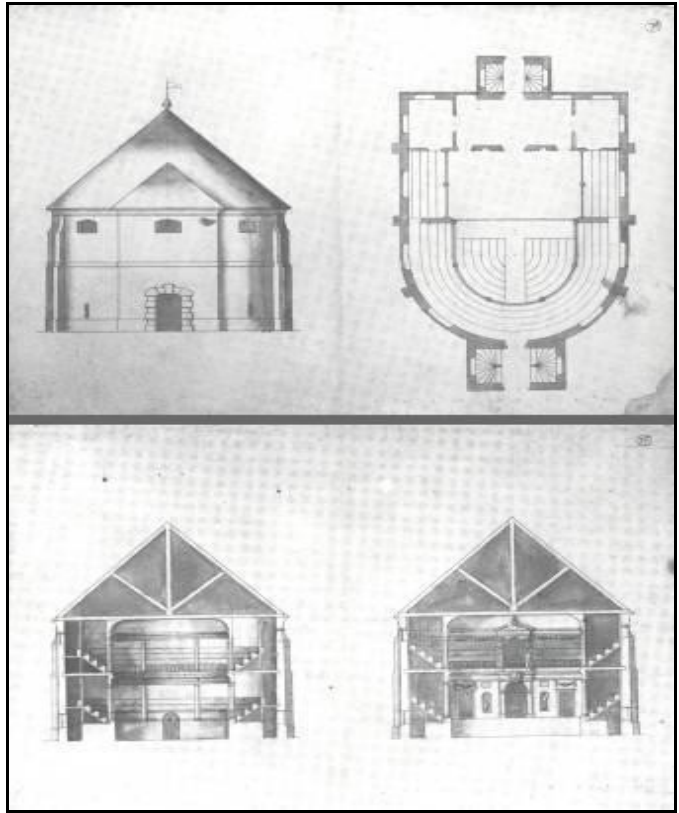
Sabem de produccions i traduccions formoses: Carner, Magí Morera, traduïren bona quantitat de l'obra de W. Shakespeare i posades en escena? Sabem que Adrià Gual en dirigí, per exemple la traduïda per Carner; a quantes més podrem seguir-les el rastre, sobretot en les acaballes del segle XIX,

L'estudiós Anfós Par, prepara una dramaturgia (**Par** 1912) i no em trobat notícia que pujàs als escenaris de la ciutat.

Quines foren les primeses teatrals que el Romanticisme despertà en el que Joaquim Garriga anomena: *Renaixement, renaixença, renaixentisme* (**Garriga** 1987), a Catalunya.

Unes imatges acompanyen tot seguit com a mostra breu sí, però il·lustrativa que pens s'ha d'aprofundir per conèixer millor el fet teatral a Catalunya, durant els seus anys més obscurs i el

INIGO JONES (1573-1652)
CONSIDERAT EL PRIMER MESTRE ANGLÈS D'ARQUITECTURA



PLANTA I ALÇATS -C. 1646-. PER REHABILITAR O RECONSTRUIR EN EL MATEIX LLOC ON HI HAVIA THE GLOBE, ENTRE EL TANCAMENT DELS PURITANS I DESPRÈS DE LA GUERRA CIVIL ANGLESÀ.



MAQUETA REALITZADA POSTERIORMENT -SENSE DATA-, ON S'APRECIEI DETALLS DE LA TIPOLOGIA I DE L'ESTRUCTURA DEL CLÀSSIC PROSCENIUM DEL VELL TEATRE SHAKESPEARIÀ.

seu posterior, deixau-me-ho 'renaixentisme', que potser encara ens dura.

Catalunya -Barcelona-, ha tingut d'antuvi una forta tradició teatral al s. XVIII, tenim notícia que el teatre podia ser representats a les cases particulars de la ciutat, segurament seguint una moda, l'anomenaven teatre de 'patacada', era en castellà, i així era conegut per una anècdota de gelosia matrimonial o de gustos diguem-ne teatrals. En Francesc Curet en dona notícia d'aquestes representacions a les cases particulars, que eren a bastament concorregudes (**Curet** 1935).

Difícil, complexe, trobar la línia expressiva del teatre català en el seu ressorgiment. Estudi que caldrà endega per conèixer on s'inicia l'"engagément" amb el teatre europeu que farà possible la nostra Renaixença, i que desvetllarà el Romanticisme.

DE ORDEN SUPERIOR.

Viernes 24. de Octubre de 1788.

MAñana por la mañana entregará ya el Ingeniero Don Carlos Francisco Cabrer al Capitan General Conde del Asalto, concluido en todas sus partes, y perfeccionado, el Teatro nuevo que de su orden se ha construido, para que pueda representarse en él, el dia de San Carlos como se lo propuso, la funcion que tiene proyectada en obsequio del Soberano; despues de haver hecho una prueba que ha correspondido al deseo en quanto à las Leyes de Optica, y Acustica, y experimentado una Araña de nueva invencion para el servicio diario, con cuya luz no solo se puede leer y escribir en todos los Palcos, sino que, abiertas las puertas de ellos, no necesitan los Corredores otra luz ninguna para su servicio.

El dia 27. de Octubre del año proximo pasado se quemó el Teatro de Barcelona, y quedó reducido à cenizas todo menos la fachada en cinco horas; se ocasionó el fuego de una pavesa que se introduxo en un Telon interior al recogerle, y de alli se comunicó de modo, que no se pudo precaver, por haver empezado despues de acabado el Espectaculo, y despues de haver hecho el Alcayde del Teatro su visita acostumbrada:

Se dió providencia luego para no suspender la diversion habilitando provisionalmente un Almacén en el corto termino de quatro dias y tres noches, de modo que no se suspendió la paga de los Atores, y se hizo con comodidad y decencia tal, que à podersele dar mayor elevacion hubiera parecido construido de planta, como lo confesaron Sujetos de caracter que presenciaron la primera representacion en él, por acaso. En él ha continuado la diversion el verano, y durará hasta el dia de San Carlos, en que ya se empezará à hacer uso del nuevo construido en el mismo espacio que ocupaba el antiguo en el corto termino de seis meses, y solo en ellos habiles ciento cincuenta y cinco dias de trabajo, derribando las murallas del antiguo, sacando de cimientos las nuevas, y poniendolo no solo corriente, hermoso y decorado, sino, sin haver omitido, ni comodidad, ni ventaja, ni aprovechamiento, de modo que lo accesorio iguala à lo principal.

No hay omitida conveniencia, desembarazo, claridad, ni hermosura, y solidez tanto fuera como dentro del Proscenio: Está atendida con singular cuidado la policia, y sobre todo la comodidad de salidas para un apuro; pues à mas de quatro puertas muy anchas à la calle que todas se abren ácia fuera, hay en el Corredor baxo varias Ventanas que son salidas, y en las Escaleras à poca elevacion del Plan de la calle desde donde puede sin riesgo arrojarse qualquiera.

En el foro à mas de una puerta à la calle hay quince Ventanas comodisimas para ponerse à salvo, y en el corredor del Teatro de donde se sirven las Bambalinas, hay dos Terrados colaterales, donde estarian à salvo al instante los que se hallasen ocupados en aquella faena, despues de haber cortado las cuerdas que sostienen las Bambalinas aseguradas al Corredor mismo con Cuchillos que permanecerán siempre en proporcion de usar de ellos, así como las Cubas con agua, y mangueras que se proveerán de un pozo hecho à posta, y servirán para inundar los Bastidores en caso de fuego en ellos.

A la Platea se entra por quatro puertas colaterales de las que dos sirven para las Lunetas, y se sale por cinco, pues la de enfrente debe estar cerrada durante la representacion.

Los Musicos baxan à la Orquesta por el Teatro, y todo lo de arriba, así encima de la Boveda como en lo interior del Teatro tiene un acceso tan desembarazado y claro que no puede haver detencion al acudir con las providencias.

Se ha facilitado la comodidad, no se ha omitido la hermosura, todo lo costea el Hospital, haviendole prestado auxilios para ello, y sin pararle el menor perjuicio lo perdido, tendrá lucro desde luego con ventajas, con lo que se ha atendido à lo que se debia como era justo.

Con licencia. = Barcelona: Por Francisco Genéras, Bajada de la Carcel.

CARTELL (1788), QUE FA REFERÈNCIA AL TEATRE DE BARCELONA. (ANTIC DE LA SANTA I CREU I POSTERIORMENT PRINCIPAL). (FONT: AHSCP)

DOCUMENT QUE ENS DONA TRES INFORMACIONS: DE L'INCENDI UN ANY ABANS, DEL LLOC PROVISORI QUE FOU HABILITAT I DE LA INAUGURACIÓ DEL NOU TEATRE.

BIBLIOGRAFIA

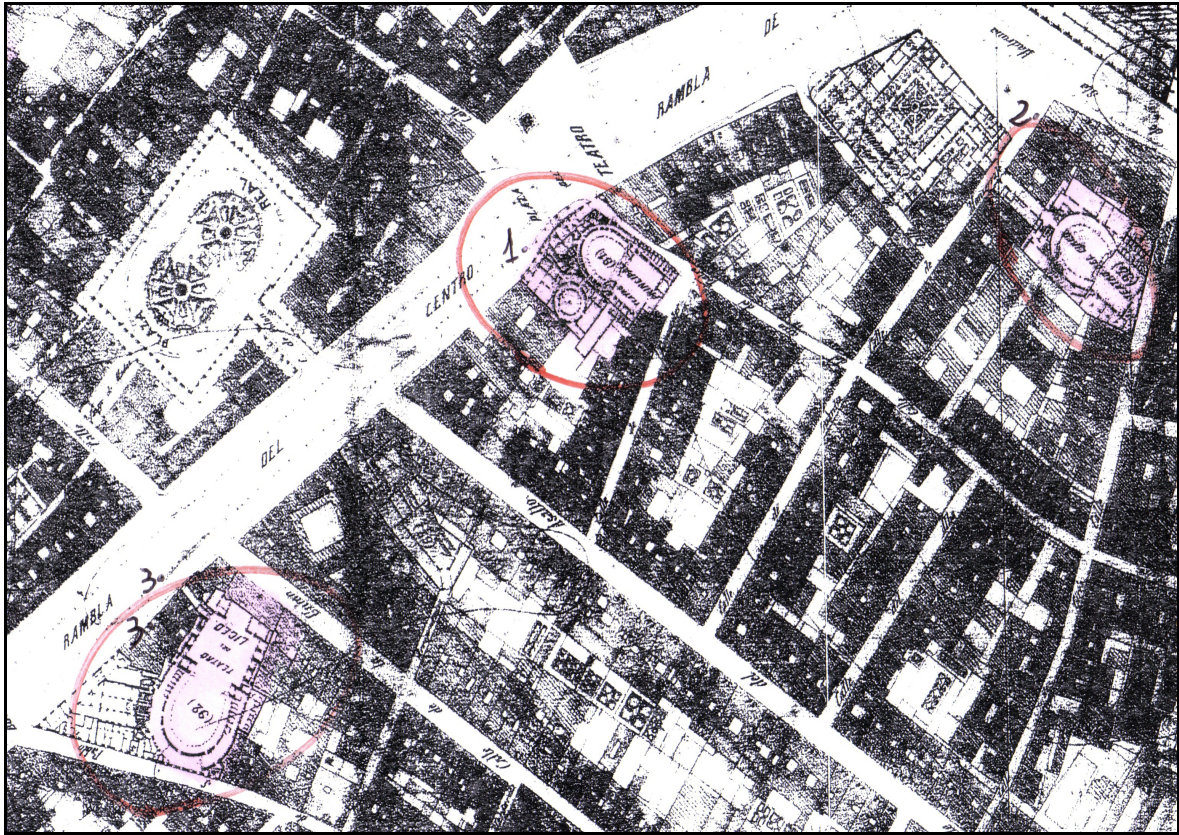
BÀSICA

- **Shakespeare** 1991. William Shakespeare. *Obra Dramàtica Completa de W. Shakespeare*. Vols.: I - XXXVII. Pròleg, traducció i notes de Salvador Oliva. Barcelona. Ed. Visens-Vives i TV3.
- **Shakespeare** 1979. William Shakespeare. *Romeu i Julieta*. Traducció de Josep Maria de Sagarra. Barcelona. Ed. Bruguera.
- **Shakespeare** 1984. William Shakespeare. *Molt Soroll Per No Res*. Traducció de Josep Maria de Sagarra. Barcelona. Ed. Bruguera.
- **Shakespeare** 2003. William Shakespeare. *Tragèdies I: Hamlet · El Rei Lear · Macbeth*. Pròlegs de Northrop Frye i S. Oliva. Traducció de Salvador Oliva. Barcelona. Edicions Destino-UPF.
- **Shakespeare** 2004. William Shakespeare. *Tragèdies II: Romeo i Julieta · Otel·lo · Timó D'Atenes*. Pròlegs de Northrop Frye i S. Oliva. Traducció de Salvador Oliva. Barcelona. Edicions Destino-UPF.

DE REFERENCIA

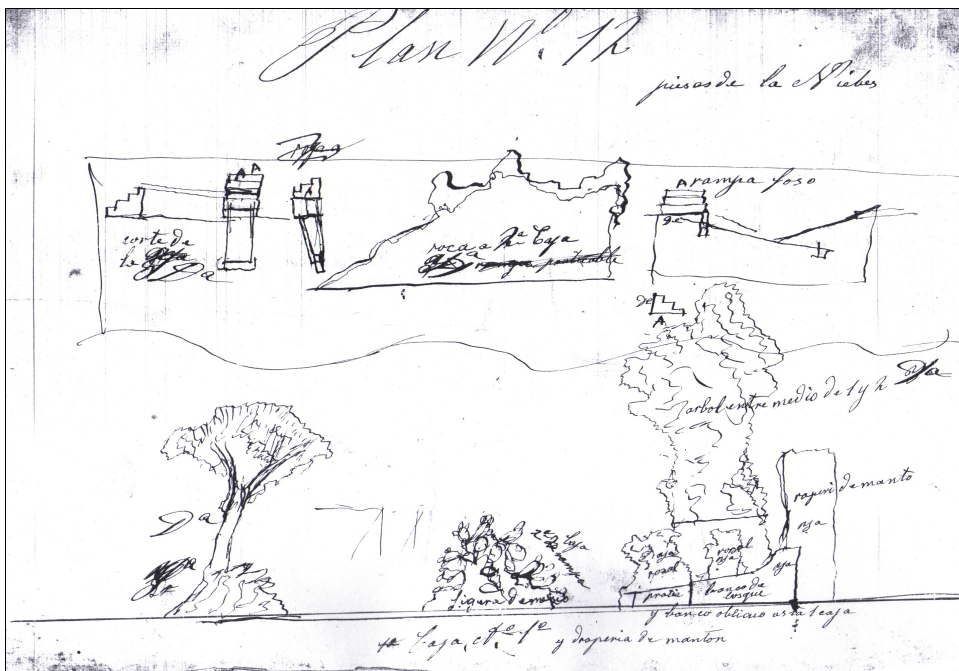
- **Aristòtil** 1985. Aristòtil. *Retòrica. Poètica*. Traducció de Joan Leita. Edició a cura d'Antonio Bleca. Barcelona. Ed. Laia. Textos filosòfics.
- **Aristòtil-Horaci** 1991. Aristòtil i Horaci. *Artes poéticas: Arte poética i Epístola a los Pisones*. Edición bilingüe de Aníbal González. Madrid. Taurus: Teoría y crítica literaria/Serie Universitaria.
- **Badia** 1987. Lola Badia. Sobre l'edat mitjana. El Renaixement. L'humanisme i la fascinació ideològica de les etiquetes historiogràfiques. *Revista de Catalunya*. Núm. 8: 143-155.
- **Burckhardt** 1985. Jacob Burckhardt. *La cultura del Reacimiento en Italia*. Madrid. Ed. Orbis.
- **Garriga** 1987. Joaquim Garriga. L'Art cincentista Català i l'època del Renaixement: Una reflexió. *Revista de Catalunya*. n. 13: 117-144.

TRAMA URBANA AMB UNS DELS TEATRES DE BARCELONA
LLOC CONEGUT COM EL 'PLA DE LES COMÈDIES'



(FONT: AHSCP)

EL Nº 1 CORRESPON AL TEATRE PRINCIPAL (ANTIC DE LA SANTA CREU); EL Nº 2 ÉS EL TEATRO CIRCO; EL Nº 3 ÉS EL TEATRE LICEU.



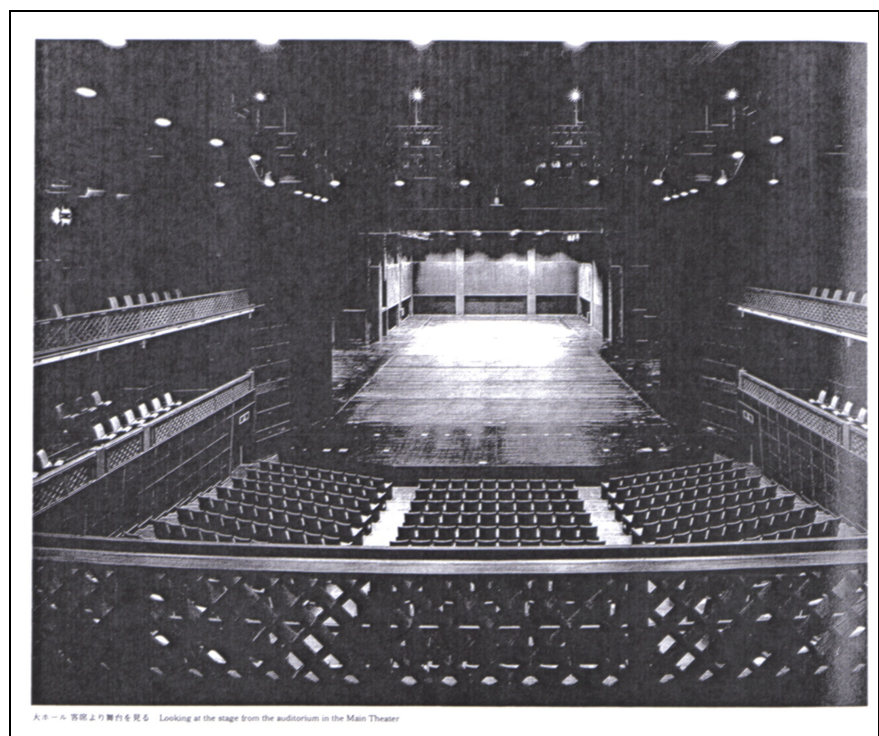
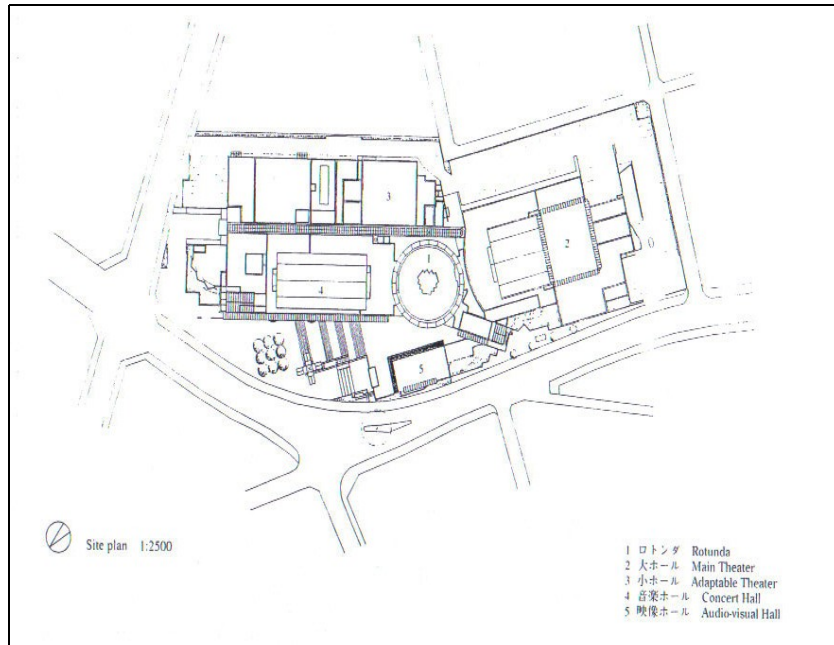
ESBOS D'UN PLA ESCENOGRÀFIC, SISTEMA D'APLICS AL TEATRE PRINCIPAL DE BARCELONA.

(FONT: AHSCP)

- **Grirad** 1995. René Grirad. *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*. Barcelona. Ed. Anagrama.
- **Hugo** 1971. Victor Hugo. *Shakespeare* dins *Manifiesto romántico*. Traducció de Jaume Melendres. Barcelona. Edicions 62. Ediciones de bolsillo, Península.
- **Jones-Davies** 1987. Marie-Thérèse Jones-Davies. *Shakespeare: Le théâtre du monde*. Mesnil-sur-l'Estrée. Éditions Balland.
- **Kott** 1969. Jan Kott. *Apuntes sobre Shakespeare*. Barcelona. Ed. Seix Barral. Biblioteca Breve.
- **Oliva** 2009. Salvador Oliva. *Dues mirades: Art i ideologia*. Mataró. IMAC.
- **Par** 1912. Anfòs Par. *Lo Rei Lear de Guillem Shakespeare, ab notes explicatives dels mellors comentaristes anglesos y estudis crítics del traductor. Obra feelment arromançada en estil de catalana prosa*. Barcelona. Associació Wagneriana.
- **Puig** 1970. Arnau Puig. *Historia de l'art Català: del Renaixement al Barroc*. Barcelona. Ed. Tàber.
- **Panofsky** 1997. Erwin Panofsky. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid. Alianza Universidad.
- **Panofsky** 1991. E. Panofsky. 1973. *La perspectiva como "forma simbolica"*. Traducció de V. Careaga. Barcelona. Tusquets Ed/ Cuadernos marginales-31.
- **Panofsky** 1996. E. Panofsky. *Estudios sobre iconología*. Madrid. Ed. Alianza Universidad.
- **Tatarkiewicz** 1987. Wladyslaw Tatarkiewicz,. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Traducció de Francisco Rodríguez Martín i presentació de B. Dziemidok. Madrid. Ed. Tecnos. Edició 1996.
- **Tatarkiewicz** 2004. Wladyslaw Tatarkiewicz. *Historia de la estética III. La estética moderna 1400-1700*. Traduccions: del polonès, Danuta Kurzyca. De les fonts llatines Antonio Moreno, i de les fonts angleses, franceses, alemanyes, italianes i portugueses, Juan Barja. Madrid. Ed. Akal. Arte y estética, 17.

SAITAMA ARS THEATRE.

ARQ. HISAO KOYAMA, ATELIER. (YANAGISAWA 1995: PS. 153, 158).



CERTA INFLUÈNCIA ESPACIAL DEL THE GLOBE, A L'ESCENARI I EN EL PROSCENI MOLT AVANÇAT.

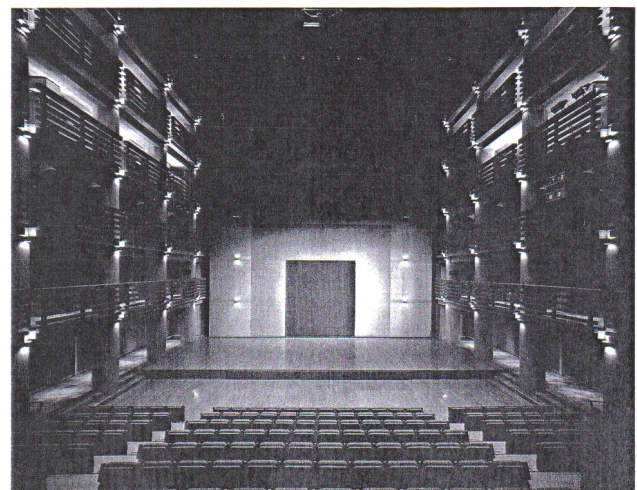
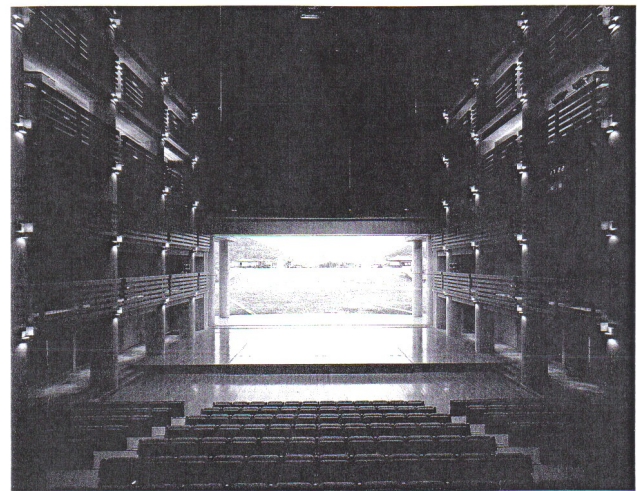
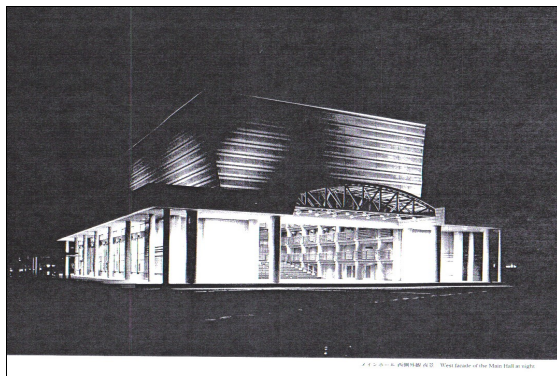
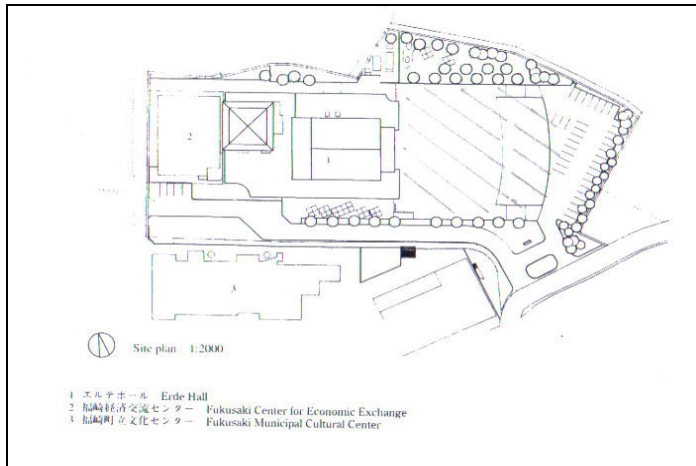
- **Vitruvio** 1995. Vitruvio. *Los diez libros de Arquitectura*. Madrid. Alianza Forma.
- **Yates** 2005. Frances A. Yates. *El Arte de la Memoria*. Traducción de Ignacio Gómez de Liaño. Madrid. Biblioteca de Ensayo. Ed. Siruela.

DE CONSULTA

- **Attisani** 1989. Antonio Attisani. *Breve storia del teatro*. Milano. BCM-Editrice.
- **Bate** 1997. Jonathan Bate. *El genio de shakespeare*. Madrid. 2000. Espasa Forum.
- **Brockett** 1987. Oscar G. Brockett. *Storia del Teatro: Dal drama sacro dell'Antico Egitto agli esperimenti degli anni ottanta*. A cura de Claudio Vicentini. Venezia. 1988. Marsilio Editori.
- **Burke** 1993. Peter Burke. *El Renacimiento italiano: Cultura i sociedad en Italia*. Madrid. Alianza Forma.
- **Curet** 1935. Francesc Curet. *Teatres particulars a Barcelona en el segle XVIIIe*. Barcelona. Publicacions de la Institució del Teatre. N° 12.
- **Esquerra** 1937. Ramon Esquerra. *Shakespeare a Catalunya*. Barcelona. Publicacions de la Institució del Teatre. N° 16.
- **Falconieri** 1965. John V. Falconieri. Los antiguos corrales de España. *Estudios escénicos. Cuadernos del Institu del Teatro*, n° 11. Barcelona. Editat per la Diputació Provincial de Barcelona.
- **Geen** 1982. André Geen. *Hamlet et Hamlet: Une interprétation psychanalytique de la représentation*. Mayenne (Fr). Ed. Balland.
- **Granville-Barker** 1952. Harley Granville-Barker et alia. *Introducción a Shakespeare*. Buenos Aires. Emecé editores.
- **Gurr** 1980. Andrew Gurr. *The Shakespearean Stage*. Cambridge. Cambridge U. Press.

ERDE HALL.

ARQ. YASUTAKA YAMAZAKI + AZ INSTITUTE KATAI ARCHITECT AND ASSOCIATES. (YANAGISAWA 1995: ps. 172-173).



CERTA CONCORDANÇA A LES GALERIES TIPOLOGIA DE LLOTJA DEL CORRAL DE COMÈDIES. LA PARET DEL FONS DE L'ESCENARI POT SER OBERTA, FORMANT PART DE L'ESPAI ESCÈNIC.

- **Hodges** 1948. C. Walter Hodges. *Shakespeare and The Players*. With a Foreword by Allardyce Nicoll. London. Ernest Benn Limited.
- **Hugo** 1968. Victor Hugo. *Cromwell*. Chronologie et introduction par Annie Ubersfeld. Paris. Ed. Garnier-Flammarion.
- **Iriarte Núñez** 1996. Amalia Iriarte Núñez. *Lo teatral en la obra de Shakespeare. Análisi de algunos aspectos escénicos en los dramas del isabelno, vistos a la luz de la teoría teatral del siglo XX*. Colombia. Ed. de la Universidad de Antioquía.
- **Kuhn** 1996. Thomas S. Kuhn. *La revolución copernicana. La astronomía planetaria en el desarrollo del pensamiento*. Traducció de Domènec Bergadà. Barcelona. Ed. Ariel filosofía.
- **Nicoll** 1964. Allardyce Nicoll. *Historia del Teatro Mundial desde Esquilo a Anouilh*. Trad. J. M. Ruiz-Werner. Madrid. Ed. Aguilar.
- **Par** 1940. Alfonso Par. *Representaciones shakesperianas en España*. Tom I-II. Madrid. Librería General de V. Suárez i a Barcelona. Biblioteca Balmes.
- **Roger** 1997. Alain Roger. *Court traité du paysage*. Paris. Éditions Gallimard.
- **Shakespeare** 1966. *Obras completas de W. Shakespeare*. Estudi preliminar, traducció i notes de Luis Astrana Marín. Madrid. Ed. Aguilar.
- **Solé** 1998. Joan Solé. *Shakespeare: El misterio de las cosas*. BCN. Ed. Península.
- **Tatarkiewicz** 1987. Wladyslaw Tatarkiewicz. *Historia de la estética I. La estética antigua*. Traduccions: del polonès, Danuta Kurzyca, i del llatí i grec, Rosa M^a Mariño Sánchez-Elvira i Fernando García Romero. Madrid. Ediciones Akal.
- **Yanagisawa** 1995. Takahiko Yanagisawa -supervised-. *Theatres and Halls: New Concepts in Architecture and Desing*. Tòquio. Meisei Publications.
