

ESTUDIOS ESCENICOS

Cuadernos
del Instituto
del Teatro

17

Las traducciones de Shakespeare al catalán,
de José M.^a de Sagarra.

Texto completo de «El Rei Joan».

Colaboraciones:

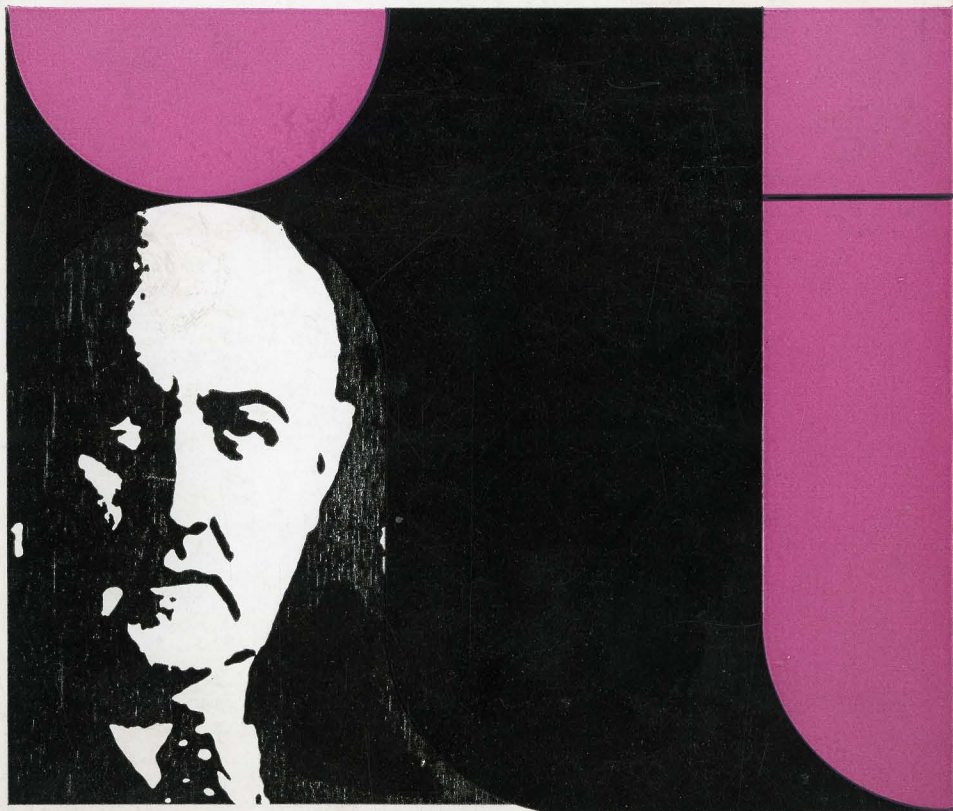
José Sánchez Sinisterra.

Carme Compte.

Josep Palau i Fabre.

Josep Anton Codina.

Ventura Pons.



Diseño general y portadas:
José Meléndez Noya

ESTUDIOS ESCENICOS

N.º 17
JULIO 1973

Publicado por el
Instituto de Estudios
de la Universidad de
Barcelona
Barcelona, España - 1973

Diseño general y portadas,
José Mallofré Noya.

ESTUDIOS
ECONÓMICOS

N.º 11
JULIO 1960

Imprenta-Escuela
de a Casa P. de Caridad
Montalegre, 5
Barcelona

DEPÓSITO LEGAL. B. 9932 - 1960

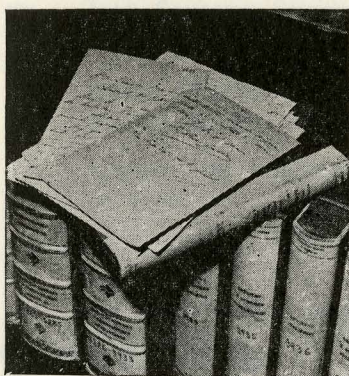
ESTUDIOS

Director general y fundador
José Martí de Nova

Editorial Espasa
Calle P. de Capellán
Barcelona
España
Teléfono 1221 - 1222 - 1223

ESCENICOS

Cuadernos de investigación teatral



17

JULIO 1973

Dirección

Xavier Fàbregas



DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA

INSTITUTO DEL TEATRO

**Escuela Superior de Artes Dramáticas
Biblioteca y Museo**

Director: HERMANN BONNÍN

Subdirector: FREDERIC RODA

Secretario general: ANDREU VALLVÉ VENTOSA



Elisabets, 12 (Casa Misericordia).
Conde del Asalto, 3 (Palacio Güell). Barcelona, 1.

SUMARIO

Panorama

- 1** JOSÉ SANCHIS SINISTERRA. Agrupamiento, Creatividad y Desinhibición. 11
- CARME COMPTE. La théâtre actuel en Roussillon: deux dramatisations collectives 37
- Registro de funciones. Teatro Romea, II (enero-marzo de 1866) 49

Crónica

- 2** Shakespeare a Catalunya, fins a 1937. 59
- JOSEP PALAU I FABRE. Consideracions sobre el Shakespeare de Josep Maria de Sagarra. 65
- JOSEP ANTON CODINA. Juli Cèsar. 75
- VENTURA PONS. *Nit de reis, o el que vulgueu*. Notícia d'un muntatge 87

Textos

- 3** WILLIAM SHAKESPEARE. *El rei Joan*. Traducció de Josep Maria de Sagarra 95

PANORAMA

1

Agrupamiento, Creatividad y Desinhibición

Informe sobre una experiencia teatral con adolescentes

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

I. DATOS PREVIOS

a) Se describe en este trabajo una experiencia escénica realizada por un grupo de dieciocho adolescentes — nueve muchachos y nueve muchachas — bajo la dirección de un profesor adulto.

Los adolescentes, de edades comprendidas entre los quince y los diecinueve años, son alumnos de los últimos cursos de bachiller de los Institutos Masculino y Femenino de una pequeña capital de provincia del interior (20.000 habitantes). Su nivel económico-social es medio o bajo, siendo evidentes en ellos los condicionamientos característicos de una comunidad cerrada de base pequeño-burguesa (comerciantes, pequeños agricultores, ganaderos, funcionarios, etc.) con fuerte influencia clerical e ideología marcadamente conservadora.

El director, profesor de Literatura del Instituto Masculino, de treinta años de edad, con ciertos conocimientos psicoanalíticos a nivel teórico, posee una experiencia teatral de quince años como director y autor, habiendo realizado anteriormente dos experiencias de creación colectiva, una con niños de diez a doce años y otra con jóvenes de dieciocho a veintidós. En esta ocasión se trataba de operar a niveles más complejos y de crear un espectáculo susceptible de ser representado ante un público universitario de otra ciudad: la capital de la región.

b) La experiencia en cuestión se desarrolló a lo largo de seis meses — de diciembre a mayo —, con una periodicidad de dos sesiones semanales: una, de hora y media de duración, dedicada fundamentalmente a discusiones y planteamientos verbales en general; otra, de tres horas de duración, centrada en la ejercitación física y en la creación escénica «in situ».

Dicha periodicidad se vio afectada por dos largos períodos de vacaciones — Navidad y Pascua — y por otras interrupciones esporádicas de corta duración. En compensación, durante los meses de abril y mayo se incrementaron las sesiones semanales — tres — y el trabajo se centró primordialmente en la creación escénica. De un modo aproximado puede calcularse el número

de sesiones de trabajo entre treinta y cuarenta; no obstante, es necesario puntualizar que la asistencia de los componentes del grupo a dichas sesiones, aunque mayoritaria, no fue total.

c) La puesta en marcha de la experiencia siguió estos pasos:

1.º El profesor en cuestión convocó a los alumnos y alumnas de ambos Institutos interesados por el teatro.

2.º Se reunieron éstos en número aproximado de veinticinco, ante los que el profesor planteó la siguiente alternativa:

— Escoger una obra ya escrita, clásica o moderna, ensayarla y representarla según los criterios habituales del teatro escolar.

— Crear colectivamente un espectáculo que, de un modo u otro, reflejara las vivencias del grupo y su visión de la realidad.

3.º Una mayoría de los asistentes — dieciocho — se inclinó por la segunda fórmula, constituyendo de manera definitiva — luego veremos con qué excepciones — el grupo que se mantuvo hasta el final.

Hay que advertir que no existía, por parte del director, un plan preconcebido de la labor a realizar. Las dos experiencias anteriores le ofrecían — por sus muy diferentes condiciones — escasos puntos de apoyo. Se partía únicamente de tres premisas cuya misma vaguedad dejaba abiertas todas las puertas a la experimentación:

A) Sin un conocimiento individualizado de los miembros del grupo, podía no obstante suponerse una *situación básica común* a partir de las impresiones obtenidas en el transcurso de tres años de actividad docente en la ciudad. Tal situación presentaba algunos rasgos evidentes: profunda dependencia familiar, deficiente capacidad de relación (especialmente intersexual), débil manifestación del pensamiento creativo, escasa tendencia a la ideación y a la crítica objetivada de la realidad, etc.

B) La práctica teatral ejerce, incluso en sus formas tradicionales, una notable función activadora sobre algunos de los procesos psicosomáticos que se desarrollan en la adolescencia — y no sólo en este período, claro —; tanto más si dicha práctica no se concibe como la mera realización escénica de un texto aprendido, sino como un conjunto de actividades que tienen como ejes fundamentales la expresión corporal y la exteriorización de las vivencias e ideas personales del grupo realizador.

C) La idea de una actividad teatral así concebida lleva consigo la prioridad del proceso creativo sobre los resultados de la creación. En otras palabras: no se trataba de reunir a un grupo de jóvenes para convertirlos en actores y realizar entonces un

espectáculo artísticamente valioso, sino más bien de proyectar un espectáculo teatral que *serviera como actividad integradora* a un grupo de adolescentes dispuestos a explorar su situación «interna» y «externa». (En este sentido hay que señalar el hecho de que el profesor-director planteó clara e insistentemente desde el principio la necesidad de tratar colectivamente los problemas íntimos, enfatizando sobre los «riesgos» de una autenticidad máxima para eliminar adhesiones superficiales, si las había.)

Al margen de estas ideas previas, poco susceptibles de constreñir el libre curso de la dinámica interna de la experiencia, el director aspiraba a promover en el grupo una doble investigación:

Por una parte, la capacidad de sus miembros para tomar conciencia de la *represión* mediante un análisis de sus contenidos y formas personales y de su origen socio-histórico.

Por otra, la articulación de un método — o, mejor, de un conjunto de técnicas — capaz de influir, al menos a nivel del yo, en la estructura caraterológica, actuando básicamente sobre el cuerpo y sobre las relaciones interpersonales de los muchachos.

Es de lamentar esta imprecisión inicial, tanto en los objetivos como en los medios a emplear, por cuanto significó de pérdida de tiempo — especialmente en los primeros meses —, de tentativas infructuosas, de errores también. Avanzar casi intuitivamente, sin apenas certidumbres, tanteando cada paso, cuando estaban en juego expectativas tan vitales como las que surgían en el transcurso de la experiencia, presentaba no pocos riesgos de fracaso. Asimismo se deplora la ausencia de un psicoterapeuta capaz de interpretar y «utilizar» convenientemente los procesos individuales y colectivos desencadenados en el seno del grupo. La escasa formación, en este campo, del director fue causa sin duda de que no se aprovecharan al máximo las posibilidades que la experiencia ofrecía.

II. EL PROCESO CREATIVO

En la exposición que sigue se ha pretendido, con vistas a la claridad, presentar de un modo estructurado y sistematizado todo un complejo proceso de trabajo que se desarrolló en realidad bajo el signo de la experimentación y, por lo tanto, del desorden. Se sacrifica, pues, la viva contingencia de lo real a la frialdad de la abstracción, y ello con vistas a una mejor apreciación de las posibilidades operativas.

Las sesiones de trabajo arriba mencionadas abarcaron diversos tipos de actividades en proporción irregular. Sin atribuir a la terminología empleada una excesiva propiedad, podríamos establecer la siguiente clasificación:

- A) Actividades primordialmente verbales.
 - 1. Discursivas.
 - 2. Creativas.
- B) Actividades integradoras.
 - 1. Psicofísicas: a) Grupales. b) Individuales.
 - 2. Psicodramáticas (actanálisis).
 - 3. Escénicas: a) Creación. b) Ensayos.
- C) Actividades primordialmente manuales.
 - 1. Acústicas.
 - 2. Plásticas.

En el primer grupo (A) se incluyen todas las sesiones desarrolladas en forma de coloquio libre, distinguiéndose — algo artificialmente — entre aquellas en las que eran discutidos temas conectados con las distintas problemáticas suscitadas (familiar, social, política, religiosa, sexual, histórica, etc.) y las centradas en la elaboración creadora de una acción escénica, de un argumento, de un espectáculo, en suma, que expresara la convergencia de sus preguntas y respuestas en torno a la represión.

El contenido de las sesiones del primer subgrupo (A, 1), era planteado en ocasiones a instancias del director; otras, giraban en torno a lecturas efectuadas por los miembros del grupo, lecturas relacionadas con las cuestiones debatidas o con un punto de reflexión susceptible de abrir nuevas vías al discurso colectivo; a menudo, también, la cuestión debatida surgía espontáneamente de un problema personal o de una circunstancia concreta que venía a incidir sobre la vida del grupo. En una de estas sesiones el director solicitó de los asistentes una relación escrita de los aspectos que más les desagradaran del mundo en que los adultos aspiraban a integrarles. Cada relación fue luego debidamente razonada y detallada por su autor, y los aspectos más evidentes a juicio de la mayoría, sometidos a discusión. La referencia a estos aspectos del mundo adulto condenados colectivamente fue frecuente a lo largo del proceso creativo.

Era muy variable, naturalmente, el grado de autenticidad y de profundidad de las discusiones — tanto en las diferentes se-

siones como en unos y otros miembros —, pero en conjunto pudo apreciarse un considerable progreso en la capacidad de ideación de los muchachos o, al menos, en la exteriorización de esta capacidad. Apreciables cambios ideológicos fueron igualmente reconocidos por algunos de los propios miembros del grupo. Un experto en dinámica de grupos hubiera podido reconocer a lo largo del proceso la formación de interesantes configuraciones o estructuras grupales, así como, desde una perspectiva psicoanalítica, algunas reacciones de transferencia con relación al director. Nada de esto, como se ha dicho, fue utilizado conscientemente como material de trabajo.

En cuanto a las sesiones del segundo subgrupo (A, 2), es decir, las destinadas a constituir la trama argumental del espectáculo, cabe decir que se revelaron menos fructíferas que las otras. Se trataba, es cierto, de una actividad que requería, no sólo facultades imaginativas y capacidad para traducir sentimientos e ideas en acciones concretas, expresivas, sino, además, cierta familiaridad con el lenguaje escénico en algunas de sus facetas menos conocidas: expresión corporal, dinamismo rítmico, plástica colectiva, uso no articulado de la voz, etc. Y dado que el director era el único miembro del grupo con cierta experiencia en este dominio teatral, sus sugerencias eran aceptadas en una proporción quizás excesiva. No obstante, tales aportaciones sólo eran incorporadas cuando despertaban el asentimiento general, es decir, cuando lograban traducir las aspiraciones expresivas, a menudo inconcretas, del grupo.

Dos criterios, en cierto modo tácitos, presidieron la elección e incorporación de elementos argumentales con vistas al espectáculo. Uno, el carácter abierto de la creación, y otro, su inteligibilidad. En virtud del primero, nada quedaba fijado de un modo inamovible en el guión que se iba elaborando, toda idea admitida podía ser modificada o eliminada si el desarrollo posterior de la acción así lo exigía. De este modo, aspectos importantes de la trama argumental fueron rectificadas, añadidos y suprimidos incluso en las mismas vísperas de la representación. El segundo criterio obedecía a la voluntad de *comunicación* del grupo, sumamente interesado en transmitir al público no sólo los contenidos de su reflexión colectiva, sino también las vivencias implicadas en ellos. Esta comunicación debía ser muy directa, por lo que se decidió la escena circular — los espectadores envuelven el área destinada a la representación — y se procuró en todo momento una simbólica gestual simple, aunque

no mecanizada ni meramente «expositiva», sino, en cierto modo, «orgánica».

De las primeras sesiones surgió un vago proyecto escénico que — como puede comprobarse en el guión — fue profundamente modificado. En él se establecían tres partes:

En la primera, se trataría de mostrar la situación real del grupo como representativo de la juventud. Situación definida en términos de insatisfacción, manipulación por parte de los adultos, aparente libertad que encubre una intensa represión, etc.

En la segunda, el grupo se propone ofrecer al público una ficción escénica elaborada con objeto de investigar las razones históricas, los orígenes de esta situación, y de exponer su actitud ante ella y la búsqueda de una verdadera liberación.

En la tercera, el grupo «regresaría» a su situación real, pero habiendo asumido — y hecho asumir al público — la conciencia de la represión y su carácter histórico, es decir, circunstancial: es decir, modificable.

Poco a poco, el proyecto se fue limitando a la segunda parte — o ésta se fue hipertrofiando —, y la primera se redujo, en el último momento, a una espontánea comunicación personal de cada actor a los espectadores más próximos.

Conviene consignar el hecho de que, cada vez que se llegaba a un punto muerto, a un callejón sin salida en la creación «verbal», el problema era postpuesto y remitido a la siguiente sesión escénica (*B*, 3, a). Y lo que la imaginación no lograba crear en el transcurso de una conversación, surgía repentinamente cuando los cuerpos se ponían en movimiento y poblaban un espacio.

Las actividades del segundo grupo (*B*), denominadas «integradoras», abarcan una gran variedad de técnicas y ejercicios que tienen como denominador común el papel primordial del cuerpo como sujeto y objeto de investigación. Pero — y aquí radica su función integradora — el cuerpo no es considerado como un fin en sí mismo, como un mero instrumento al que haya que perfeccionar con miras a su expresividad teatral, sino como una entidad total en la que se materializan las instancias psíquicas, y que contribuye a su vez a fijarlas.

La procedencia de las actividades que se expondrán a continuación es muy diversa: técnicas de formación del actor, ejerci-

cios teatrales de desinhibición, terapia psicomotriz, métodos psicocinéticos, ejercicios de relajación, musicoterapia, psicodrama, improvisaciones... La lista de nombres a que habría que hacer referencia es igualmente heterogénea: Stanislawski, Grotowski, Joe Chaikin (director del Open Theatre), Roy Hart, William C. Schutz, J. L. Moreno, etc. Pero este eclecticismo, determinado en gran parte por el carácter experimental de la empresa, era compensado por la unitariedad del propósito central y por la búsqueda de un eje metodológico. Se fue llegando así a la selección de una serie de procedimientos considerados como más idóneos, a partir de la modificación de los modelos y de la creación de nuevas técnicas.

La primera serie de actividades (*B, 1*) está formada por un conjunto de ejercicios que aspiraba a modificar tanto los modos de relación primitivos entre los miembros del grupo (*a*), como la conciencia del propio cuerpo (*b*), procurando así una cierta distensión de las rigideces psicofísicas. He aquí algunos ejemplos:

B, 1, a. — En círculo, unidos por las manos, mirándose unos a otros.

- Sentir, a través de las manos, la presencia física del «otro».
- Respirar al unísono.
- Cada uno entona una nota y los demás la repiten a coro.
- Cada uno dice su nombre y los demás lo repiten a coro.
- Las manos ascienden por los brazos del otro hasta el hombro opuesto. El círculo se estrecha.
- En esta situación se repite la serie anterior.

Los actores forman dos círculos concéntricos, dándose el frente uno a otro.

- Se miran fijamente por pares. Cierran los ojos y tratan de retener cada uno el rostro del otro.
- Gira cada círculo en un sentido, de modo que los pares cambian. Vuelta completa, repitiendo el anterior.
- Repetir tomándose las manos.
- Repetir más próximos, con las manos a la altura de la cabeza: unir las palmas de uno con las del otro.

En la misma disposición — dos círculos —, dando el frente al exterior.

- Los actores del grupo periférico se dejan caer lentamente sobre los del interior, que los sostienen con las manos.
- El círculo interior pasa al exterior, y viceversa. Repetición.

Los actores diseminados irregularmente.

- Cada uno emite un sonido y se mueve con un ritmo propio, sentido interiormente. Convergen todos hacia el centro y buscan progresivamente la unificación de sonidos y ritmos.
- Uno marca un ritmo y los demás lo siguen con movimientos espontáneos.

Los actores, en semicírculo.

- Uno a uno los actores se sitúan en el centro y ejecutan un movimiento libre, con o sin emisión de voz.
- Ídem, siendo imitado cada uno por el grupo.
- Observado por los demás, cada actor, situado en el centro, evoluciona desde una posición encogida, contraída, «cerrada», hasta una posición desplegada, distendida, «abierta».
- Observado por los demás, cada actor «dibuja» o «esculpe» en el aire, con una parte de su cuerpo (nariz, hombro, pelvis...), una determinada imagen o figura.

Los actores en dos hileras, frente a frente.

- Cada par de actores se toma las manos y se mira detenidamente.
- Decirse mutuamente el nombre y repetirlo juntos.
- El espejo: un actor ejecuta una serie de movimientos y el otro trata de seguirle. Alternancia.

Caminar en círculo.

- Paso libre, actitud distendida, respiración profunda.
- Aceleración de la marcha.

- Marcha rítmica.
- Paso libre con torsión de cabeza, luego de hombros, de brazos, de tronco, etc.
- Caminar sobre la punta de los pies, luego sobre los talones, luego sobre los lados.
- Caminar con las piernas totalmente rígidas.
- Caminar descendiendo a cada paso hasta que la rodilla casi toca el suelo.

En grupo: emisión intensa y breve de un sonido a una señal del director. Repetir a intervalos irregulares y, después, regulares, rítmicamente.

En círculo o en grupo: inspiración profunda, expiración con emisión contenida de voz. El sonido evoluciona del grave al agudo y del susurro al grito.

Sentarse juntos en el suelo con los ojos cerrados, extender los brazos, tantear con las manos el espacio en torno, tocar y reconocer a los otros.

Moverse al azar con los ojos cerrados en un espacio reducido, encontrando, tocando y explorando a los otros.

Uno por uno, todos los miembros del grupo son colocados frente a los demás y son examinados, tocados, oídos, etc., por el resto.

Forzar la proximidad de los miembros del grupo, en conjunto o por parejas. Expresar y analizar las sensaciones y reacciones.

Determinar varias zonas, asignando, a cada una, una situación vital o afectiva determinada: los actores cambian de sitio y, a la vez, de actitud.

Ejemplos:

Zona A: Bombardeo.	Zona A: Odio.
Zona B: Playa estival.	Zona B: Miedo.
Zona C: Club nocturno.	Zona C: Alegría.
Zona D: Lugar de trabajo.	Zona D: Amor.

Danza colectiva libre sobre ritmos primitivos.

(Cabría añadir, a propósito de este tipo de actividades, que la experiencia grupal más intensa y más cargada de posibilidades fue la representación del espectáculo, con todas las circunstancias que la acompañaron — ansiedad de los últimos días, viaje

a la capital de la región, contactos con un medio extraño, reacción del público, etc.).

B, 1, b. — La denominación de «individuales» aplicada a estas actividades integradoras psicofísicas se refiere únicamente al hecho de que tendían a afectar en primer término a cada uno de los miembros en particular. Por lo demás, se realizaban también colectivamente y actuaban en ellas, sin duda, factores grupales.

- Relajación total en decúbito supino.
- Relajación total sentados.
- Relajación total en pie.
- Contracción muscular total y relajación progresiva desde los pies hasta la cabeza.
- Desde la relajación total, contracciones musculares parciales.
- En relajación total, percepción del propio ritmo cardíaco.
- En relajación total, respiración consciente.
- Exploración de ritmos respiratorios (según situaciones o estados de ánimo imaginarios).
- Respiración «dividida»: pectoral y abdominal.
- Búsqueda del ritmo respiratorio propio.
- Inspiración profunda, expiración con voz.
- Exploración libre de la voz: gradación tonal.
- Exploración libre de la voz: gradación de intensidad.
- Despliegue de los músculos faciales por «segmentos» (ocular, oral, cervical).
- Por detrás de la cabeza, tocarse la oreja izquierda con la mano derecha, y a la inversa.
- Elevar una pierna hasta tocar la barbilla con la rodilla. Desde esta posición, bajar la pierna separando al máximo la rodilla del cuerpo hasta que el pie reposa en el suelo, piernas muy separadas. Ídem con la otra pierna.
- Llevar los hombros hacia adelante, como intentando juntarlos, y luego hacia atrás, al máximo.
- Desde la posición de en cuclillas, imprimir al cuerpo un movimiento rítmico ascendente progresivo, dándose impulso con los brazos. Terminar a grandes saltos, como si se fuera a levantar el vuelo.

- Girar desordenadamente sobre sí mismo e inmovilizarse a una señal. Mantener la inmovilidad.
- Búsqueda del eje de gravedad del propio cuerpo en distintas posiciones.
- Ejercicios gimnásticos convencionales: el puente, el pino, el salto del tigre, volteretas, etc.
- Con las palmas de las manos apoyadas en el suelo y la cabeza alzada, levantar alternativamente las piernas, estirándolas hacia atrás.
- Seguir un ritmo dado con movimientos libres de diversas partes del cuerpo.
- Rotación de miembros sobre un ritmo dado.
- Búsqueda de actitudes y posiciones insólitas.

(La creación y los ensayos del espectáculo, basado fundamentalmente en la expresión corporal, supusieron un continuo y más rico despliegue de ejercicios psicofísicos, tanto grupales como individuales.)

B, 2. — Ocasionalmente, y con objeto de explorar situaciones vitales concretas que proporcionaran elementos temáticos para construir el guión del espectáculo, se desarrollaron actividades que guardan cierta afinidad formal con el psicodrama de Moreno. Por carecer de la finalidad clínica de este método y, sobre todo, por no contar con la participación de un psicoterapeuta, fueron utilizadas como simples improvisaciones exploratorias. En estos «actanálisis» — nombre que se les dio a estas sesiones — se trataba, simplemente, de analizar los contenidos manifiestos de ciertas situaciones conflictivas expuestas a través de la acción, de la actuación.

Se estructuró un proceso gradual de actuaciones que debían llevar a la escenificación de situaciones cada vez más auténticas, más personales. He aquí el proceso en su proyecto:

1. Improvisación sobre situaciones propuestas por el director.
2. Improvisación sobre situaciones propuestas por el grupo.
3. Improvisación sobre situaciones imaginarias propuestas por el sujeto.
4. Elaboración de escenas *similares* a situaciones o conflictos reales del sujeto.
5. Dramatización de situaciones deseadas por el sujeto.

6. Dramatización de conflictos reales del sujeto, en tres modalidades:

- a) Sujeto = protagonista.
- b) Sujeto = antagonista.
- c) Sujeto = espectador-director.

Por diversas circunstancias — entre ellas, la mayor dedicación a los ensayos creativos en los últimos meses —, el proyecto no se llevó a cabo en su tonalidad. Expondremos tan sólo, a título de ejemplo, algunas de las situaciones escenificadas y analizadas en diferentes sesiones.

I) (Propuesta por el director.) Te has escapado de casa porque no puedes soportar la incomprensión e intransigencia de tus padres. Llegas con tu maleta a la habitación de una modesta pensión, en una gran ciudad. Todo te es extraño. ¿Cómo te sientes? ¿Qué haces? En la habitación hay un teléfono (también lo hay en tu casa).

Observaciones: El actor primeramente — e intencionadamente — designado para representar la situación se negó tajantemente a ello. Los restantes intérpretes — tres — observaron actitudes bastante dispares: exaltación gozosa, inquieta depresión y frialdad previsoras. La participación del grupo — espectador — fue muy activa: preguntas, sugerencias, críticas... Incluso se dio una reacción en cierto modo vivencial: mientras la primera intérprete expresaba su animosa felicidad ante la situación, su amiga íntima la observaba con creciente nerviosidad. Al fin, sin poderse contener, exclamó: «¡Idiota! ¡Llámame por teléfono!»

II) (Propuesta por el grupo, para actriz.) Tus padres te están esperando para cenar. Te retrasas más de la cuenta. Cuando llegas tu padre te recibe airado. Discutís. Tu madre actúa como pacificadora.

Observaciones: Quedó bien patente la interiorización de una imagen paterna verbalmente muy agresiva, pero impotente para la acción, inerte ante la actitud «castradora» de la madre.

III) (Propuesta por el sujeto.) Entro en un bar a tomar algo. Me siento solo y necesito encontrar a alguien — una chica — con quien compartir mi mundo interior. Llega una chica. Por su

aspecto parece responder a mi «ideal». Me dirijo a ella con cualquier excusa y trato de que me comprenda y me ayude.

Observaciones: El sujeto se demoró exageradamente en el contacto con la actriz. No consiguió — ni siquiera tratándose de una ficción — vencer sus inhibiciones y entablar una conversación medianamente sincera con ella. Bien es verdad que la actriz no respondía a su «ideal» y que su actitud no le proporcionaba la menor «ayuda»...

IV) (Propuesta por el sujeto.) Estoy en el campo. Sola. Me siento libre y feliz. Gozo de la Naturaleza, bailo, canto... De pronto empiezo a sentirme inquieta, como si notara la presencia de alguien, de un peligro oculto. La inquietud se convierte en miedo, el miedo en terror. Grito y lloro. Entonces llega un chico. Al principio me asusto, pero me va tranquilizando. Hablamos...

Observaciones: La interpretación fue tan convincente, que la crisis final nos alarmó. A consignar el temperamento histeroide de la muchacha. La posterior discusión sobre el miedo fue muy sustanciosa.

V) Por último, quizá sea interesante referir aquí una modalidad de actanálisis colectivo propuesta por el director como introducción al espectáculo cuando, ya en las últimas semanas, se evidenció que no resultaba viable la escenificación de la primera parte apuntada en el proyecto inicial. Aunque dicho actanálisis fue rechazado por el grupo como parte integrante de la representación, reveló, al ser realizado experimentalmente en varias sesiones, ciertas posibilidades exploratorias.

El grupo se situaba, en amplio círculo, alrededor de una actriz en posición «cerrada», recogida sobre sí misma. Comenzaba a sonar una pieza musical «underground». La actriz iba sintiendo paulatinamente el ritmo, buscándolo en su cuerpo, hasta bailararlo totalmente desinhibida. Entonces, uno a uno, sucesivamente, los miembros del grupo debían dirigirse a ella sin palabras y tratar de «influirle», de relacionarse con ella activamente, a partir de uno de estos dos supuestos:

1. Tú — la actriz — eres «yo» — el miembro del grupo. Yo soy los otros, los demás, los adultos. Esto que te hago es lo que «ellos» hacen conmigo.
2. Tú eres tú. Yo soy yo. Esto que te hago es lo que yo quisiera hacer contigo, y también lo que quisiera que tú y los demás hicierais conmigo.

Las reacciones fueron sobremanera interesantes, y sin duda más para un observador con experiencia psicoanalítica. Hubo quien fue incapaz de hacer nada, ni siquiera dar un solo paso hacia la actriz. Hubo quien se puso a bailar con ella. Quien trataba de arrastrarla consigo. Quien adoptaba una actitud amenazante e incluso agresiva. Quien, aparentando «salvarla» de tal agresividad, pretendía sacarla del círculo. Quien se limitaba a dar una vuelta a su alrededor, mirándola. Quien se reía. Quien intentaba amistosamente inmovilizarla...

La falta de tiempo, la resistencia del grupo a realizar la experiencia ante público — argumentado sobre su ininteligibilidad — y las limitaciones ya mencionadas del director, impidieron que se profundizara en la investigación de este actanálisis.

B, 3, a. — Como se ha dicho (A, 2), la creación del espectáculo no se limitó a las sesiones puramente verbales. Antes bien, podría afirmarse que la creatividad se acentuaba cuando las actividades psicofísicas habían conseguido dinamizar al grupo y éste trataba de expresar corporalmente lo establecido en el guión. Entonces, lo que sobre el papel — fijado en una discusión — resultaba viable, eficaz o incluso sugestivo, se revelaba a veces imposible, confuso o antiestético. O a la inversa.

A lo largo del proceso creador pudo observarse que la aportación imaginativa del grupo iba en aumento. Esto pudo deberse, sin duda, a la progresiva familiarización de los muchachos con el lenguaje escénico, pero también al despliegue de la capacidad creadora motivado por la gradual desinhibición del grupo. Como dice Melanie Klein, refiriéndose al análisis de los juegos infantiles, al disminuir la ansiedad la imaginación se hace más libre, movilizándose en mayor grado los medios para representar fantasías.

Es cierto que no todos los miembros del grupo participaban en igual medida en la búsqueda de temas y medios expresivos, pero también esto es significativo, ya que la actitud creativa de los muchachos estaba en relación directa con su grado de integración en el grupo y con su particular distensión psicofísica. Los dos casos de abandono que se registraron en las últimas semanas corresponden a dos muchachos que evidenciaron, a lo largo de los meses, serias resistencias e inhibiciones. Uno de ellos eludía frecuentemente la realización de los ejercicios psicofísicos alegando una sintomatología claramente neurótica. El otro ocultaba su angustia con una exagerada actitud histriónica,

especialmente en los primeros meses. ¿Quizás esta progresiva disolución de sus defensas le hizo insoportable la perspectiva de la «exhibición» final ante un público extraño? Por último, ninguno de los dos contribuyó con sugerencia alguna a la elaboración del espectáculo.

La creación «in situ» se reveló, además, como un magnífico campo de observación de las resistencias: acciones y situaciones que en su creación verbal resultaban perfectamente aceptadas y asumidas por todos, planteaban allí auténticos problemas a algunos de los miembros del grupo. Fueron varios, por ejemplo, los que no consiguieron entregarse totalmente a la expresión de una plena libertad de movimientos en la danza de la primera parte del espectáculo. Asimismo, el abrazo de las nueve parejas con que finaliza dicha parte no se realizó con naturalidad hasta el mismo momento de la representación.

B, 3, b. — No puede hablarse de ensayos en sentido estricto, ya que realmente el espectáculo sólo adquirió su forma definitiva en la representación. Y es muy probable que sucesivas actuaciones hubieran dado lugar a espectáculos en parte diferentes. La repetición de escenas ya fijadas con vistas a mejorar la calidad interpretativa del grupo fue algo poco frecuente. Y ello por dos motivos:

En primer lugar, por falta de tiempo. Los primeros meses fueron dedicados primordialmente a sesiones de discusión y creación verbal, y a ejercicios psicofísicos o a prácticas psicodramáticas. Incluso en la última etapa, la creación escénica y los ensayos ocupaban menos de la mitad del tiempo dedicado a la experiencia.

En segundo lugar, el continuo enriquecimiento del guión obligaba a una revisión constante de lo establecido y a una búsqueda de formas de expresión nuevas para las nuevas ideas incorporadas.

Por otra parte, el lenguaje expresivo pretendido no aspiraba a ningún virtuosismo pantomímico, a ninguna especializada retórica del gesto. Se trataba tan sólo de *asumir* plenamente los contenidos a comunicar — y ello lo promovía la reflexión y discusión constantes tanto como la elaboración en común — y de dotar al cuerpo de una *disponibilidad* — no dominio técnico — y de una *compenetración* con los demás — no simultaneidad mecánica de movimientos — que lograran convencer al público de la autenticidad del espectáculo. Convincente y auténtico: dos

cualidades que no requieren repetición, puesto que no se basan en la perfección formal.

Normalmente, cada sesión escénica comenzaba con una revisión fundamentalmente verbal — repaso de lo establecido y repetición de las situaciones menos clarificadas —, para continuar después creando la acción subsiguiente. El ensayo propiamente dicho aspiraba a conjuntar en un ritmo colectivo los movimientos de los actores y a eliminar la rigidez de aquellos que tenían a una interpretación mecánica. La precisión gestual era entendida únicamente como «sinceridad psicofísica». Una actitud o un movimiento defectuosos eran tan sólo aquellos que no respondían a la convicción o a la libertad del sujeto. La labor directiva en los ensayos, pues, fue más bien encaminada a suscitar la autenticidad de la expresión que a obtener resultados estéticos. Sin que éstos, naturalmente, quedaran excluidos del proceso creador total.

C, 1. — El espectáculo propiamente dicho — puesto que la tercera parte del proyecto inicial había sido suprimida y la primera, convertida en breve introducción, se determinó en el último momento — consistía en una ficción escénica sin palabras. La voz, reducida a su uso no verbal, apoyaba muy circunstancialmente el puro lenguaje de los cuerpos. Sin embargo, la comunicabilidad de la acción requería un fondo sonoro que subrayara la dinámica interna, los momentos rítmicos y algún efecto puramente escénico del espectáculo.

Así, pues, a partir del tercer mes, se comenzó a trabajar en la búsqueda de un lenguaje acústico capaz de responder a dichos requerimientos. Responsable principal de esta tarea fue el profesor de dibujo del Instituto Femenino, que se sumó al grupo y que, en su condición de pintor, colaboró también en el diseño y realización de los elementos plásticos.

Tras una serie de tanteos y experimentaciones diversas, se llegó a establecer un procedimiento basado en técnicas de música concreta con un cierto tratamiento electrónico, Todo, naturalmente, con medios modestos y meras pretensiones «amateurs». El elemento básico era una plancha metálica de un metro cuadrado de superficie y dos milímetros de grosor suspendida del techo por medio de alambres, sobre la que se aplicaba por contacto directo el micrófono de un magnetófono. Aumentando suficientemente el volumen de grabación, los sonidos producidos en la plancha mediante roces, fricciones o golpes con objetos y

materiales diversos quedaban sorprendentemente distorsionados y amplificadas por los altavoces. Se lograba así todo un universo sonoro insólito y sugestivo, apto para traducir a otro lenguaje la dinámica interna del movimiento corporal.

Pero la fijación de este material planteaba graves problemas. En el transcurso de las sesiones escénicas — creaciones y ensayos —, la acción era cronometrada y el guión se iba constituyendo con una precisa determinación temporal. Entonces se procedía a la grabación del fondo sonoro, respetando al máximo la duración de las situaciones dramáticas tal como figuraban en el guión. Por fin — en las últimas semanas — se ensayaba sobre la grabación, adaptando el ritmo de los actores al fondo sonoro. Este procedimiento encerraba, además de las dificultades de grabar sonidos informes con precisión de segundos, una contradicción fundamental (que se manifestó calamitosamente en el ensayo general con público, realizado en el Instituto la antevíspera del estreno): se pretendía que la actuación del grupo fuera espontánea y libre y, al mismo tiempo, se imponía un ritmo externo cronometrado y rígido.

En vista de ello se decidió prescindir de la grabación e interpretar los fondos sonoros en el transcurso de la representación. De este modo se establecía una relación viva y creativa entre la expresión física y la expresión musical, marcando la primera su propia dinámica a la segunda y unificando ésta la pluralidad de aquélla.

Además, en la representación se pudo contar con un equipo electrónico de envergadura, y dos potentes amplificadores colocados a espaldas del público envolvían el lugar escénico en una atmósfera acústica muy expresiva.

Si la participación del grupo en la elaboración de la banda sonora — luego eliminada — fue muy parcial, su «respuesta» a los estímulos musicales durante la actuación resultó sumamente significativa. Funcionaron, sin duda, algunos de los fenómenos básicos investigados por la musicoterapia, complejas relaciones entre el sonido y la dinámica psicoafectiva no sólo de los actores, sino también de los espectadores, a juzgar por las impresiones que nos fueron comunicadas tras la actuación.

C, 2. — Las últimas semanas exigieron del grupo una nueva actividad: la búsqueda y construcción de los objetos y elementos plásticos requeridos por el espectáculo. Éstos eran, en ver-

dad, escasos y muy simples, pero algunos requirieron no poco esfuerzo imaginativo y cierta manualización.

Como objetos «dados» se emplearon tan sólo ramas, vasijas toscas y una larga cuerda. Hubo que confeccionar dieciocho máscaras para expresar la despersonalización y, lo más problemático, un gran tótem antropomórfico que era construido pieza por pieza durante la representación y violentamente derribado al final del espectáculo. Se emplearon para ello cajas de cartón lastradas, de diferentes tamaños, forradas de papel arrugado que daba a las piezas una cierta apariencia pétrea. También fue fabricado un panel de dos metros de alto por uno de ancho, recubierto igualmente de papel arrugado, que, en un momento de la acción, un actor tenía que desgarrar, dejando al descubierto dos largas huellas rojas.

Toda esta actividad manual fue un complemento de trabajo gratuitamente acogido por el grupo. Sin duda, el tener que realizarlo al final, con cierta precipitación y en medio de la ansiedad característica de las vísperas de estreno, restó eficacia a las posibilidades enriquecedoras de toda creación artesanal realizada grupalmente.

III. LA REPRESENTACIÓN

Tras un ensayo general efectuado en el Instituto Masculino ante un público reducido y amistoso — ensayo, como se ha dicho, infortunado —, el grupo se desplazó a la capital regional para enfrentarse con un público desconocido, formado por jóvenes universitarios y adultos y, según referencias, entendido y exigente. El estado de ánimo predominante era de depresión y angustia. Sin embargo, la cohesión del grupo se reforzó como reacción, evidenciándose además conductas transferenciales hacia el director que, durante el proceso creativo, habían sido muy positivamente diluidas en el interior del propio grupo. Una de las muchachas llegó a sentirse «realmente» enferma — náuseas, desvanecimientos... — poco antes de iniciarse la representación.

Para borrar los límites entre la situación real y el espectáculo, así como también para reducir las barreras de ajenidad entre espectadores y actores, éstos permanecieron entre el público, estableciendo lazos afectivos, hasta el momento en que se dio la señal de comenzar. O, mejor dicho, sin que ésta llegara a darse, los actores se fueron concentrando en el área escénica

para realizar ejercicios de relajación, respiración, despliegue muscular, etc.

También de un modo espontáneo — es decir, sin mediar indicación del director — el grupo comenzó a caminar en círculo y, tal como se había determinado la víspera, uno de los actores se situó en el centro y comenzó a hablar al público sobre el significado — para el grupo — de la experiencia. Al terminar, se integró en el círculo, y éste se detuvo y se volvió hacia el público. Entonces, cada actor inició un monólogo improvisado, dirigido al grupo de espectadores que tenía ante sí, en el que exponía algo sobre sí mismo, sobre el grupo, sobre el espectáculo, sobre las preguntas que lo habían suscitado y que, en gran parte, aún seguían en pie. Resulta difícil concretar aquí el contenido de dichos monólogos, ya que se trataba de una comunicación totalmente espontánea y, por añadidura, las voces se iban superponiendo hasta formar una especie de coro informe y, en su conjunto, ininteligible. Lo único preestablecido era un reiterado «¿por qué?» con que todos debían terminar. Y la frase que añadía el actor de la intervención inicial: «Para buscar una respuesta a ésta y otras preguntas hemos creado entre todos este espectáculo». Todos se congregaban en el centro, se hacía el oscuro y comenzaba la representación de *Nysos*. Este título, hallado al final del proceso creativo, es una palabra de un dialecto griego que significa «joven».

* * *

La reacción del público al finalizar el espectáculo fue francamente entusiasta; su actitud a lo largo de la representación, de intensa entrega al clima dramático creado por los actores y reforzado por la interpretación sonora del profesor de dibujo. Según estaba decidido de antemano, los actores evitaron los convencionales saludos sobre los aplausos y se apresuraron a mezclarse con los espectadores para discutir en pequeños grupos sobre la experiencia que acababan de compartir.

Ante esta favorable respuesta del público — y quizá también ante su propia entrega, fluida e intensa, a la acción escénica — el grupo experimentó en primer lugar asombro. El hecho de que el fruto de una búsqueda incierta, de la que *ellos* eran autores y protagonistas, hubiera despertado tal acogida en un ambiente considerado como «superior» — en edad, madurez, formación, etc. —, les producía también una inesperada con-

fianza en sí mismos. Su trabajo de los meses anteriores adquiriría a sus ojos un nuevo valor. Y los lazos grupales resultaron sólidamente reforzados.

Estas son consecuencias evidentes, fácilmente apreciables incluso desde el «exterior». En cuanto a los procesos «internos» estimulados por esta satisfactoria conclusión de la experiencia, quedan ya más allá del alcance de este informe.

IV. EL GUIÓN ESCÉNICO

Resultaría excesivo — y también inútil — publicar íntegramente el guión de *Nysos* tal como quedó establecido a lo largo del proceso creativo. La descripción de la acción es en extremo minuciosa, demasiado rígida la cronometración y de interés fundamentalmente técnico las indicaciones de luz y sonido. Considerando de mayor interés el contenido general de la acción que su detallada expresión escénica, ofrecemos aquí una versión resumida del guión.

Primera parte

Una débil claridad muestra a todos los actores en el suelo, inmóviles, formando un todo indiferenciado. Se escucha una vibración grave.

Como a impulsos de fenómenos cósmicos — destellos y sacudidas — la masa comienza a vivir, a palpitar, a moverse casi imperceptiblemente.

Poco a poco, los movimientos se intensifican y el conjunto se va fraccionando; son ya seres que se arrastran en un medio subacuático.

Ahora los movimientos son ondulantes, adquieren mayor fluidez.

Uno de los actores, en su movimiento ondulante, «emerge» un instante y efectúa una dificultosa inspiración. Luego otro y otro.

Paulatinamente, todos los actores van emergiendo, primero un momento, luego definitivamente.

Girando siempre en un sentido uniforme, van despegando su cuerpo del suelo, elevando progresivamente el tronco y la cabeza hasta caminar encorvados, ayudándose a veces con las manos.

Por fin, uno de ellos se detiene, se afianza en el suelo y comienza a erguir el tronco y la cabeza. Alcanza, tras un esfuerzo, la posición vertical. Uno a uno, los demás actores van haciendo lo mismo.

Desde la posición vertical, cada actor ha explorado las posibilidades de su cuerpo. Ahora, todos ya erguidos, comienzan a elevar las manos, probando su movilidad, al tiempo que investigan los diversos registros de su voz.

Desde la altura de los ojos, todas las manos comienzan a subir al unísono, lentamente, mientras las voces, unidas también en una misma nota continua, ascienden en tono e intensidad.

La gradación termina en un grito, los cuerpos erguidos al máximo, los brazos extendidos y las manos abiertas.

En silencio, comienzan a bajar las manos, las miradas se encuentran, se tantean y exploran unos a otros.

Comienza a sonar un ritmo apagado, como un latido primero, más y más complejo cada vez, al tiempo que los actores buscan en su cuerpo ese ritmo e insinúan una danza.

El ritmo crece en intensidad y dinamismo, la danza se hace cada vez más acentuada hasta convertirse en una frenética expresión de libertad.

Tras el clímax, el ritmo decrece, va haciéndose sensual, los actores se buscan unos a otros y forman parejas que van unificando sus movimientos.

En medio de un largo grito jubiloso, las parejas se unen en estrecho abrazo.

Se hace el oscuro.

Segunda parte

Desde distintos puntos los actores se concentran en torno a un grupo que cuida del fuego. Expresan frío y temor ante un medio hostil.

Reunidos en apretado haz en torno al fuego, encogidos, miran temerosos a su alrededor.

Uno de los actores se yergue, mira a su alrededor, fija la vista en la lejanía y, con amplio gesto, tiende su brazo en esa dirección. Todos miran hacia allí.

Precedidos por el actor, todos comienzan una marcha casi imperceptible hacia aquel punto. Su actitud expresa esfuerzo y angustia.

En el transcurso de la marcha algunos actores van quedando atrás, extenuados, caen al suelo y quedan allí, inmóviles. Los demás prosiguen.

Un actor cae y tiende la mano a su pareja. Ella se detiene, se arrodilla a su lado, tantea su cuerpo inmóvil, emite un largo sollozo. Luego cubre su cuerpo con puñados de tierra, vacila y, por fin, se reúne con el grupo. Éste ha llegado al otro extremo del área escénica, se ha congregado estrechamente y manipula diversos objetos con golpes secos.

El grupo se vuelve hacia el área escénica con toscos utensilios en las manos: largos bastones los actores, vasijas las actrices. Miran el suelo. Uno o dos actores hunden sus manos en la tierra y la examinan.

El grupo se dispersa por parejas — excepto dos actores, que están solos — y, con una cuerda que rodea el área escénica, delimitan seis partes en el suelo, en las que se sitúan.

Comienza un rudimentario trabajo agrícola con movimientos estilizados: los actores hunden el bastón en el suelo y las actrices depositan un puñado de semillas — imaginarias — en el agujero.

Los dos actores sin pareja entran en conflicto a consecuencia del límite entre sus zonas: uno de ellos intenta desplazar la cuerda que las separa, en beneficio propio.

Se inicia una simbólica lucha con los bastones, y uno de ellos vence al otro, se apropia de su zona y amenaza a los demás, que contemplaban atemorizados el enfrentamiento.

Uno de los actores del grupo se acerca sumiso al vencedor y le ofrece su bastón. Su pareja hace lo mismo con la vasija. Indican a los demás que les imiten.

Así lo hacen todos, quedando al final postrados ante el vencedor.

La primera pareja sometida coloca sobre el cuello de los demás la cuerda y le ofrecen los extremos al vencedor, reteniendo ellos la parte inmediata.

Comienza a sonar un ritmo mecánico, a la vez que la pareja estira rítmicamente de la cuerda. Los demás actores, con la cuerda sobre el cuello y en las manos, comienzan a mimar un movimiento de trabajo primitivo.

El ritmo se hace más intenso y los actores comienzan a expresar agotamiento.

El ritmo mecánico va aproximándose al de la danza ante-

rior y los actores la esbozan, pero dificultosamente — por la cuerda — y sin vida.

Cuando las parejas intentan unirse en un abrazo, el jefe, que ha permanecido dominador sobre un escaño, da un brusco tirón y se reanuda el trabajo.

Los actores del grupo comienzan a desfallecer, sus cuerpos se encogen, algunos continúan el movimiento de rodillas.

La pareja que estira de la cuerda ha tomado entretanto una resolución: mientras el jefe eleva la vista y los extremos de la cuerda al cielo, toman uno de los bastones del suelo y se lo nunden en el vientre.

Silencio e inmovilidad general. Lentamente, el jefe se desploma, desgarrando al caer el panel que hay tras él: aparecen dos largas rayas rojas.

Caído el jefe, la pareja comienza a forcejear por apoderarse de su bastón. El grupo sigue la lucha con movimientos que se intensifican. Se han formado como dos bandos que terminan unidos en caótico combate.

Van cayendo extenuados todos, hasta que no se distingue más que un montón de cuerpos jadeantes y cuerdas.

Uno de los actores se incorpora con dificultad, toma el bastón del jefe y lo hinca en su escaño. Todos miran hacia allí. Las rayas rojas se destacan claramente.

Entonces van trabajosamente hacia los límites del área escénica y toman de allí bloques irregulares de apariencia pétrea, que colocan junto al palo, en el lugar antes ocupado por el jefe.

Forman de este modo una figura totémica ante la que todos se postran como hicieran anteriormente.

Se incorporan con la cuerda en las manos y se dispersan hasta formar un círculo.

Colocándose la cuerda como antes, inician el movimiento de trabajo, al tiempo que comienza el ritmo mecánico.

El ritmo de los cuerpos se hace más y más rápido, mecánico, agobiante.

Se hace el oscuro.

Tercera parte

Sobre el oscuro se ha escuchado como una aceleración del ritmo con la que se mezclan sonidos que sugieren claramente nuestra época.

Poco a poco se hace el silencio.

La luz permite ver a cinco parejas enmascaradas dispuestas en círculos, actor y actriz frente a frente, las manos de uno sobre los hombros del otro. En medio de cada pareja, en posición fetal, un actor o actriz.

Los brazos exteriores de las parejas — padres — descienden hasta encontrar las manos de los actores — hijos — y comienzan a elevarlos.

Los hijos quedan en pie, con la cabeza hundida sobre el pecho y los puños cubriendo sus ojos.

Impulsados suavemente por los padres, los hijos dan un paso hacia el exterior del círculo y vuelven a descender a una posición acuclillada.

Alzan lentamente la cabeza y muestran los ojos. Los abren con esfuerzo y miran a su alrededor.

Sus manos se despliegan, se separan del rostro y avanzan, tanteando el espacio en torno suyo.

Encuentran las manos de las madres, las oprimen, intentan retroceder, colocarse de nuevo en medio de la pareja, pero los padres se han aproximado y se toman de las manos.

Los hijos, arrodillados, giran sobre sí mismos y buscan nuevamente las manos de las madres. Al encontrarlas unidas, intentan separarlas. Forcejean.

Son rechazados violentamente y quedan tendidos en el suelo.

Comienza el ritmo de la máquina y las parejas se concentran en un círculo al pie del escaño en que está el tótem. Sus brazos se mueven rítmicamente de arriba a abajo.

Los hijos, en el suelo, empiezan a mirar y tantear a su alrededor.

Se encuentran algunos, forman grupos entre sí, inician juegos con sus manos.

Se van incorporando, ayudándose unos a otros, y forman corros y otras figuras de grupo. Los movimientos ganan en seguridad y rapidez. Carreras y saltos.

Algunos padres salen del círculo y llevan a él a sus hijos. Les enseñan sus movimientos y luego les colocan máscaras iguales a las suyas.

Un hijo — actriz — sale furtivamente del grupo. Otro — actor — hace lo mismo. Se encuentran en el área exterior. Intentan repetir sus juegos, pero sus movimientos son más rígidos.

Uno a uno, los demás hijos hacen lo mismo. Se van reu-

niendo, intentan esbozar los movimientos de la danza, pero con torpeza. Tocaban sus máscaras de vez en cuando.

Las parejas del círculo se vuelven con la cuerda entre las manos y la tienden hacia los hijos. Avanzan hacia ellos, que retroceden.

A algún hijo es atrapado y se le coloca la cuerda sobre el cuello.

Uno de los hijos libres — actriz — se arranca la máscara con violencia y grita un «No» rabioso. Todos se inmobilizan un instante. Los demás hijos hacen lo mismo.

Los dos grupos han quedado claramente enfrentados. Ahora son los hijos los que comienzan a avanzar amenazadoramente hacia los padres.

Éstos van retrocediendo, al tiempo que parecen protegerse con la cuerda.

Los padres se van agrupando al pie del escaño, en apretado haz.

Los hijos miran el tótem, que ahora está iluminado, y extienden sus brazos hacia él. Rápidamente, por ambos lados del grupo de padres, se abalanzan sobre el tótem y lo derriban hacia adelante. Las piezas caen sobre los padres, que se arrojan al suelo y quedan allí tendidos.

Oscuro final.

Julio, 1971.

Le théâtre actuel en Roussillon: deux dramatisations collectives

CARME COMPTE

Faisant partie des dramatisations collectives, mais s'en distinguant par leur forme plus élaborée, ces deux manifestations sont originales car elles ont lieu dans la rue, dans le cadre de la ville ou du village. Autour d'un scénario donné, elles invitent la population à la participation la plus active possible. Deuxième facteur de leur originalité: leur double origine. En effet, leur origine comporte des motivations païennes et religieuses à la fois, ce qui explique les nombreuses controverses et passions soulevées par elles, en Roussillon.

Il s'agit de:

- I. La Processó de la Sang, d'une part.
- II. La chasse à l'ours, d'autre part.

LA PROCESSÓ DE LA SANG

Le théâtre religieux avait, au cours du XVII^e siècle offert un refuge à la langue catalane; cette union fut favorable au point de durer encore de nos jours.

En ce domaine, le Roussillon a retenu la conception du Moyen-Âge, et c'est par là qu'il a toujours gardé un caractère distinct dans la France.

«... En ce pays, comme en plusieurs autres, elle (la dévotion) est beaucoup plus extérieure qu'intérieure, consistant en pratiques bizarres et en représentations tragi-comiques, pour lesquelles le peuple témoigne un zèle très ardent.»¹

Ainsi, la *Processó de la Sang*² nous paraît tout indiquée pour commencer cette présentation du théâtre en langue catalane. A celà, deux raisons: elle symbolise la tradition, elle est menée

1. J. S. PONS, *La Littérature catalane en Roussillon au XVII^e et au XVIII^e siècle*. These Doctorat, Paris, 1929, p. 248, cité par le comte de Boulainvilliers intendant de Louis XIV.

2. *Processó de la Sang*: Procession du Sang de N. S. J. Christ.

par un «régidor» défenseur du nationalisme et de la langue catalane.

Elle nous est apparue telle que la voyait le Comte de Bou-lainvilliers¹ davantage comme une représentation, une dramatisation collective, que comme une simple cérémonie religieuse.

La meilleure preuve de ce fait est la décision, prise cette année par l'Assemblée de l'Episcopat Français siégeant à Lourdes, et que nous apprenons. La réponse de Monseigneur l'Évêque de Perpignan, pourrait résumer tous les arguments invoqués: dans les temps actuels, la procession telle qu'elle se fait lui paraît anachronique et ambigüe, il estime qu'elle n'est pas le signe de l'Église d'aujourd'hui, et, en conséquence, il s'y abstiendra d'y figurer.³ Un compte rendu de la réunion qui a eu lieu à la Confrérie de la Sanch, nous a permis de connaître la décision finale concernant la procession:

«...Cette manifestation religieuse dans sa forme actuelle a été pensée par les générations qui nous ont précédés et cela sous la bienveillante et affectueuse direction de tous les prêtres ... Notre seul désir est de servir humblement cette tradition de pénitents que nous sommes, certains, en cela de rester fidèles à la pensée de nos anciens. Notre seule ambition est de maintenir toujours bien vivante cette Procession de la Sang si intimement enracinée dans l'âme souvent douloureuse de notre peuple catalan, pour pouvoir la transmettre à nos enfants, toujours aussi vivante et rayonnante.»⁴

Dorénavant, le conservateur de la Casa Pairal, qui est en même temps Régidor de la Confrérie, sera le gardien de tous les ornements et costumes portés dans cette Processó. Cette «cérémonie» s'organisa, dès cette année en dehors du circuit traditionnel, et sans participation officielle de l'Église. Son succès n'en pâtit aucunement, et c'est un phénomène assez curieux et étonnant pour qu'il soit signalé ici avec insistance.

Mais de quoi s'agit-il vraiment?

Au départ, son nom nous l'indique; d'une procession qui a lieu le Vendredi Saint. Elle se déroulait le soir, en signe de deuil, mais également dans le but de frapper davantage l'imagi-

3. Les motifs invoqués par l'Église sont assez vagues et leur imprécision nous incite à croire qu'il s'agit davantage d'une position prudente prise vis à vis des catalanistes et de «l'utilisation» de cette procession.

4. Compte rendu de l'entretien du 12 Février 1970 (Lettre de l'Archevêché). Compte-rendu de la réunion des Confrères de la Sang 17 Février 1970 et réponses réciproques (12 pages).

nation populaire. Nous retrouvons cette ambigüité dans son rôle, dès sa création.

En effet, nous pouvons distinguer deux origines dans sa fondation :

— L'une est d'ordre religieux, elle remonte aux visites effectuées par Saint-Vincent Ferrer à Perpignan et qui, d'après les chroniques du temps, furent capitales pour la foi de cette ville, menacée, comme tant d'autres par le schisme de l'Église.⁵

— La deuxième est d'ordre plus spectaculaire et extérieur. Le Saint était suivi de tout un groupe de disciples, chantant les miracles et les hauts faits accomplis par celui-ci. Tous les pénitents et fidèles étaient vêtus de couleur sombre « en guise de pénitence et d'humilité » précédés d'un personnage habillé de rouge et porteur d'une cloche.⁶ Ce « spectacle » impressionna extrêmement les habitants. Le 11 octobre 1416 ils fondèrent à Perpignan la *Confrérie de la Sang*. L'église St.-Jacques en fut le siège, car la grande majorité de ses membres se recrutaient parmi les deux confréries, importantes et anciennes : celle des jardiniers et des tisserands.⁷

La commémoration de la passion de Jésus par la Procession du Jeudi-Saint, fut un des premiers buts de cette confrérie.⁸

La procession fut si bien organisée, qu'elle dépassa vite son rôle initial et devint une véritable représentation où chacun se donnait à fond dans le personnage qu'il choisissait.

Cette liberté prise avec la religion scandalisa nombre de grands voyageurs, surtout au XVII^e :

« On court voir la Procession avec moins de retenue et de modestie qu'on n'en apporte à un spectacle profane. »⁹

Il s'agissait bien d'un spectacle impressionnant, que le choix des heures¹⁰ accentuait encore. De nombreuses relations de spectateurs nous permettent de la faire revivre :

5. 1378. Ce schisme donnait à l'Église deux chefs : l'un à Rome, l'autre à Avignon.

6. Le Regidor vêtu de rouge ordonne la cérémonie. Sa clochette de fer au son lugubre contient, dit-on, une larme d'une âme en peine.

7. Perpinya était à ce moment-là une cité drapière très florissante dont le commerce s'étendait sur tout le bassin Méditerranéen. DELONCLE, *La Processó de la Sang*, Perpignan, Imp. du Midi.

8. Outre la Procession, la Confrérie de la Sang [1967], s'était fixé comme but : le perfectionnement des confrères par des pratiques pieuses. L'aide aux prisonniers et surtout l'assistance des condamnés à mort, nombreux dans cette forteresse que devint Perpignan. (Opuscule cité.)

9. (*Ordonnance de Mgr. de Gouy*, citée par Pons. Cf. 1.

10. De vingt deux heures à quatre heures du matin.

«...Noire, sanglante, dorée par les feux de mille torches...»
et d'en connaître tous les détails :

«...Les notables de la ville avec un capuchon plus long... que celui du plus encapuchonné capucin qui fut jamais ... Les queues des robes avaient plus de deux aunes et demi (suivant l'importance sociale de celui qui la portait)... venaient ensuite les pénitents pieds nus et revêtus de nattes de joncs sauvages. Ils portaient ostensiblement des têtes de mort, des crucifix, des inscriptions ... Au glas des clochettes, les pénitents montraient alors de l'index de la main droite le plat de cendres qu'ils tenaient ... Des flagellants voilés aux jupes longues et blanches se fouettaient sans trêve avec des cordes fines terminées par des rosettes de fer. Leur sang perlait sur leurs omoplates comme une rosée de feu. Quand ils cessaient de ruisseler, les chirurgiens leur faisaient d'un trait de leur lancette de petites plaies qui avaient la forme des cinq plaies de Notre-Seigneur...»¹¹

«...On n'est pas bon catalan, ajoute le révérend Père, si on ne n'est pas fouetté deux ou trois fois dans sa vie...»

Ce qui est une preuve de la grande participation populaire. En outre, pour mieux marquer le réalisme :

«... on n'attachait le prêtre, les mains au dos, qu'à la fin de la première étape. A la sixième, on le chargeait de la Croix.»

«... Le village était comme transformé en une vaste scène où les acteurs allaient au devant des spectateurs qui se pressaient aux fenêtres illuminées.»¹²

D'année en année, avec son importance s'accrurent les scènes aux détails de plus en plus réalistes. Ces outrances scandalisèrent les voyageurs et attirèrent les foudres de l'Église: Le Conseil souverain et l'Évêque d'Elne essayèrent de ramener la procession à une dévotion convenable, mais devant l'échec de la tentative, elle fut condamnée à mort en 1777.

Conscient de réveiller toute une vie importante en symboles et valeurs, le nouveau Régidor de la Confrérie de la Sang, parvint à faire rétablir cette procession en 1950.

Depuis cette date, elle n'a cessé de provoquer remous et discussions au point de diviser la population non pas en croyants

11. Lettre du Révérend Père Lestrangle 1708 dans *Vergel espiritual*, de Fray Juan de los Angeles (cité par Pons).

12. Chaque habitant mettait un point d'honneur à avoir la maison la plus illuminée: des centaines de chandelles étaient accrochées autour des fenêtres transformées ainsi en cadres de flamme.

et incroyants, mais les catalanistes entre eux. Les arguments avancés de part et d'autre sont trop passionnés pour laisser croire qu'il s'agit pour eux d'une simple procession.

Pour les uns, très croyants et effrayés par l'évolution de la foi, elle est un moyen de se rattacher à un passé qu'ils jugent plus fervent. La Procession est le rappel d'une tradition particulièrement riche, et, même s'il s'agit simplement d'une curiosité au départ, elle devrait amener les jeunes à s'interroger sur le passé, à rechercher leurs véritables racines. À cette catégorie appartiennent ceux qui veulent lutter contre les effets d'une francisation trop poussée. Les autres, croyants ou non, refusent de voir en cette procession une bannière de leur catalanisme. Pour eux, l'unité culturelle et linguistique est suffisamment forte pour que leur lutte soit menée sur un terrain plus actuel.

Enfin, il existe une catégorie de partisans de cette procession uniquement motivés par la perspective d'un attrait touristique. Ils désirent redonner à la Semaine Sainte l'importance d'antan, qui était supérieure à celle de Séville.

La Processió, sous sa forme actuelle a d'ailleurs gardé, pour la plus grande satisfaction du syndicat d'initiative, un aspect de représentation:

«A seize heures, le Régidor de l'Archiconfrérie de la Sang, en robe et cagoule rouges, agite sa clochette de fer. Au son lugubre de cette clochette, répond le roulement sourd des tambours, voilés de crêpe, des pénitents noirs.»

Les confrères de la Sang qui accompagnaient autrefois les condamnés à mort, accompagnent au calvaire le roi des suppliciés.

«... Et lentement se met en mouvement le long cortège des "Caparutxes"¹³ porteurs des lourds "Misteris"¹⁴ ... Tandis que les explications du commentateur alternent avec le "Miserere des pendus" et le "Goigs de la Sang", les éléments du cortège défilent.¹⁵»

Même si elle n'a plus lieu la nuit, elle garde son aspect spectaculaire infiniment impressionnant. Les fameux «caparutxes» sont tous les ans aussi nombreux. Les volontaires se présentent pour porter les «Misteris» ou pour défiler dans ces costumes garants d'un anonymat parfait.

13. *Caparutxes* = Pénitents encapuchonnés.

14. *Misteris* = Personnages scènes saintes sculptés et décorés portés à dos d'homme.

15. *Deloncle*, opuscule cité.

Aux récitatifs, succèdent de véritables scènes dramatiques où des personnes revivent des souffrances et des situations mimant la tragédie sainte.¹⁶

Les Processions, particulièrement importantes en Roussillon, se sont simplifiées. Elles ont éliminé la partie de représentation de la Passion qui se déroulait dans les rues (comme c'était le cas encore au siècle dernier à Banyuls dels Aspres: «La Presa de l'Hort»). Dans la plupart des cas, elles ont abouti à une procession de pénitents (Arles s. Tech et Couilloure). En Catalogne espagnole il existe encore des processions dialoguées très proches des Mystères; les plus connues sont celles de Verges et de Sant Vicenç dels Horts. Leur célébrité tient au fait qu'elles ont conservé, du Moyen-Âge, un trait particulier: à Verges, la fameuse «Dansa de la Mort», à Sant Vicenç, un texte pratiquement inchangé. L'originalité de la Passió de Perpignan est d'être la procession d'une Confrérie et d'évoquer son rôle historique: accompagner et protéger de la foule le condamné à mort. L'impressionnant et lugubre chant des «caparutxes» (qui date du Moyen-Âge) martelé, sur un rythme funèbre, par les tambours voilés et sur lequel vient se poser l'aigre son de la clochette, est fait pour surprendre et effrayer à la fois, mais surtout pour que chacun se sente concerné par la question du commentateur, qui ne vise plus uniquement l'histoire sainte:

«Pourtant un condamné
est-il nécessairement un coupable?
Et qui donc survivrait,
si tout coupable
venait à être condamné?»¹⁵

LA CHASSE A L'OURS

Issue tout droit du Moyen-âge, une originale mascarade subsiste encore en Vallespir: à St-Laurent de Cerdans et Arles sur Tech. Il s'agit de la chasse à l'ours qui se pratiquait pour la chandeleur.

«On ignore s'il s'agit d'une survivance de Bacchanale païennes ou de quelque chasse mémorable, qui avait débarrassé le Haut Vallespir d'une bête féroce.»¹⁷

16. «Sous les costumes qu'ils revêtaient (les participants) jouaient moins un personnage que beaucoup d'entre-nous, prisonniers que nous sommes de nos airs les plus dégagés» (DELONCLE, opuscule cité).

17. *Casa Pairal*, J. DELONCLE, p. 31. ESTÉVE ALBERT (*Pyrene*, évocation théâtrale

Nous avons eu la chance de pouvoir assister, le 9 août, à cette «fête», qui afin d'être un attrait supplémentaire pour les touristes, a lieu, à présent pendant la saison d'été, à Arles sur Tech.

Ce seul fait nous avait incité à une attitude pleine de réserves. N'allions-nous pas trouver un spectacle folklorique «fabriqué» avec les grosses ficelles touristiques à la place de la représentation collective à laquelle participait activement et depuis des siècles, la population d'Arles sur Tech?...

Le scénario de la journée avait été mis au point quelques semaines auparavant. Le texte, les rôles sont fixés par la tradition, il ne restait plus qu'à choisir les acteurs principaux qui les incarneraient, et à les faire répéter. Il s'agit surtout du «Traqueur», représentant le meilleur chasseur et le plus intrépide (sa tenue est finée par la tradition,¹⁸ de la Rosette et de trois compagnons: Ciscou, Domingou et Pere.

La compagne du Traqueur, la Rosette, n'est autre qu'un garçon travesti. Maquillée, vêtue en costume de catalans, la Rosette sert sans doute à appâter l'ours, amateur réputé de jolies filles.

Au milieu de tous les chasseurs se trouvent d'étranges personnages comme les «tortugas», les «toros»,¹⁹ les grosses têtes, apport du carnaval, certainement et toute sorte de personnages, suivant l'inspiration et l'imagination des participants: pompiers, infirmiers, etc., en prévision des blessés de la chasse

«Quelques temps avant la Chandeleur, la présence d'un ours dans les bois environnants la localité est annoncée (par voie de presse et tracts) et un appel à tous les hommes valides est lancé pour organiser une battue sous les ordres d'un chasseur réputé.»²⁰

Le matin, le Traqueur, parcourant les rues de la ville, exhorte les chasseurs à se joindre à lui. A quinze heures, la battue s'organise.

des origines mythologiques du Roussillon) assure qu'il s'agit d'une des nombreuses réminiscences du culte de l'ours des Celtes (les Beri braces) qui ont peuplé cette région. Des variantes de cette chasse pouvaient se retrouver à Andorre la Vieille, Encamp et Ordino (Andorre), ainsi qu'à Prats de Molló (Roussillon). Elle a eu lieu encore en 1973, pour Carnaval à Prats de Molló et Encamp.

18. Veste de velours brun, culotte de peau autour de laquelle s'entrecroisent les lacets rouges des espadrilles. Il est armé d'un bâton et de la corde qui servira à tenir l'ours en laisse.

19. *Tortugas* = Tortues. *Toros* = Taureau.

20. *Casa Pairal*, J. DELONCLE, p. 31.

Nous sommes arrivés, le jour fixé, au moment où tous les chasseurs se rassemblaient; une très grande liberté est laissée à tous les volontaires en ce qui concerne leur équipement, en général, l'ensemble est plein d'humour. Il peut aller de l'improvisation comique à la tenue la plus recherchée. On a ainsi l'occasion de voir côte à côte, un homme des cavernes à la crosse impressionnante et un Davy Crockett sorti tout droit d'un film de Walt Disney. L'éventail d'âge est aussi large que celui des styles: certains vieux catalans ont revêtu la tenue traditionnelle, s'armant d'un solide gourdin alors que les jeunes préfèrent le style «rangers U.S.».

N'importe qui peut s'improviser chasseur, leur seul point commun est l'arme: elle va du gourdin au canon, symboliquement et astucieusement représenté, en passant par le vieux tromblon, tiré du grenier à cette occasion.

Dans un coin, des jeunes gens au visage enfariné, s'assurent, une dernière fois de la solidité de leur «cage». Elle est faite de baguettes, le cadre étant recouvert de drap blanc et le tout égayé de sonailles. Ces cages n'ont ni fond ni couvercle afin que le personnage, tout de blanc vêtu, puisse y entrer et marcher en la tenant autour de sa personne.

Ce sont les «Tortugas».²¹

A leur côté, assis sur leurs «têtes», les «toros» attendent, Ils sont fin prêts; un dernier coup de pinceau a été donné la veille sur ces barils transformés en grosses têtes rouges et noires, couvertes de cheveux de paille et ornées d'un nez de bois. De solides gaillards sont choisis pour ces personnages car les tonneaux sont lourds à porter.²¹

21. Tortugas et Toros, sont la source de nombreuses interprétations essayant d'expliquer leur signification.

Il nous semble qu'il s'agit de l'évocation d'une deuxième sorte de lutte: celle sans arme, mais avec la ruse. Ces personnages enfarinés arachés de sonailles tout comme ces Toros à la tête énorme étaient destinés à effrayer le monstre et à protéger le chasseur le cas échéant en lui offrant le refuge de cette sorte de carapace.

Deux interprétations plus historiques nous sont rappelées par le poète E. Harancourt (Vallespir, Octobre 1927, n.º 1).

«... Une légende du Moyen Age (rapporte) que des ours et d'autres bêtes sauvages ravagèrent longtemps le Vallespir semant la terreur et emportant dans leurs antres des femmes et des enfants pour les dévorer. Emu par ces calamités, un saint abbé... Arnulphe, se décida à partir à Rome afin de demander au Pape des reliques ayant pouvoir de conjurer le fléau ... Le saint abbé les fit charger sur son navire après les avoir enfermées dans une outre goudronnée que l'on cacha dans un grand baril plein d'eau... Les têtes en forme de barils n'étaient-elles pas un symbole miraculeux du baril qui délivre?»

Enfin, une dernière explication du symbolisme des Toros, nous ramène jus-

La chasse étant une affaire d'hommes et comportant un danger certain, aucun personnage féminin n'y participe, excepté le travesti. Les jeunes filles du groupe folklorique local n'interviendront qu'à la fin de cette battue.

La cobla²² arrive, donnant le signal du départ, et la «troupe» s'organise à sa suite, la foule des spectateurs fermant la marche. Tout le village est traversé et l'on se dirige vers les bois. Au détour de chaque rue, de nouvelles recrues viennent grossir les rangs de cette armée. Avant de quitter le village, deux vieux paysans se joignent au groupe tirant leurs mulets richement harnachés.

La rivière est traversée sur un pont de fortune et la chasse commence, non sans avoir auparavant enrôlé des amateurs de «cargolade»...²³ Le monstre est traqué, puis sa capture est faite, non sans mal.²⁴

Enchaîné par le Traqueur, il est traîné dans toutes les rues du village. A chaque carrefour, le chef de battue clame sa «prédica»²⁵ «c'est pour faire assavoir et rassapigué»²⁶ tous les méfaits causés par le fauve et les péripéties de sa capture. La traduction française que l'on cite ensuite est plus pudique:

«Des gentes demoiselles il était très friand, quand il voyait pointer la dentelle des coiffes.»²⁷

On oblige l'ours à danser aux accents allègres de la cobla. Une haie de chasseurs l'entoure, ils sont prêts à intervenir énergiquement à la moindre tentative de fuite, et, bien sûr, ils assurent la protection du public. L'ours, bien qu'enchaîné cherche

qu'aux croyances sumériennes. Au début de l'année, l'union du démon et de la femme déterminait la fécondité de l'année. Les tonneaux seraient ici la représentation de la protection divine.

22. *La Cobla* = Orchestre catalan avec des instruments très particuliers.

23. La Cargolade fait partie de la tradition: il s'agit de manger des escargots préparés selon la tradition et grillés au feu de bois. Tous les personnages typiques, toutes les particularités de la région, sont, grâce à l'improvisation de la population, ainsi évoqués avec humour.

24. Ce monstre est, en réalité, en homme vêtu d'une peau d'ours et dont la tête allongée aux crocs saillants et effrayants ressemble beaucoup à celle d'un requin.

25. *Prédica* = boniment.

26. *Rassapiguer* = mot de patois formé de la même manière que assavoir. *Rassapiguer* = savoir (tautologie).

27. «Les pobres minyonetes tractava molt mal. Malhort quan sentia flaire sota el devantal. Dret, la cua en l'aire: piri que un dimoni. Els hi feia ballar el ball del matrimoni.» (Il traitait fort mal les pauvres jeunes filles. Malheur lorsqu'il sentait une odeur sous le tablier. Debout, la queue en l'air: pis qu'un diable. Il leur faisait danser le bal du mariage.)

à se ruer sur les jeunes filles de l'assistance et bien des sourires se changent soudain en cris inquiets tant l'animal paraît terrible. Il parvient d'ailleurs à s'échapper plus d'une fois, semant la terreur ... Et l'on s'avance ainsi vers la place de la Mairie.

Dans le parc de la Mairie, une hutte a été dressée, elle doit servir de caverne à l'ours.

L'entrée des chasseurs est triomphale, un tour honneur est fait au rythme sautillant de l'air des chasseurs. L'ours entre à son tour on le fait sauter en mesure. Soudain, profitant d'un moment d'inattention il réussit à se libérer, enlève une jeune fille de l'assistance et l'entraîne dans la hutte. Il est aussitôt traqué et doit ressortir pour lutter contre les Toros et les Tortugas, qu'il frappe à grands coups de gaule. Après un simulacre de combat, l'ours enfin vaincu est rasé symboliquement avec la grande hache du «traqueur».

Deux dénouements interviennent alors, suivant les années:

— L'ours est tué et quatre chasseurs l'emportent au son d'une musique lugubre ... ou bien:

— lui faisant grâce, on lui offre à boire à la «régalade» en signe d'amitié.

Le Traqueur annonce que désormais la chasse à l'ours sera la fête de l'ours, puisque plus rien n'est à craindre dorénavant. La piste est alors envahie par la troupe folklorique qui exécute quelques danses bouffonnes, reprenant tous les symboles de la chasse ou des cérémonies qui lui ont succédé.²⁸

Des réserves sont à formuler en ce qui concerne l'orientation touristique donnée à cette fête, car, prenant le rang d'attraction, elle deviendra spectacle, avec des détails qui devront se fixer, et, ce faisant figeront la tradition jusqu'à la rendre extérieure, étrangère aux habitants.

Nous n'en sommes pas encore à ce stade, et nous avons eu tout au long de cette journée, l'impression d'une véritable dramatisation collective. Certains éléments fixés par la tradition et transmis à travers des générations comme le scénario, la pré-dica et les personnages principaux, ne paraissent pourtant pas étrangers à ceux qui les entourent, à tel point que l'on participe malgré soi au jeu général.

La peur jouée en spectacle est ainsi dépassée, effacée. Nous nous trouvons face au théâtre tel qu'il était peut-être à l'origine,

28. Les danseurs, vêtus du costume catalan interprètent la danse du Barbier, celle de la Pomme et enfin celle du «Pourrou» (carafon catalan) autour de l'ours qu'ils prennent parfois comme comparse.

une catharsis des maux de la société, le moyen de les dominer en leur donnant une représentation humaine. Ainsi, dédramatise-t-on les dangers, en représentant un faux blessé sur un brancard porté par de faux infirmiers.

Quelle que soit l'explication historique choisie pour cette «mascarade», nous trouvons là un sujet bien commun à des sociétés qu'elles soient préhistoriques, d'Afrique Noire, de Grèce ou d'un Moyen Âge européen: c'est la peur du monstre, c'est le mythe du Minotaure, qui est représenté ici avec des éléments appartenant à la tradition locale.

Ce monstre est représenté comme un mélange d'au moins deux bêtes féroces: ours et requin. Il a la réputation d'apprécier les jolies filles, leur «représentation» par la Rosette, en est la meilleure preuve. Sa capture se fait en mêlant force et surtout ruse. Enfin, ultime vengeance collective, on met cet ours au service de la société: il amusera ... Le rire, est, ici, la contre partie de la peur éprouvée.

On se sent plus fort que ce monstre: il est fait prisonnier, on le commande, on le fait danser, on le ridiculise lorsqu'on veut le raser. Puisque plus rien n'est à craindre de lui on s'en fait un allié, en lui offrant à boire. Tout cela est infiniment ressenti par les spectateurs-acteurs. Certains «spectateurs» au sourire ironique, au commencement de la chasse, accourent soudain prêter main forte pour rattraper l'ours échappé.

Si la «mascarade» a changé sur certains points de détail, nous pouvons cependant citer comme actuelle l'impression de Harancourt:

«... Au lieu d'une incohérente série de déguisements burlesques, c'est un vrai drame qu'on me montrait, un drame qui se jouait: des jeunes gens travestis en femmes et en enfants jouaient sur la place et soudain se dispersaient avec des cris.»

On nous a signalé, à St-Laurens de Cerdans l'existence d'une fête semblable quoique avec des variantes parmi lesquelles la Monaca:

«... monstre à double corps humain, d'une agilité surprenante, lancé dans une course folle à la poursuite d'un vieux catalan et d'une vieille catalane chaussée de sabots, et dont les incursions dans la foule et les volte-face inattendues sèment la panique générale...»²⁹

29. *Casa Pairal*, de J. DELONCLE, p. 32.

Registro de funciones (Teatro Romea)¹

ENERO DE 1866

Días:

- Tarde. Lun. 1. 94.^a función: 10.^a de abono; 2.^a serie: 1.^o Sinfonía. — 2.^o El drama en 4 actos, *La bondad de Dios, o Los pastorcillos*. — 3.^o La comedia en un acto, *Mal de ojo*. A las 3.
- Noche. Lun. 1. 95.^a función: 13.^a de abono y 10.^a de días festivos, 2.^a serie: 1.^o Sinfonía. — 2.^o La comedia en 2 actos, *La primera escapatoria*. — 3.^o La comedia en 3 actos, *La consola y el espejo*. A las 7 ½.
- Noche. Mart. 2. 96.^a función: 14.^a de abono. Circo dramático: 1.^o Sinfonía. — 2.^o El drama en 3 actos, *La oración de la tarde*. — 3.^o La comedia en un acto, *La teta gallinaire*. A las 7 ½.
- Noche. Miér. 3. 97.^a función: 15.^a de abono. Sección catalana: 1.^o Sinfonía. — 2.^o La comedia en 2 actos, *A l'altre món*. — 3.^o La comedia en un acto, *Un poll resuscitat*. A las 7 ½.
- Tarde. Sáb. 6. 98.^a función: 11.^a de abono; 2.^a serie: 1.^o Sinfonía. — 2.^o La comedia en 3 tres actos, *La consola y el espejo*. — 3.^o La comedia en un acto, *Las hijas de Elena*. A las 3.
- Noche. Sáb. 6. 99.^a función: 16.^a de abono y 11.^a de días festivos; 2.^a serie: 1.^o Sinfonía. — 2.^o La comedia en 3 actos, *Los soldados de plomo*. — 3.^o La comedia en un acto, *Mentir con suerte*. A las 7 ½.
- Tarde. Dom. 7. 100.^a función: 12.^a de abono; 2.^a serie: 1.^o Sinfonía. — 2.^o El drama en 2 actos, *Amor de madre*. — 3.^o La comedia en 2 actos, *La primera escapatoria*. A las 3.
- Noche. Dom. 7. 101.^a función: 17.^a de abono y 12.^a de días festivos; 2.^a serie: 1.^o Sinfonía. — 2.^o La comedia en 3 actos, *Los soldados de plomo*. — 3.^o La comedia en un acto, *R. Y. P.* A las 7 ½.
- Noche. Lun. 8. 102.^a función: 18.^a de abono. Beneficio del público: 1.^o Sinfonía. — 2.^o La comedia en 2 actos, *La primera escapatoria*. — 3.^o El drama en 5 actos, *Juan Diente*. A las 5 ½.
- Tarde. Dom. 14. 103.^a función: 13.^a de abono; 2.^a serie: 1.^o

1. La publicació d'aquest manuscrit, que relaciona les representacions efectuades al Teatre Romea, de Barcelona, a partir de 1865, fou iniciada en el núm. 15 d'*Estudios Escénicos*.

- Sinfonía. — 2.º El drama en 3 actos, *Los hijos de Eduardo*. — 3.º El sainete, *La varita de virtudes*. A las 3.
- Noche. Dom. 14. 104.ª función: 19.ª de abono y 13.ª de días festivos; 2.ª serie: 1.º Sinfonía. — 2.º El drama en 3 actos, *El cura de aldea*. — 3.º La comedia en un acto, *Es una malva*. A las 7 ½.
- Noche. Lun. 15. 105.ª función: 20.ª de abono. Beneficio del público: 1.º Sinfonía. — 2.º La comedia en un acto, *Es una malva*. — 3.ª El drama en 3 actos, *El cura de aldea*. — 4.º La comedia en un acto, *Cándido*. A las 6.
- Noche. Mart. 16. 106.ª función: 21.ª de abono. Circo dramático: 1.º Sinfonía. — 2.º El drama en 3 actos, *El cura de aldea*. — 3.º La comedia en un acto, *Es una malva*. A las 7 ½.
- Tarde. Dom. 21. 107.ª función: 14.ª de abono; 2.ª serie: 1.º Sinfonía. — 2.º El drama en 3 actos, *El cura de aldea*. — 3.º La comedia en un acto, *Es una malva*. A las 3.
- Noche. Dom. 21. 108.ª función: 22.ª de abono y 14.ª de días festivos; 2.ª serie: 1.º Sinfonía. — 2.º La comedia en 3 actos, *La luna de hiel*. — La comedia en un acto, *La mujer de Ulises*. A las 7 ½.
- Noche. Lun. 22. 109.ª función: 23.ª de abono. Beneficio del público: 1.º Sinfonía. — 2.º La comedia en 2 actos, *Las carbassas de Monroig*. — 3.º El drama en 3 actos, *La vaquera de la Finojosa*. — 4.º La comedia en un acto, *R.Y.P.* A las 6.
- Noche. Mart. 23. 110.ª función: 24.ª de abono. Circo dramático: 1.º Sinfonía. — 2.º La comedia en 3 actos, *La luna de hiel*. — 3.º La comedia en un acto, *La mujer de Ulises*. A las 7 ½.
- Noche. Miér. 24. 111.ª función: 25.ª de abono. Sección catalana: 1.º Sinfonía. — 2.º La comedia en un acto, *Sistema Raspail*. — 2.º La comedia en 2 actos, *A l'altre món*. — 3.º La comedia en un acto, *Els de fora i els de dins*. A las 7 ½.
- Tarde. Dom. 28. 112.ª función: 15.ª de abono; 2.ª serie: 1.º Sinfonía. — 2.º El drama en 6 actos, *La cabaña de Tom*. A las 3.
- Noche. Dom. 28. 113.ª función: 26.ª de abono y 15.ª de días festivos; 2.ª serie: 1.º Sinfonía. — 2.º El drama en 5 actos, *El campanero de an Pablo*. A las 7 ½.
- Noche. Lun. 29. 114.ª función: 27.ª de abono. Beneficio del público: 1.º Sinfonía. — 2.º El drama en 6 actos, *La cabaña de Tom*. — 3.º La comedia en 3 actos, *La consola y el espejo*. A las 5 ½.
- Noche. Mart. 30. 115.ª función: 28.ª de abono. Circo dramá-

tico: 1.º Sinfonía. — 2.º El drama en un acto, *L'ajuda de Déu*. — 3.º La comedia en 3 actos, *Los soldados de plomo*. A las 7 ½.

Noche. Miérc. 31. 116.ª función: 29.ª de abono. Sección catalana: 1.º Sinfonía. — 2.º la comedia en un acto, *Sistema Raspail*. — 3.º La comedia en un acto, *Els de fora i els de dins*. — 4.º La comedia en un acto, *L'ase d'en Móra*. A las 7 ½.

FEBRERO DE 1866

Tarde. Vier. 2. 117.ª función: 1.º Sinfonía. — 2.º El drama en 5 actos *El campanero de San Pablo*. — A las 3.

Noche. Vier. 2. 118.ª función: 30.ª de abono y 1.ª de días festivos; 3.ª serie: 1.º Sinfonía. — La comedia en 5 actos, *Las colegialas de Saint-Cir*. — 3.º La comedia en un acto, *Els de fora i els de dins*. A las 7 ½

Tarde. Dom. 4. 119.ª función: 1.º Sinfonía. — 2.º El drama en 5 actos, *Juan Diente*. — 3.º El sainete, *El payo de la carta*. A las 3.

Noche. Dom. 4. 120.ª función: 31.ª de abono y 2.ª de días festivos; 3.ª serie: 1.º Sinfonía. — 2.º El drama en 4 actos, *Flor de un día*. — 3.º La comedia en un acto, *Els de fora i els de dins*. A las 7 ½.

Noche. Lun. 5. 121.ª función: 32.ª de abono. Beneficio del público: 1.º Sinfonía. — 2.º (El drama en) La comedia en 3 actos, *Los soldados de plomo*. — 3.º El drama en un acto, *L'ajuda de Déu*. — 4.º La comedia en un acto, *Els de fora i els de dins*. A las 6.

Noche. Mart. 6. 122.ª función: 33.ª de abono. Circo dramático: 1.º Sinfonía. — 2.º La comedia en 3 actos, *La consola y el espejo*. — 3.º La comedia en 1 acto ¡R.Y.P.! A las 7 ½.

Noche. Miér. 7. 123.ª función: 34.ª de abono. Sección catalana: 1.º Sinfonía. — 2.º La comedia en 2 actos, *Tants caps, tants barrets*. — 3.º La comedia en un acto, *L'ase d'en Móra*. A las 7 ½.

Tarde. Dom. 11. 124.ª función: 1.º Sinfonía. — 2.º La comedia en 3 actos, *Los soldados de plomo*. — 3.º La comedia en un acto, *Els de fora i els de dins*. A las 3.

Noche. Dom. 11. 125.ª función: 35.ª de abono y 3.ª de días festivos; 3.ª serie: 1.º Sinfonía. — 2.º La comedia en 3 actos, *Aventuras imperiales*. — 3.º La comedia en un acto, *Las cuatro esquinas*. A las 7 ½.

Noche. Mart. 13. 126.ª función: 36.ª de abono. Circo dramático: 1.º Sinfonía. — 2.º La comedia en 3 actos, *Aventuras*

- imperiales*. — 3.º La comedia en un acto, *Las cuatro esquinas*. A las 7 ½.
- Noche. Miér. 14. 127.ª *función*: 37.ª de abono. Sección catalana: 1.º Sinfonía. — 2.º La comedia en 2 actos, *A l'altre món*. — 3.ª La comedia en 2 actos, *Tants caps, tants barrets*. A las 7 ½.
- Noche. Juev. 15. 128.ª *función*: 38.ª de abono. La infantil: 1.º Sinfonía. — 2.º La zarzuela en 4 actos, *Por seguir a una mujer*. A las 7 ½.
- Noche. Sáb. 17. 129.ª *función*: 39.ª de abono. Beneficio de don Francisco Lumbreras: 1.º Sinfonía. — 2.º El drama en 5 actos, *El pirata negro*. (En un entreacto se tocó la sinfonía *La Euterpense*.) A las 7 ½.
- Tarde. Dom. 18. 130.ª *función*: 1.º Sinfonía. — 2.º El drama en 6 actos, *Isabel la Católica*. A las 3.
- Noche. Dom. 18. 131.ª *función*: 40.ª de abono y 4.ª de días festivos; 3.ª serie: 1.º Sinfonía. — 2.º El drama en 5 actos, *Angela*. A las 7 ½.
- Noche. Lun. 19. 132.ª *función*: 41.ª de abono. Beneficio de Dña. Lorenza Segarra: 1.ª Sinfonía. — 2.º El drama en 3 actos, *La llave de oro*. — 3.º La comedia en un acto, *Una boda improvisada*. A las 7 ½.
- Noche. Mart. 20. 133.ª *función*: 42.ª de abono. Circo dramático: 1.º Sinfonía. — 2.º El drama en 2 actos, *Amor de madre*. — 3.º La comedia en un acto, *Una boda improvisada*. A las 7 ½.
- Noche. Miér. 21. 134.ª *función*: 43.ª de abono. Sección catalana: 1.º Sinfonía. — 2.º La comedia en 3 actos, *La muller que fa per casa*. — 3.º La comedia en un acto, *L'ase d'en Móra*. A las 7 ½.
- Noche. Sáb. 24. 135.ª *función*: 44.ª de abono. La Infantil: 1.º Sinfonía. — 2.º La zarzuela en 4 actos, *Por seguir a una mujer*. A las 7 ½.
- Tarde. Dom. 25. 136.ª *función*: 1.º Sinfonía. — 2.º El drama en 5 actos, *Angela*. — 3.º La comedia en un acto, *¡R.Y.P.!* A las 3.
- Noche. Dom. 25. 137.ª *función*: 45.ª de abono y 5.ª de días festivos; 3.ª serie: 1.º Sinfonía. — 2.º La comedia en 2 actos, *Bruno el tejedor*. — 3.º La comedia en 2 actos, *Tants caps, tants barrets*. A las 7 ½.
- Noche. Lun. 26. 138.ª *función*: 46.ª de abono. Beneficio de D. Gervasio Roca: 1.º Sinfonía. — 2.º La comedia en un acto, *Qui al cel escup...* — 3.º La comedia en 3 actos, *Palos y pérdida*. — 4.º La comedia en un acto, *Candido*. — 5.º Canción española *La rosera*, por la Sra. Bonfillori. A las 7 ½.

Noche. Mart. 27. 139.^a función: 47.^a de abono. Festividad de San Baldomero: 1.º Sinfonía. — 2.º El drama en 3 actos, *Lanuza* — 3.º La comedia en 3 actos, *Las riendas del gobierno*. A las 6 ½.

Noche. Miér. 28. 140.^a función: 48.^a de abono. Beneficio de D. Eduardo Amigó: Gran concierto vocal e instrumental. 1.^a parte: Trío *La caridad*, de Rossini. — Fantasía sobre motivos del *Pardon de Ploermel*, por Amigó. — Aria de la ópera *Il flauto mágico*, por Vialetti. — Gran vals de concierto, por Biscarri. — Fantasía sobre motivos de la ópera *Il trovatore*, por To. — Íd. de la ópera *Ame en peine*, por Amigó. — Dúo a dos pianos sobre motivos de la ópera *D. Giovanni*, por Vilar y Obradors. — 2.^a parte: Serenata por To, González y Amigó. — Dúo de la ópera *Faust*, por Vilar y Amigó. — Romanza de la *Beatrice di Tenda*, por Boccolini. — Fantasía sobre motivos de *La sonámbula*, por Obradors. — Aria de *La none sanglante*, por Morini. — Vals a dos pianos, por Obradors y Biscarri. — *Remember*, meditación y vals por Amigó. A las 7 ½.

MARZO DE 1866

Noche. Juev. 1. 141.^a función: 49.^a de abono. Sección catalana: 1.º Sinfonía. — 2.º La comedia en 3 actos, *La muller que fa per casa*. — 3.º La comedia en un acto, *Sistema Raspail*. A las 7 ½.

Noche. Sáb. 3. 142.^a función: 50.^a de abono. Circo dramático: 1.º Sinfonía. — 2.º El drama en 3 actos, *La llave de oro*. — 3.º La comedia en un acto, *Els de fora i els de dins*. A las 7 ½.

Tarde. Dom. 4. 143.^a función: 1.º Sinfonía. — 2.º La comedia en 2 actos, *Bruno el tejedor*. — 3.º La comedia en 2 actos, *Tants caps, tants barrets*. A las 3.

Noche. Dom. 4. 144.^a función: 1.^a de abono, 3.^a serie y 6.^a de días festivos: 1.º Sinfonía. — 2.º El drama en 3 actos, *La llave de oro*. — 3.º La comedia en un acto, *Mentir con suerte*. A las 7 ½.

Noche. Lun. 5. 145.^a función: 2.^a de abono. Beneficio de doña Clara Bonfiliori: 1.º Sinfonía. — 2.º El drama en 4 actos, *El molino de Guadalajara*. — 3.º Fantasía de la *Luccia*, tocada al piano por la niña Albéniz. — Motivo a cuatro manos por la misma niña y su hermano. — 4.º La zarzuela en un acto, *El último mono*. A las 7 ½.

Noche. Mar. 6. 146.^a función: 3.^a de abono. Circo dramático:

- 1.º Sinfonía. — 2.º La comedia en 2 actos, *Bruno el tejedor*. — 3.º La comedia en 2 actos, *A l'altre món*. A las 7 ½.
- Noche. Miér. 7. 147.ª función: 4.ª de abono. Secció catalana: 1.º Sinfonía. — 2.º El drama 3 actos, *Tal faràs, tal trobaràs*. — 3.º La comedia en 1 acto, *Tal hi va que no s'ho creu*. A las 7 ½.
- Noche. Juev. 8. 148.ª función: 5.ª de abono. La Infantil: 1.º Sinfonía. — 2.º Coro *Invocación a las musas*. — 3.º La comedia en 3 actos, *La consola y el espejo*. — 4.º Canción española *A los toros*. — 5.º La comedia en 1 acto, *Una carta a la virgen*. A las 7 ½.
- Noche. Sáb. 10. 149.ª función: 6.ª de abono. Prestidigitación: 1.º Sinfonía. «Un milagro al parecer increíble», «El reloj matemático», «El destino», «Los naipes adivinos», «Las sortijas hechizadas y los objetos simpáticos», «La cinta invisible», «El huevo y la copa», «Un tesoro español», «La confitería inagotable». — 2.º Sinfonía. «Tres carpetas incomprensibles», «Los naipes cautivos», «El dado mágico y la bomba atronadora», «El pañuelo litográfico», «Los panecillos encantados», «La redoma nigromántica», «Una cría monstruo». A las 7 ½.
- Tarde. Dom. 11. 150.ª función: 1.º Sinfonía. — 2.º El drama en 4 actos, *El molino de Guadalajara*. — 3.º La comedia en un acto, *Candidito*. A las 3.
- Noche. Dom. 11. 151.ª función: 7.ª de abono y 7.ª de días festivos. 3.ª serie: 1.º Sinfonía. — 2.º El drama en 3 actos, *Tal faràs, tal trobaràs*. — 3.º La comedia en un acto, *La mujer de Ulises*. A las 7 ½.
- Noche. Lun. 12. 152.ª función: 8.ª de abono. Beneficio de don Rafael Ribas: 1.º Sinfonía. — 2.º La comedia en 2 actos, *Cada ovella amb sa parella*. — 3.º El drama en 5 actos, *Barcelona que ríe y Barcelona que llora*. A las 7 ½.
- Noche. Mart. 13. 153.ª función: 9.ª de abono. Circo dramático: 1.º Sinfonía. — 2.º La comedia en 3 actos, *Los soldados de plomo*. — 3.º La comedia en un acto, *Mentir con suerte*. A las 7 ½.
- Noche. Miér. 14. 154.ª función: 10.ª de abono. Secció catalana: 1.º Sinfonía. — 2.º La comedia en 2 actos, *La noia de l'Empordà*. — 3.º La comedia en 2 actos, *Cada ovella amb sa parella*. A las 7 ½.
- Noche. Juev. 15. 155.ª función: 11.ª de abono: 1.º Sinfonía. — 2.º El drama en 5 actos, *Barcelona que ríe y Barcelona que llora*. — 3.º La comedia en un acto, *Un poll ressuscitat*. A las 7 ½.
- Noche. Sáb. 17. 156.ª función: 12.ª de abono. La Infantil: 1.º

Sinfonía. — 2.º La comedia en 2 actos, *Las dos huérfanas*. — 3.º *Barcarola*, por la niña Gimeno, de 6 años. — 4.º La comedia en un acto, *No más muchachos*. — 5.º Coro del *Relámpago*, por todos los niños. — 6.º *Padedú*, por las hermanas Montoto. A las 7 ½.

Tarde. Dom. 18. 157.ª función: 1.º Sinfonía. — 2.º El drama en 3 actos, *Tal faràs, tal trobaràs*. — 3.º La comedia en un acto, *Una noia com un sol*. A las 3.

Noche. Dom. 18. 158.ª función: 13.ª de abono y 8.ª de días festivos. 3.ª serie: 1.º Sinfonía. — 2.º El drama en 5 actos, *Barcelona que ríe y Barcelona que llora*. A las 7 ½.

Noche. Lun. 19. 159.ª función: 14.ª de abono. Beneficio de don Francisco C. Arcos: 1.º Sinfonía. — 2.º El drama en 5 actos, *La noche de San Bartolomé o Los hugonotes*. — 3.º La comedia en un acto, *La tornada de Titó*. A la 7.

Noche. Mart. 20. 160.ª función: 15.ª de abono Circo dramático: 1.º Sinfonía. — 2.º La comedia en 3 actos, *La cruz del matrimonio*. — 3.º La comedia en un acto, *Candidito*. A las 7 ½.

Noche. Miér. 21. 161.ª función: 16.ª de abono. Secció catalana: 1.º Sinfonía. — 2.º La comedia en 2 actos, *La noia de l'Empordà*. — 3.º La comedia en 2 actos, *Tants caps, tants barrets*. A las 7 ½.

Noche. Juev. 22. 162.ª función: 17.ª de abono. Prestidigitación: 1.º Sinfonía. «El chino bolero», «Las sortijas hechizadas», «La paloma industriosa», «El café improvisado», «Las monedas voladoras», «El espadín con vista», «El reloj de la imaginación», «La campana magnetizada», «El sombrero colchón». — 2.º Sinfonía. «La sombrilla de la época», «Los huevos endiablados», «Varias voluntades reunidas en una», «Preguntas caprichosas», «El frasco encantado», «El objeto milagroso», «Un concierto desordenado». A las 7 ½.

I. La Pre-Romànica (de 1800 a 1837)

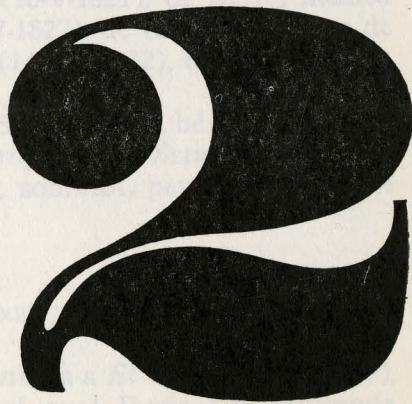
És difícil de precisar a partir de quin moment s'obra la recepció de l'obra de Shakespeare a Catalunya. Sembla indubtable que els mestres il·lustrats no depueren tenir notícia a través de les traduccions franceses, ni a través d'altres, que circulaven amb certa profusió a l'altre costat del Pirineu. La traducció castellana de *Hamlet* feta per Leandro Fernández de Moratín, que també coneixia a Barcelona, i posteriors i per la de Ramón de la Cruz.

El 1804 hom porta a Barcelona una versió castellana d'*Otello* dirigida a Teodoro Llacort, conegut adaptador de melodramas. El 1810 i el 1811 és representada a Barcelona *La peça sobre la vida de Shakespeare* anomenat, d'A. Duval.

El 1815, el projecte d'un drama en català *William Shakespeare Años i Casos*, que signava amb el pseudònim de «Señor K.», indica que les obres de Shakespeare cadien per les mans de tots els educadors.

El 1815 apareix l'adaptació de *Romeo i Julieta* que surt al títol de Jofre y Romeo de Manuel García Suelto, a partir de la versió francesa de Dugué. El 1817 apareix una nova adaptació de *La tempesta* per Jofre y Romeo.

CRONICA



de *Romeo i Julieta* d'Enrique (10-V-1817) i una versió de *Romeo, Giulietta e Romeo* (76-V-1817) de Vacca; i *Comedia del Mantecado* (1817) de Jofre y Romeo.

Hi ha referències a l'obra de Shakespeare a l'obra de Jofre y Romeo a l'obra de Jofre y Romeo, que romançoneja català, són l'obra de R. Lopez Soler.

II. Els inicis de la Renaixença

L'obra de Shakespeare se coneixia a Catalunya per un redactor anònim, segons el qual l'obra de Shakespeare

Shakespeare a Catalunya, fins a 1937

I. LA PRE-RENAIXENÇA (DE 1800 A 1833)

És difícil de precisar a partir de quin moment l'obra de Shakespeare és introduïda a Catalunya. Sembla indubtable que els nostres ilustrats en degueren tenir notícia a través de les traduccions franceses, més o menys «lliures», que circulaven amb certa profusió a l'altre costat del Pirineu. La traducció castellana de *Hamlet* feta per Leandro Fernández de Moratín era també coneguda a Barcelona, i potser fins i tot la de Ramón de la Cruz.

El 1804 hom edita a Barcelona una versió castellana d'*Otello*, deguda a Teodoro Lacalle, conegut adaptador de melodrames.

El 1810 i el 1811 és representada a Barcelona *La pièce à l'é-tude, ou Shakespeare amoureux*, d'A. Duval.

El 1816, al pròleg del seu drama *El conde de Narbona*, Francesc Altés i Casals, que signava amb el pseudònim de «Selta Runega», diu que les obres de Shakespeare «andan por las manos de todos los aficionados».

El 1816 hom edita l'adaptació de *Romeu i Julieta* que amb el títol de *Julia y Romeo* fa Manuel García Suelto, a partir de la versió francesa de Ducis. El 1817 apareix una nova adaptació de la mateixa obra deguda a Dionisio Solís, també basada en la de Ducis.

Tanmateix, l'obra de Shakespeare mereix una relativa difusió a partir de les estrenes d'òperes italianes al Teatre de la Santa Creu, de Barcelona. Són basades en obres seves les següents: *Otello, ossia l'Africano di Venezia* (10-V-1821), de Berio, música de Rossini; *Giulietta è Romeo* (26-V-1827), de Romani, música de Vaccaj; *I Capuletti ed i Monteschi* (14-VII-1832), de Romani, música de Bellini.

Hi ha referències a l'obra de Shakespeare, bé que sense deturar-se a fer-ne un estudi, a *El Europeo*, la revista programàtica del romanticisme català; són fetes, sobretot, per B. C. Aribau i R. López Soler.

II. ELS INICIS DE LA RENAIXENÇA (DE 1833 A 1850)

L'obra de Shakespeare és comentada a *El Vapor* (27-IV-1833), per un redactor anònim, segons el qual Ducis l'ha millorada

en les seves versions franceses. A aquesta mateixa publicació (26-VII-1833), un altre redactor, que hom suposa que pot ésser Ramon López Soler, comenta *Ricard III* i demostra conèixer-ne l'original anglès.

Però qui millor coneix l'obra de Shakespeare en aquests anys sembla que és Antoni Bergnes de las Casas, que li dedica un llarg i documentat comentari al primer número del seu periòdic *El Museo de Familias* (1839). El mateix Bergnes de las Casas, dins la seva *Crestomatía inglesa* (1840), després d'estudiar l'obra de Shakespeare, publica fragments en anglès de *Hamlet*, *Macbeth* i *Otello*.

Altres autors del moment citen Shakespeare de passada. Pau Piferrer, Pere Felip Monlau, que en els seus *Elementos de literatura* (1842) el qualifica de poeta còmic. Jaume Balmes a les seves obres l'anomena cinc vegades, i en demostra tenir un coneixement indirecte.

El 1848 és estrenada al Teatre del Liceu l'òpera *Macbeth*, amb lletra de Piave i música de Verdi.

El 1849 Víctor Balaguer publica una traducció castellana de *Romeu i Julieta*. Al *Diario de Barcelona* apareix la traducció d'un fragment d'*El rei Joan* (acte IV, escena I), també en castellà, deguda a J. Mañer i Flaquer, a partir del text anglès. És publicada la primera tesi doctoral realitzada a la Península sobre l'obra de Shakespeare; bé que editada a Madrid, el seu autor, Joan Frederic Muntadas, és català: *Discurso sobre Shakespeare y Calderón, pronunciado en la Universidad de Madrid por el licenciado Juan Federico Muntadas en el acto solemne de recibir la investidura de doctor de la Facultad de Filosofía, Sección de Literatura*.

III. LA PLENA DIFUSIÓ: DE 1850 A 1880

Josep Maria Quadrado i Manuel Milà i Fontanals són els grans divulgadors, a nivell culte, de l'obra de Shakespeare. Quadrado assaja alguna traducció, que avui dia no té més valor que l'històric, i Milà i Fontanals sembla comprendre millor el dramaturg, però només tradueix una escena de *Macbeth*. Víctor Balaguer escriu *Les esposalles de la morta* (1879), recreació romàntica de *Romeu i Julieta*.

El 1868 l'actor italià Rossi pronuncia una conferència a l'Ateneu Barcelonès sobre la interpretació de Shakespeare, en particular de *Hamlet*.

Són divulgades nombroses traduccions castellanques de Shakespeare: a la collecció *Teatro selecto antiguo y moderno* (1868) hi són publicades sis obres, i dins *La Enciclopedia Ilustrada* (1870), amb l'epígraf *Los grandes dramas de Shakespeare*, n'hi són publicats trenta-tres.

A nivell popular trobem un melodrama de Jaume Piquet, *La venganza de Romeo*, continuació de *Romeu i Julieta*, feta per complaure el públic que volia un final feliç.

Apareixen, en català, les primeres paròdies d'obres de Shakespeare. Les que assoliren una millor acceptació foren: *Otello, il moro di Valenzia, Parodia in verso per Abelardo Coma. Música di Francisco di P. Sánchez Sabanyac* (1874). N'hi ha una reedició dins la revista *Lo Teatro Regional* (1896); *Otello o el moro de Magnèsia* (1877), deguda possiblement a Jaume Piquet. Josep Maria Codolosa escriu una paròdia de *Les esposalles de la morta*, de Víctor Balaguer, titulada *Les ventalles de la porta*. Citem encara *Otello o il moro di... Parodia en 1 acto y en prosa italiana macarrònica, por N. N.* (1884), que Alfons Par ha atribuït a Antonio Ferrer i Codina i Alfred Pallardó, i *Hamletto, príncipe de Vallicarca* (1883), anònima.

IV. LES PRIMERES TRADUCCIONS CATALANES (1880-1900)

Fins al «Teatre Íntim», l'Adrià Gual, i el *Glossari*, de Xènius, Shakespeare tingué una valoració parcial, la dels romàntics. J. Franquesa i Gomis publica a *Il·lustració Catalana* (30-VIII-1880) la primera escena de l'acte III de *Hamlet*. Celestí Barallat llegeix (1-XII-1890), a la Reial Acadèmia de Bones Lletres, la memòria *Shakespeare y Moratín ante la fosa y traducción de un cuadro de Shakespeare (Hamlet, acte V, escena I)*, de valor literari nul. Antoni Bulbena i Tosell, el 1885, tradueix *Hamlet*, però la traducció no serà impresa fins el 1910. Una altra traducció de la mateixa obra la realitza Artur Masriera el 1898. I aquest mateix any mossèn Gaietà Soler en fa un arranjament per a l'escena «catòlica», eliminant-ne tots els personatges femenins i fent que Hamlet, al final, perdoni els seus enemics i no consumi, per tant, la venjança. F. Lluís Obiols tradueix els *Contes* (1893) i novella, per a colleccions de consum, *Romeu i Julieta* (1895) i *Otello* (1899). Durant aquest període els crítics més importants del moment, Josep Ixart i Joan Sardà, s'ocupen de Shakespeare només de passada. Joan Maragall, en canvi, el tracta amb més deteniment i entusiasme.

V. EL NOU-CENTS

El 1908 Cebrià de Montoliu fa una traducció de *Macbeth*. Entre 1907 i 1910 la «Biblioteca Popular dels Grans Mestres» publica setze volums dedicats a Shakespeare. Són els següents:

- Juli Cèsar*, traducció de Salvador Vilaregut.
- Antònius i Cleopatra*, traducció de Francesc Torres i Ferrer.
- El somni d'una nit d'estiu*, *Les alegres comares de Windsor*
i *La tempestat*, traducció de Josep Carner.
- Enric IV*, traducció de Josep Sandaran Bacaria.
- La festa dels reis*, traducció de Carles Capdevila.
- Macbeth*, traducció de Dídac Ruiz.
- La feréstega domada*, traducció de J. Farran i Mayoral.
- El rei Lear*, traducció d'Albert Torrellas.
- Treball d'amor endebades*, traducció de Manuel Reventós.
- El marxant de Venècia*, traducció de Joan Puig i Ferrer.
- Conte d'hivern*, traducció de Vicenç Caldés Arús.
- El rei Joan*, traducció de Josep Martí Sabat.
- Molt soroll per res*, traducció de Ramon Pomés Soler.
- Tot va bé, si acaba bé*, traducció de F. Girbal Jaume.

Anteriorment, amb el títol de *Nit de reis o com vulgueu* (1904), el Teatre Íntim, d'Adrià Gual, havia estrenat la traducció de Carles Capdevila; i el 1908 hom estrenà la versió carneriana d'*El somni d'una nit d'estiu*.

El 1912 Alfons Par publica una traducció de *Lo rei Lear*, amb un aparell crític encara avui no superat, semblant al de les millors edicions angleses.

Eugeni d'Ors s'ocupa sovint de Shakespeare al *Glossari*, i Joan Puig i Ferrer en parla també sovint i amb força extensió.

El traductor més important de Shakespeare en aquest moment és Magí Morera i Galícia; les traduccions que realitza són acurades, exactes, i d'una remarcable qualitat literària. Publica les següents:

Sonets (1912), *Selecta de Sonets de Shakespeare* (1913), *El Fènix i la Tortra* (1913), fragment de *Venus i Adonis* (1916), *Venus i Adonis* (1917) — n'hi ha una segona edició del 1918 —, *Coriolà* (1918), *Hamlet*, *Príncep de Dinamarca* (1920), *Nou i vell* (fragments diversos) (1922), *Romeu i Julieta* (1923), *El marxant de Venècia* (1924), *Pàgines antològiques* (1927).

Morera i Galícia deixà inèdites les traduccions de *Macbeth* i *Juli Cèsar*. A més, féu dues conferències glossant l'obra del

dramaturg: *Consideracions sobre les interpretacions dels personatges de Shakespeare* (1917) i *Absurditats relatives a la personalitat de Shakespeare*.

Hom deu a Joan Perpinyà dues excel·lents traduccions: *La tragèdia de Coriolanus* (1917) i *La tragèdia d'Otello* (1929).

Josep Lleonart tradueix *Molta remor i poca saó* (1925).

El 1923 Zaconi actua a Barcelona, i Josep Maria de Sagarra publica a *La Publicitat* diversos comentaris, en els quals judica ja l'obra de Shakespeare i que són un document valuós per a copsar el punt de vista del futur traductor.

Ignasi Iglésias, a *L'encís de la glòria* (1917), fa recitar al protagonista el monòleg de Hamlet.

El 1925 la companyia Vila-Daví estrena *El marxant de Venècia*, en la traducció de Magí Morera i Galícia.

Alfons Maseras tradueix *El somni d'una nit d'estiu* (1919).

Durant aquest període pugen a l'escenari algunes versions lliures de comèdies de Shakespeare. Salvador Vilaragut estrena *La novícia de Santa Clara* (1928), adaptació de *Mesura per mesura*, que situa l'acció a Castella i durant el regnat de Felip IV. I *Com més petita és la nou...*, adaptació de *Molt soroll per a no res*, estrenada el 1929, amb l'acció traslladada al 1860. Manuel Duran i Tortajada trasllada a l'època contemporària l'acció de *La indomable, domada* (1928).

VI. ARRAN DE LA REPÚBLICA

Entorn de l'any 1930 sorgeix una nova generació d'intel·lectuals que adopten una actitud crítica enfront del Noucentisme. Entre ells continua viva l'atenció envers l'obra de Shakespeare.

Carme Montoriol tradueix *Els sonets de Shakespeare* (1928), *Cimbellí* (1930) i *La nit de reis o el que vulgueu* (1934).

J. Millàs-Raurell se serveix d'alguns breus fragments de *Hamlet* a la seva obra *La mare de Hamlet* (1931).

Els comentaris de les obres de Shakespeare a la premsa són molt abundosos, sobretot arran de les traduccions de Morera i Galícia. El 1933 Juan Mascaró inaugura la seva càtedra de literatura anglesa amb un estudi de les principals obres de Shakespeare. J. Farran i Mayoral en parlà també a *Lletres a una amiga anglesa* (1920). Carles Riba presta una relativa atenció al dramaturg. Joan Creixells li dedica un interessant estudi a *La Publi-*

citat (2-IV-1925). López Picó escriu una rèplica al Sonet núm. 146. Agustí Esclasans en parla amb cert deteniment.

Cèsar August Jordana inicia, el 1928, la traducció de les obres de Shakespeare, de les quals fa conèixer *Macbeth*, *Juli Cèsar*, *Antoni i Cleopatra*, *La tempestat*, *L'amansiment de la fera*, *Els dos cavallers de Verona*, *Troilus i Cressida*, *Timó d'Atenes*, *Romeu i Julieta* i *Otello*. Hom considera les seves traduccions com un treball definitiu.

(La major part d'aquestes dades han estat extretes del llibre de Ramon Esquerra *Shakespeare a Catalunya*, Publicacions de la Institució del Teatre, Barcelona, 1937, 194 pàgs.)

SHAKESPEARE, DE 1939 a 1971

Després de 1939 es produeix el fet més important en les relacions entre l'obra de Shakespeare i la nostra cultura: les traduccions de Josep Maria de Sagarra.

A continuació publiquem un treball de Josep Palau i Fabre sobre les esmentades traduccions, així com unes reflexions de dos dels directors que les han dut a escena: Josep Anton Codina i Ventura Pons.

Consideracions sobre el Shakespeare de Josep Maria de Sagarra

JOSEP PALAU I FABRE

La relació d'un autor amb la seva obra rarament és objectiva per part d'aquell. L'autor té unes predileccions, unes inclinacions que gairebé no són mai les mateixes que el temps o la posteritat li acordaran. Conegudíssima és la primacia que Cervantes acordava als seus *Trabajos de Persiles y Segismunda* sobre el *Quixot*. Conegudíssima la importància que Voltaire donava al seu poema *L'Henriade* i la tria que la posteritat ha fet d'una obreta insignificant al costat d'aquest, com ho és *Candide*. Molt sovint una part de l'obra d'un autor té una funció, personal o colectiva, que resta invisible als seus propis ulls. És molt probable que Verdguer escrivís les dotzenes de ripis que li coneixem amb la mateixa convicció amb què escrivia algunes de les seves cançons més sublimes: *La mort de l'escolà*, *Lo noi de la mare*.

Tot això és per dir que veig l'obra dramàtica personal de Josep Maria de Sagarra com una preparació involuntària — impensable — a les seves traduccions de Shakespeare. Vull dir que per traduir Shakespeare al català ens calia no sols un bon traductor, en el sentit de fidelitat a l'original, no sols un bon poeta, sinó un poeta dramàtic, coneixedor del teatre des de la seva textura literària fins a la realitat quotidiana de l'escenari. Sagarra era únic, em penso, a posseir, a casa nostra, aquesta triple qualitat.

Parlo ara des d'un punt de vista una mica enlairat de la cultura. L'obra teatral de Josep Maria de Sagarra em sembla, en el millor dels casos, digne — un segon i un tercer acte d'*El Cafè de la Marina*, representat aquest estiu al Port de la Selva, ens ho confirmà.

Però a través de la seva abundant producció teatral anterior a la nostra guerra, Josep Maria de Sagarra havia afiançat en ell una cosa que ja posseïa per instint: l'ofici teatral.

Traduir una obra teatral — i, sobretot, traduir Shakespeare — no és el mateix que traduir un poema. Cal que la paraula sigui pensada en relació amb algú que la dirà, que la projectarà davant un públic, i d'algú que la rebrà a través de la seva oïda física. Cal que la paraula sàpiga trobar el camí més curt per anar

directament de la boca de l'actor a l'esperit de l'espectador i produir-hi l'efecte desitjat. No totes les paraules valen el mateix en aquest cas, ni les *millors*, en el sentit líric o de fidelitat al text, seran necessàriament les millors per a obtenir aquest resultat. L'engranatge o el veïnatge de les paraules entre elles és encara un element tan important com llur tria mateixa.

Josep Maria de Sagarra posseïa una qualitat preciosa en aquest cas: la de la plasticitat del llenguatge. Sagarra havia usat molt sovint la llengua d'una manera molt semblant a com un pintor, i encara un pintor de tendència *fauve*, a la manera d'un Mir, usa els colors: amb una certa pasta i amb una certa gosadia. La magnífica *Balada de Luard* n'és, potser, l'exponent més alt. Aquesta qualitat o característica li havia d'ésser cabdal en les seves traduccions de Shakespeare.

Sempre que he vist un Shakespeare ben muntat — i compto, en el meu haver, amb representacions tan memorables com la de *Titus Andronicus*, per Laurence Oliver i Vivian Leigh, dirigida per Peter Brook, o com les de Roger Planchon en *La primera part d'Enric IV*, que vaig sentir la necessitat de veure tres vegades — he constatat que la plasticitat del llenguatge esdevenia la primera de les qualitats de la representació. Shakespeare *flaire* tant i tan bé el Renaixement italià, que encara que aquest semblí que penetri a Anglaterra d'una manera preferentment literària i que gairebé deixi de banda les arts plàstiques, aquestes, de fet, hi penetren amb la paraula, com de contraban, a través de l'obra del gran Will. En l'obra de Shakespeare, no sols la vivacitat i els temes duen, sovint, l'aire del Renaixement italià, sinó que fins i tot la pintura i l'escultura es filtren a través de la paraula i es plantifiquen sobre l'escena. (És evident que l'aspecte en el qual Shakespeare no seguia els italians era en l'arquitectura, i que en això més aviat s'anticipà als temps moderns i al llenguatge cinematogràfic.) Els personatges de Shakespeare, a través de la paraula, adquireixen color i volum. Hi ha mots, en Shakespeare, que semblen fets a fi de subratllar un moviment dels ulls, o un arrufament del nas, o una ganyota de la boca, o un gest de la mà o del cos. Mots que s'imposen a l'actor i amb els quals aquest pot imposar-se. La seva presència — la presència teatral, aquest fenomen tan imponderable — esdevé aleshores completa.

Sagarra té sempre present aquesta dimensió plàstica de la paraula, que és per a ell una deu natural, però que en el moment de manipular el llenguatge de Shakespeare esdevindrà el seu

principal aliat. Per això, els passatges que ens semblen més reeixits de la seva vasta empresa són aquells en els quals pot fer ús, i gairebé abús, d'aquestes qualitats; els moments de grapa, els moments gruixuts, els moments en els quals necessita trobar paraules denses i pastoses com el fang per a encastar-les a la cara del públic.

Sagarra era, en molts aspectes, un romà, en el doble sentit de la paraula: en el sentit pagà — un home de Llei, o un home de lleis — i en el sentit catòlic, d'home de la Llei Nova. Per això em penso que es trobava especialment bé traduint les tragèdies romanes, i aquesta mena de satisfacció o complaença és perceptible en la lectura d'aquestes obres, que per alguna cosa ell volgué que s'apleguessin en volum, en una edició assequible, després d'haver-ho estat en l'edició original. La toga, el Senat, els Cèsars, el món llatí en suma, del qual ell es considerava, a la manera de Costa i Llobera, fill directíssim, era un món que li convenia. En aquest cas, la plasticitat de la paraula, a la qual hem fet allusió, s'unia — penso, sobretot, en *Cimbelli* i *Juli Cèsar* — a una certa densitat autoritària, a un cert rigor o a una certa severitat conceptual, i inclinava aquella cap al volum, cap al relleu, més que no pas cap al color.

Al costat d'aquest romà, i seguint el mateix ordre de coses, hi havia en Sagarra un historiador o, en tot cas, un home amb coneixements bastant aprofundits de la història, que el feien treballar amb plaer en les tragèdies històriques: *El rei Joan*, *Primera part del rei Enric IV*, *Segona part del rei Enric IV*, *Ricard III*. El gran trencacolls i l'enrevessament de famílies i dinasties no eren per a ell un obstacle, sinó un esperó.

Tot això no vol dir que ell seguís, en emprendre les seves traduccions, aquest ordre de preferències. Seria interessant de conèixer quin fou, exactament, l'ordre seguit. Segurament ens trobaríem amb una tria aparentment capriciosa. L'alternància — no sistemàtica — entre comèdies i tragèdies, tan típica de Shakespeare, era probablement, per una necessitat vital de canvi de clima o d'equilibri intern, el procedir de Josep Maria de Sagarra com a traductor. En aquest seguir el seu humor o la seva inspiració del moment, en lloc d'emprendre's la tasca d'una manera sistemàtica, Sagarra també sembla ésser fidel a la llibertat shakespeariana. I diem sembla, perquè és molt possible que Shakespeare no obeís del tot al seu caprici o al seu humor, sinó a les necessitats de la seva companyia, a la petició del públic o a d'altres imperatius exteriors. La llibertat de Shakespeare és d'un

ordre més recòndit. La llibertat de Shakespeare sembla originar-se amb l'obra mateixa, a l'interior d'aquesta, a mesura que va creant-la. És, com la d'Ariel (que aleshores fóra Shakespeare), la llibertat del servent. Sigui com sigui, si bé ens falten algunes peces cabdals, en les traduccions de Sagarra com *Hamlet* i *El rei Lear*, el fet de faltar-hi també un cert nombre de comèdies fa que el repertori d'obres que ens ha llegat tingui unes proporcions que ens donen una imatge no unilateral, sinó força equilibrada de Shakespeare.

És evident que, en algun moment, el Shakespeare de Sagarra «sagarreja». Ara bé, ¿quin adjectiu, millor que el de sagarregar — ni que sigui usat despectivament — podia convenir més a unes traduccions de Shakespeare al català? Pensi's en l'adjectiu que es vulgui, derivat de qualsevol dels nostres millors poetes, i hom veurà tot seguit que encara li escau menys.

Hem usat un adjectiu: sagarregar. Potser val la pena d'aturar-nos una mica a considerar-lo. Què entenem per sagarregar? Potser la definició hauria estat més fàcil davant l'obra d'un imitador de Sagarra... Però, així i tot, entenem que sagarregar vol dir, per part de Sagarra, aquest fer ús i abús — per això ja hem emprat abans aquest mot — d'unes certes qualitats i d'un cert do que són, precisament, els de la plasticitat de la paraula unida a una coneixença molt profunda dels recursos retòrics. Sagarra sap que tot ho solucionarà amb aquests recursos (que per a ell són infinits) i alguns mots pastosos o gruixuts que sempre té a punt en el seu sarró. Potser ho sap massa. Potser si els recursos haguessin estat menys nombrosos — i, per tant, la dificultat, major —, en algun moment li hauria calgut escometre el text més de cara, parar-s'hi, tornar-hi, sofrir-hi. Però no; ell no. Ell sap que amb el seu bagatge pot tirar sempre endavant, que l'obstacle el pot flanquejar...

Gairebé cada any sóc dut, per una raó o altra, a rellegir els mots introductoris de *La nit de Reis*. Els considero entre els millors, si no els millors que he llegit sobre l'amor. Ho faig, cal dir-ho, en la traducció que tinc més a mà, que és la de *La Pleyade*, deguda, en aquest cas, a François-Victor Hugo. Més d'una vegada m'he proposat de llegir o de rellegir aquest text en la traducció catalana de Sagarra. El resultat és substancialment diferent. El text no em sembla el mateix ni, el que és més greu, em sembla dir el mateix. Alguna cosa ens és escamotejada en la versió de Sagarra. Si miro el contingut mot per mot, veig que, en definitiva, ve a dir el mateix o gairebé el mateix, que tots els elements

o ingredients hi són i, amb tot, l'essencial se n'ha esmunyit. Per què? Em sembla que davant d'aquest text — aquest poema — Sagarra considerà les dificultats que tenia — que havia de vèncer —, els problemes que se li plantejaven, el conceptes, i acudint, immediatament, als seus recursos habituals, esquivà i trampejà tots els esculls amb destresa i habilitat. Però no n'hi havia prou. Aquest text exigia, entenem, que ell fes néixer o deixés aparèixer-hi un estat d'ànim o d'inspiració equivalent al que havia experimentat Shakespeare en escriure'l. S'hi havia d'acarar en lloc d'esquivar-lo, com de fet va fer, a través de meandres habilidosos. Calia, en un mot, que ell deixés sorgir en ell el poeta que efectivament era. Però això exigia més temps, més paciència, potser deixar la tasca en suspens per a l'endemà. I Sagarra, no ho oblidem, tenia pressa. Les seves traduccions de Shakespeare les feia a raó d'una obra al més. És portentós. I és gairebé inversemblant que amb un ritme així aconseguís el resultat que aconseguí i ens deixés l'obra que ens ha deixat. I és lícit preguntar-se què hauria estat millor, ¿que en lloc de les vint-i-vuit traduccions enllestides ens n'hagués deixat només una dotzena, però més acurades? La resposta és problemàtica, perquè també creiem que la mateixa velocitat imposada per la necessitat — la de guanyar-se les garrofes durant els anys quarantes — confereix a aquestes traduccions una lleugeresa, una frescor que potser no haurien tingut altrament. A moments, el seu impuls mateix obliga Sagarra a una contundència i a una decisió que potser no hauria assolit en unes circumstàncies més planeres.

Un altre perill inherent a la seva habilitat és que Sagarra convertís les tragèdies en drames o, almenys, que les «dramatitzés». El món de Sagarra, en efecte — la seva poesia i el seu teatre —, es mou entre el lirisme, la comèdia i el drama, però no ateny mai — ni ho intenta — la tragèdia. Naturalment que ell no pot canviar la bastida de les obres de Shakespeare i que, des d'aquest punt de vista, aquestes resten incòlumes. Però una autèntica gran tragèdia involucra la paraula tensa i densa, amb la concepció i la construcció de l'obra. És possible que hi hagi, en aquest sentit, una lleugera pèrdua en les traduccions de Sagarra respecte a l'original. Com podria ésser altrament? Però tenim la impressió que ell era perfectament conscient de la gravetat de la seva comesa i del risc que corria, i que, en els moments que el text ho requeria i li reclamava aquella tensió superior a la del seu món habitual, ell hi posava els cinc sentits i se superava. El sentiment que algun dels textos que hem llegit i

estudiat de mes a prop, com el de *Macbeth*, ens ha deixat, és aquest: que aquestes tragèdies, pel llenguatge, continuen essent tragèdies, no es degraden. La pèrdua és mínima.

Posats a plànyer-nos, més aviat ens doldríem que ell no duqués a bon terme la traducció íntegra del teatre de Shakespeare, com era el seu propòsit inicial, i que les traduccions existents no siguin més aprofitades, més representades. Perquè entenem que tot i la reserva que hem assenyalat, l'aventura de les traduccions de Shakespeare per Sagarra és, en conjunt, una aventura amb molt més de positiu que de negatiu.

Diguem, finalment, que les traduccions de Josep Maria de Sagarra són ben bé això i no una altra cosa: traduccions. No són ni interpretacions, ni adaptacions, ni versions. I li ho hem d'agrair. Fins i tot, en algun punt escabrós, discutit, com per exemple en aquella cèlebre frase d'Otello en què es refereix a Desdèmona i diu d'ella que «és falsa com aigua», Sagarra prefereix atènyer-se a l'original i traduir-la així, literalment, en lloc de cercar solucions interpretatives o hiperbòliques. (Aquesta frase la trobem, a vegades, traduïda per «pèrfida com l'ona» o «enganyosa com les aigües», etc.) I diem que cal agrair-li-ho perquè considerem que, a la nostra cultura, li mancava la incorporació del tresor shakespearí com a tal, respectat en la seva identitat, bé que el qui fes aquesta tasca quedés, a causa d'això, aparentment una mica a segon pla. I jo crec que Josep Maria de Sagarra, en aquestes traduccions, no defuig de quedar a segon terme. Ell adopta l'actitud humil, de servent, que és aquella que Rilke demanava a tot veritable traductor. O sia, que quan el seu text «sagarreja», no és pas volgudament, per caprici, sinó perquè és la seva naturalesa mateixa que no pot deixar de sortir-li a flor de pell.

En aquest sentit considerem una sort, i un encert, que Sagarra hagi respectat l'aspecte formal de l'obra de Shakespeare, traduint la prosa en prosa i el vers en vers, tant si aquest és d'estructura mètrica rimada (cançons, sonets, etc.), com si és vers blanc. L'única llicència que, en aquest aspecte, es permet Josep Maria de Sagarra és la de traduir, algunes vegades, una tirada de versos blancs anglesos amb un nombre superior de versos blancs catalans; que aquests passin, posem per cas, de vint en l'original a vint-i-dos en la traducció. Fou el mateix Sagarra qui, honradament, ens va fer avinent el fet d'haver-se pres aquesta llibertat, que ens sembla perfectament justificable. Traduint el vers blanc en vers blanc, ell conserva l'estructura

rítmica de l'original Però com que la llengua anglesa té una capacitat de concisió superior a la catalana (i a la de totes les llengües llatines, em penso), per no trair el contigut, per dir les mateixes coses amb el desplegament verbal que exigeixen en català, Sagarra s'adona que se li allarguen un xic i obeeix aquest imperatiu de la seva llengua. (Observi's, de passada, que qualsevol text, transcrit de la manera més literal possible en diverses llengües entre les quals figuri l'anglès, el text d'aquesta traducció és el que ocupa menys espai.) El geni d'una llengua no es pot contradir. Jo mateix he fet l'experiència, en voler traduir Ausiàs March al francès (després de trencar-m'hi el cap volent traduir-lo en decasíl·labs), que un decasíl·lab català demanava, en francès, per desplegar-se d'una manera harmònica i natural, un alexandri.

Diem que és una sort i un encert que Sagarra ho hagi fet així, perquè l'aspecte formal del teatre de Shakespeare (el pas de la prosa al vers o el canvi de metre) ens sembla consubstancial a l'obra. Aquests canvis, a vegades tan sobtats, tan inesperats, fan situar el lector, l'actor, l'espectador, quan són sensibles, en plans diversos; el traslladen, el vivifiquen, l'obliguen a un constant recomençar, que pot ajudar a retenir l'interès i l'atenció. No creiem que aquests canvis siguin purament capriciosos o atzarosos. Baròmetre i termòmetre varien constantment en les obres de Shakespeare, i és a través d'aquestes variacions per on s'exerceix i manifesta la seva llibertat, que el lector, l'actor, l'espectador han de fer seva. Aquests alts i baixos creen canvis de clima, i aquests canvis de clima dintre d'una mateixa obra, dintre d'un mateix acte, dintre d'una mateixa escena, és una de les coses, jo diria, que fan de Shakespeare un autor tan modern, tan a prop del món sincopat, espasmòdic, movedís, «desintegrat» dels nostres dies, i al costat dels quals la «regularitat» dels clàssics francesos queda, per exemple, del tot desfeta.

El Romanticisme tendí a «embellir» Shakespeare traduint-lo, molt sovint, en versos regulars — unificant-lo —, com si això fos millorar-lo. Per reacció contra aquesta correntia hi hagué, vers els anys trenta, una tendència a traduir-lo íntegrament en prosa, com ho va fer Astrana Marín en castellà o C. A. Jordana en català. Considerem que és un privilegi de la cultura catalana posseir unes traduccions com les de Sagarra que ens restitueixen l'obra de Shakespeare tan a la vora de l'original, un privilegi que potser cap o ben poques cultures deuen tenir.

No sóc gaire amic dels «potins», ni literaris ni de cap mena,

però potser serà contribuir una mica a la història d'aquells anys obscurs i a la personal de Josep Maria de Sagarra relatar alguns dels detalls que jo recordo sobre aquestes traduccions de Shakespeare.

Com hem dit, ell va trobar algú que li adquiria aquelles traduccions a raó d'una obra al més i de cinc mil pessetes l'obra. Això devia escaure's molt a finals del 1942 o a principis del 1943. Més endavant (durant l'any 1945), Sagarra decidí readquirir aquelles obres, tornant al seu mecenes o comprador les quantitats rebudes, per tal de poder-les editar ell mateix i treure'n, així, uns beneficis superiors als que obtenia com a simple traductor. El seu adquisidor s'avingué al tracte. Aquest és l'origen d'aquells set volums en paper de fil Guarro, tirats a 340 exemplars, que contenien quatre obres cada un. Però això segurament fou la causa que s'estronquessin les traduccions.

Josep Maria de Sagarra acomplia aquesta tasca gairebé exclusivament de nits, i més aviat a altes hores de la nit, després de sopar, fins a les quatre o les cinc de la matinada, aguantant-se a base de cafès i de cigarretes constants.

També sospito que, en algun moment, la llargària de les obres pogué influir en la seva decisió, en la seva tria, segons les disponibilitats de temps que ell preveia. Això explicaria, en part, que traduís *Macbeth* (que és la més breu de les tragèdies de Shakespeare) i no traduís *El Rei Lear*, per exemple. Quant a *Hamlet*, cal recordar que és una de les obres més llargues del teatre shakespearà, si no la més llarga, que n'existeix una traducció molt digna de Morera i Galícia, i que Sagarra potser esperava, per llançar-s'hi, estar del tot bregat en la seva tasca, segurament perquè sabia que en aquesta obra és on l'esperarien els savis i els no savis del país, per retallar-lo i criticar-lo.

En el transcurs dels anys quaranta Josep Maria de Sagarra va fer diverses lectures (era el temps de les lectures privades, en cercles més o menys reduïts o nombrosos) de les seves traduccions de Shakespeare. Recordo perfectament la d'*Antoni i Cleopatra*, que fou una de les primeres, a casa de la senyora vídua de Creixells, i fins asseguraria que aquesta obra li vaig oir llegir més d'una vegada, cosa que confirmaria la seva predilecció per les tragèdies de tema romà.

Alguna vegada també m'havia llegit a mi, privadament, algun acte o fragment de l'obra que tenia entre mans o que acabava de traduir i que, generalment, ell tenia allí davant en diverses còpies mecanografiades (en penso que eren en nombre de

cinc), que formaven veritables piràmides de paper. Recordo que em parlà ja de *Titus Andrònicus*, que l'havia sobtat per la quantitat escruixidora de morts i assassinats que conté. Em va llegir passatges de *Timó d'Atenes*, i vaig arribar a tenir a les mans una còpia de *Macbeth*, de la qual també n'havia fet una lectura, en vistes a una representació que, per haver-s'hi barrejat gent estranya o amb intencions divergents de les meves, vaig decidir deixar córrer.

També el recordo ponderant-me, i llegint-me, per provar la seva asserció, el començament de *Ricard III*, amb aquella inversemblant declaració d'amor, que és la més monstruosa i abraçadabrant declaració d'amor que s'hagi mai escrit. I, en efecte, el text de Sagarra ens dóna l'evolució i les matisacions psicològiques que la fan comprensible, acceptable, versemblant, i que hauria d'haver temptat ja algun gran actor a casa nostra.

La intenció de Josep Maria de Sagarra no sols era la de traduir el corpus dramàtic sencer de Shakespeare, sinó que ell abrigava la idea, no pas desafortada, de crear una mena d'escola dramàtica, basada exclusivament en l'estudi i la representació de les obres de Shakespeare, a base d'oferir, per exemple, un parell d'obres per temporada. El seu raonament, no gens desencertat, era aquest: com que Catalunya no posseeix un autèntic repertori dramàtic, intentem de substituir-lo o suplantar-lo amb el del més gran geni teatral que ha existit del Renaixement ençà, per tal que es vagi creant el clima d'on surtin autors, actors, directors, etc. Aquesta idea era tan concreta, que ell va arribar a fer proposicions, en aquest sentit, a Maurice Molho, que era qui dirigia els nostres assaigs de *Macbeth*, una escena del qual vam anar a representar, a casa de Sagarra, María Joana Ribes i jo. El problema crematístic fou el que impossibilità tota entesa entre Sagarra i Maurice Molho.

El dia 29 d'abril de l'any 1944 vaig assistir, invitat per Sagarra, a una representació privada, a casa de Fèlix Millet, d'*El Mercader de Venècia*, dirigida pel mateix Sagarra, que encarnava també el paper de Shylock. Fou una representació lluïda, en la qual els mitjans no havien estat escatimats. Els decorats i vestits, de Fontanals i Ferrer, eren de gran qualitat. El repartiment era el següent: *Pòrcia*, Mercè Devesa de Sagarra; *Jessica*, Maria Teresa Sàbat de Puig Quintana; *Nerissa*, Maria Teresa Orfila de Costa; *El Dux de Venècia*, Emili Orfila; *Antoni, el mercader de Venècia*, Joan Serrahima; *Bassànio*, Rafael Serrahima; *Salànio*, Maurici Serrahima; *Salarino*, Francesc de Riba; *Gra-*

ziano, Pere Puig Quintana; Lorenzo, Manuel Lobo; *Shylock*, Josep Maria de Sagarra; *Túbal*, Víctor Romagosa; *El vell Gobbo*, Lluís Morató; *Lancelot Gobbo*, Emili Orfila; *Baltasar*, Alfons Serrahima. Apuntador: Ernest Sant.

El pretext de la representació era celebrar la festa de la patrona de la casa, Montserrat Tusell de Millet, però segurament el dia 29 devia escaure's en dissabte i anar millor a tothom que no el 27, perquè fos triat aquell dia. No és cert, com diu la nota del programa que s'imprimí, que «uns quants amics han vingut a assaltar-li la casa, i a gairebé improvisar la representació d'unes escenes d'*El Mercader de Venècia*». Aquest text és escrit de cara a les circumstàncies. L'obra fou representada en la seva quasi integritat, amb la sola eliminació d'algunes escenes i d'alguns personatges secundaris. De fet, foren eliminats els seguidors de Pòrcia i un dels seus criats (El Príncep del Marroc, El Príncep d'Aragó, Stéfano) i el criat de Bassànio (Leonardo). Els assaigs, a algun dels quals vaig assistir, foren bastant nombrosos; no tant, potser, com el mateix Segarra ho hauria desitjat, però prou perquè no es pugui parlar d'improvisació, sinó de veritable representació.

Si aquella escola o centre d'art dramàtic a base de l'obra de Shakespeare no s'ha pogut realitzar, és una llàstima que almenys, en la commemoració del desè aniversari del traspàs de Josep Maria de Sagarra, no hàgim vist muntades un parell o tres de les seves traduccions de Shakespeare. Era un dels millors homenatges que se li podien fer, perquè és un dels millors serveis que ell va fer al país.

Barcelona, desembre del 1971.

Juli Cèsar

JOSEP A. CODINA

L'any 1968 el Grup Alfa-63, de l'Hospitalet de Llobregat, em va proposar de dirigir el muntatge de *Juli Cèsar*, de Shakespeare, en la versió catalana de Josep Maria de Sagarra. L'obra s'havia de representar a finals de juny del mateix any, en les places públiques d'aquella localitat i dins el marc dels Festivals Populars de la Ciutat d'Hospitalet.

Tot i que llavors no comptava amb una llarga experiència com a director d'escena, no vaig pensar-m'hi gaire a acceptar. Shakespeare ofereix, sempre, unes magnífiques ocasions per a un bon muntatge i per a conèixer el mecanisme intern d'una obra mestra.

D'altra banda comptava amb un precedent shakesperia. En els meus anys de treball a l'E.A.D.A.G., havia treballat com a ajudant de direcció en el muntatge d'*El Mercader de Venècia*, també en versió catalana de Josep. M.^a de Sagarra, que va dirigir Maria Aurèlia Capmany. Va ser un treball lent i curós, d'escola, realitzat al llarg de quatre o cinc mesos, encara que no es pot dir que el nostre treball aconseguís un èxit de públic afalagador.

Maria Aurèlia Capmany sabia que ens les havíem amb un dels textos més difícils de Shakespeare, i en el qual s'havien estavellat directors de la categoria d'E. Piscator. *El Mercader de Venècia* és un conjunt d'històries que s'entrecreuen i de llargs parlaments que exigeixen actors ja bregats en l'art de la recitació i amb una llarga experiència teatral.

Tanmateix, si, com es diu correntment, l'èxit immediat no ens va somriure, almenys podem parlar d'un èxit en profunditat. L'experiència d'*El Mercader* va servir-nos, a tots els que vàrem intervenir en el muntatge al llarg dels quatre o cinc mesos de treball intens i meticulós que va durar. Vàrem anar aprenent com s'aprofunditza el text d'una obra, com la paraula ben dita és la reina i majora de l'escena i com el pensament de Shakespeare ens és encara modern i actual. Tal com ens deia Maria Aurèlia Capmany, «Shakespeare ho ha dit tot», i per a nosaltres es va obrir, d'una vegada i per sempre, la porta que ens portaria a la coneixença de l'obra del més genial dramaturg de tots els temps i que ens marcaria per a totes les nostres futures realitzacions dramàtiques.

Així, doncs, quan el Grup Alpha-63 em va proposar de dirigir el *Juli Cèsar*, vaig pensar que no solament seria una prolongació de les meves investigacions shakespearianes, sinó que a més era una ocasió molt bona per a demostrar que el teatre de Shakespeare és molt popular i que pot arribar, directament i amb tot el seu contingut humà i social, a l'home d'avui, a l'home de l'Hospitalet de Llobregat de 1968.

També va pesar en la meua decisió el fet que, precisament amb el Grup Alpha-63, ens trobàvem, en aquell moment, en ple muntatge de *La Rosa i l'Anell*, de W. Thackeray, un espectacle que presentaríem unes setmanes després en el Cicle de Teatre de la revista *Cavall Fort*. Els actors del grup hi havien treballat molt a consciència i tenien ganes que els esforços realitzats no es limitessin a un sol muntatge.

Malauradament calia reforçar el quadre d'actors. Els membres de l'Alpha-63 eren, en general, gent treballadora que havia d'alternar la seva feina amb el *hobby* del teatre. No es podia exigir a tot aquell grup les qualitats interpretatives i de recitació que exigia el text de Shakespeare. Per aquest motiu es va pensar de demanar la col·laboració d'actors professionals, i Carce Contreras, Elisenda Ribas i Enric Casamitjana van acceptar amb molt de gust; no cal dir que la seva col·laboració va ser molt valuosa, encara que l'Enric Casamitjana l'hagués de suspendre, poc temps després, per raons professionals. Tambés hi van intervenir, amb molta eficàcia, els nostres antics companys de l'Adrià Gual, que ja havien intervingut en el muntatge d'*El Mercader de Venècia*: Maria Jesús Andany, Josep Ruiz Lifante, Josep Montañez, Jus Segarra...

La resta la composaven, doncs, els membres del grup Alpha-63 i una sèrie de gent que es va prestar voluntàriament a intervenir en el muntatge.

Tot i la col·laboració dels actors professionals i dels membres de l'E.A.D.A.G., no va ser un treball fàcil. Encara que tots els nostres esforços van anar encaminats a valoritzar el text, durant els quatre mesos que va durar el muntatge molts papers van haver de canviar-se i arribàvem a l'estrena amb disset canvis en la llista interpretativa, la qual cosa ens va fer dubtar, molt de temps, si el resultat obtingut era positiu i si valia la pena de tants d'esforços. Tanmateix, el temps ens ha fet veure que un treball ben fet no és mai desaprofitat i que l'experiència aconseguida beneficia la resta de les nostres obres i ens prepara per a nous muntatges shakespearians.

No voldria passar a parlar del que va ser el nostre principal objectiu, el respecte i la màxima valorització del text, sense parlar abans un moment del decorat que per a nosaltres va construir Jordi Pericot.

Havia treballat ja amb els germans Pericot en el muntatge de *Balades del Clam i la Fam*. La nostra col·laboració consistia en un seguit de discussions, de propostes, d'estudis de possibilitats, fins i tot de divagacions que ens duïen, a la fi, a la presentació d'un espectacle, si no perfectament acabat, sí, almenys, estudiat, treballat i estructurat.

Jordi Pericot tenia una idea molt clara del que volia aconseguir en el muntatge de *Juli Cèsar*. Per a ell l'obra tenia un marcat caire polític i, per tant, molt susceptible de ser modernitzada i donada al públic en una versió més actual, allunyada de les empolsinamentes de vestuaris i dels decorats enfarfegosos. El marc ideal fóra un bastiment de «mecanotubo» amb plataformes situades a diferents nivells, per on circularien els actors i on passaria l'acció de les escenes de l'obra, sense cap altre decorat ni accessori més. La finalitat d'aquesta construcció de mecanotub era d'evocar la Roma del temps de Juli Cèsar en ple creixement i en plena febre constructora. Fins i tot vam estar projectant de situar a la part més baixa una paret d'uralita que marqués encara més la construcció d'una obra. Cartells de propaganda electoral anirien enganxats sobre aquesta paret; expressió del moment històric en què Cèsar està a punt de ser coronat rei de Roma. Es preveïen altres solucions suggeridores, com, per exemple, els discursos de Brutus i Marc Antoni dits davant d'una xarxa de micros, o en un cercle que recordés una conferència de premsa. Finalment havíem arribat a reencarnar el triumvirat — Octavi, Marc Antoni, Lèpid — en tres dictadors qualssevol dels nostres temps; una mena d'homenatge a la versió del *Juli Cèsar* d'Orson Welles (1938), en la qual vestia els romans de nazis.

Tanmateix, però, a mida que progressava el muntatge ens anàvem adonant de l'equivocació en què quèiem, en voler polititzar aquesta obra de Shakespeare. És clar que podíem fer-ho! I ben lliurement... Però enfocar el muntatge de l'obra cap a una intenció política ens duïa, finalment, a una minimització de l'obra i, fins a un cert punt, a un falsejament de les intencions de l'autor.

Efectivament, en tota la creació shakesperiana hi ha més d'una allusió a la política o més d'una reflexió sobre els polítics

del seu temps. Shakespeare, home de la seva època i vivint un dels moments més crucials de la història del seu país, no podia romandre aliè als esdeveniments i als fets polítics del moment; els havia de reflectir, per força.

Shakespeare, però, no es limita a fer de cronista del seu temps ni tan sols quan escriu les seves Obres Històriques, basades en els fets reals de la història d'Anglaterra. Tampoc no escriu com autor *engagé*, bé que, evidentment, podem trobar més d'una allusió concreta a la política i als personatges de la seva època; la mateixa reina s'exclamarà en sentir-se alludida en la figura de Ricard II. El nostre autor va més enllà, va al fons del problema. Ell sap que tots els fets i els esdeveniments són obra del pensament i de l'acció de l'home. L'home serà lliure de pensar i de triar el seu camí; una vegada triat aquest, l'engranatge de la història es posarà en marxa amb totes les seves conseqüències. Si aquest engranatge atenalla l'home mateix que l'ha fet moure, això serà a conseqüència del primer pensament de la primera acció: de la tria.

CASSIUS: En un moment donat els homes són
amos de llurs destins...

(*Juli Cèsar*, acte I, escena II.)

Si Shakespeare s'hagués limitat a ser un autor polític del seu temps o un cronista, no hauria arribat, evidentment, a ser immortal. Si ho és, si encara, als nostres dies, és capaç d'emocionar-nos i de fer-nos reflexionar, és perquè toca el fons de la vida i la problemàtica de l'home sobre la terra en totes les seves facetes, i *Juli Cèsar*, una de les seves obres més acabades, més arrodonides, és potser la que expressa d'una manera més clara i directa aquesta problemàtica; encara que Samuel Johnson, incomprendiblement, hagi dit que era una tragèdia freda i poc apta per a emocionar.

En el moment en què nosaltres vam fer aquesta descoberta no hi va haver dubte del camí que seguiríem i quina seria la intenció del nostre muntatge: tractar de donar l'obra de Shakespeare tal com és, despullada de tota ornamentació sobrera que ens apartés del seu veritable contingut, ja de per si ple de matisos i d'intencions. Més d'un ens ha acusat d'haver fet un muntatge massa brillant, i potser tindrà raó. Davant d'un text tan ric i eloqüent al director d'escena i als intèrprets només els cal fer el senzill paper de servidors del text. La paraula en les obres

de Shakespeare és tan important, tan suggeridora, tan evocadora d'estats d'ànim i de situacions que depassa de bon tros tots els altres elements escènics.

Shakespeare ho sabia i la utilitzava amb una intel·ligència de geni. Les paraules en les obres shakespearianes tenen el valor de gest, d'acció, de paisatge. Sense elles:

— Com podríem evocar les vastes terres de França?

— O, els cascos dels cavalls que van fer tremolar de por els camps d'Agincourt?

(*Enric V*, Cor del pròleg.)

Altrament, el públic dels teatres elisabetians era un públic que s'agradava de sentir la paraula ben dita. Des de bon matí del dia de la representació feia cua per a aconseguir una mica de bon lloc en aquells locals encerclats en forma d'O i oberts al sol i a la pluja. Enmig d'un silenci respectuosíssim els actors avançaven endavant de l'escena, gairebé nua de tot guarniment que no fos els riquíssim vestuari de la moda elisabetiana, i recitaven, com una ària, el seu paper, quiets, continguts, conscients de servir el text amb el màxim de cura.

Recordem els consells de Hamlet als actors i ens semblarà sentir els mateixos consells que el propi Shakespeare donava als seus actors.

HAMLET: Digueu el parlament tal com jo us l'he pronunciat, movent amb naturalitat la llengua, perquè si l'escriדasseu, com fan alguns companys vostres, m'agradarà tant com si diguéss els meus versos el pregoner. Ni mogueu massa la mà, així, com si serréssiu l'aire...

I aquesta llarga tradició de teatre ben dit és el que ha donat al teatre anglès la qualitat que té.

Nosaltres, ai las!, ni teníem a favor nostre la llarga tradició teatral dels anglesos que ens permetés una investigació sòlida i ràpida en el nostre treball, ni teníem un repartiment de grans actors amb els quals poder donar una representació nua i directa, gairebé de text recitat, únicament per actors asseguts, recitant com les primeres figures d'un cant coral o un oratori. Tampoc el públic a qui anava destinat l'espectacle no era un públic avesat a veure teatre i menys encara a escoltar-lo. En els quatre mesos que teníem de temps calia ensenyar la majoria dels nostres actors: a) A entendre l'obra i el microcosmos del món

shakesperià. b) Saber recitar el text, escrit en vers gairebé tot, i copsar-ne el sentit de cada una de les frases, de cada una de les paraules. c) Fer-los trobar gust en la recitació i fer-los comprendre que l'obra s'havia de recitar a l'aire lliure, davant un públic més o menys atent i poc avesat, com hem dit, a escoltar. d) Aconseguir que aquest públic s'interessés en l'obra i la seguís atent i expectant com aquell qui escolta la narració d'uns fets actuals, del quals en pot treure profit.

En aquesta tasca de treball del text cal esmentar la col·laboració de Xavier Romeu, que se'n va fer càrrec i que va resultar d'un valor inapreciable.

Calia, però, no oblidar que el plat que volíem servir a aquest públic inavesat era un plat gros, que sense l'amaniment degut riscava de convertir-se en indigest. Era important, doncs, guarnir aquelles dues hores i mitja de recitació quasi ininterrompuda amb una mica més de color. L'escenari ideat per Jordi Pericot servia perfectament per al nostre propòsit. L'alta ossada del mecanotub i la distribució en plataformes facilitaven molt els canviaments, però la verticalitat i l'alçada del muntatge donava una brillantor evident a les escenes, com la donaven els elements escènics accessoris, tal com les armes substituïdes per tubs de la mateixa construcció o el vestuari a base de granotes de treball per al poble, capes per als senadors i camises roges i negres per als militars, intemporal, si es vol, però que marcava, a bastament, el caràcter i la situació social de cada personatge (allunyament voluntari de tota romanització i intent d'actualització).

Un altre factor important a tenir en compte era la música. Shakespeare posa música, si mal no recordo, en quasi totes les seves obres, i la utilitza com un element escènic importantíssim, sobretot en els moments dels monòlegs interiors o en ple abrandament amorós, com si aquest element musical ajudés els personatges a arribar al fons de si mateixos, amb lucidesa i calma, o expressés amb els seus sons els sentiments més íntims que, de vegades, les paraules soles no arriben a expressar.

«Si la música és l'aliment de l'amor, feu que soni», dirà el duc Orsino al començament de *La nit de Reis*, i Lorenzo en el cinquè acte d'*El Mercader de Venècia*, contarà a Jessica les virtuts de la música:

— ... perquè al món no hi ha res, per dur que sigui, | per aspre i furiós, que en un moment | no pugui canviar-se, sota l'encís | de la música...

També en *Juli Cèsar*, al final de l'acte IV, al Campament de Sardis, quan Brutus, després d'acomiar-se dels seus companys, es recull sol a la tenda per llegir i reflexionar, demanarà a Luci, el seu minyó:

— Pots mantenir desperts els ulls que et pesen
i treure de la lira uns quants acords?

Serà un moment de pausa, de tranquil·litat, que durarà un moment, just abans que Brutus sigui desvetllat per l'aparició del fantasma de Cèsar, però suficient per a marcar aquest moment de pau i repòs.

Nosaltres, però, vam voler que la música o el so jugués un paper més important durant tota l'obra. Xavier Romeu va suprimir tota ambientació orquestral i va limitar l'acompanyament sonor a una sèrie de percussions, xerrics, esgarips, xiscles o cops produïts per llaunes dentades, tubs buidats, caixes de fusta, etc.

Aquests sons percudits anaven de punta a punta de l'obra, graduats, separats, però marcant sempre l'estat anímic dels personatges i la intensitat de les situacions. L'eficàcia d'aquesta sonorització es va demostrar, especialment, en l'escena de la tempesta de l'acte I (escena III).

M'he entretingut voluntàriament en aquestes reflexions sobre Shakespeare i l'aspecte secundari del nostre muntatge per a poder parlar àmpliament i sense interrupció del que va ser l'objectiu principal del nostre treball: el text.

Si la majoria d'actors que hi intervien eren neòfits en la coneixença shakespeariana, podem congratular-nos de posseir en llengua catalana una de les millors traduccions de les obres de Shakespeare que existeixen al món. Em refereixo a la tasca llarga i meritòria de Josep Maria de Sagarra, el qual, malauradament, no va poder arribar a acabar una obra de tanta envergadura. Si Sagarra no traduï algunes de les sobres importants de Shakespeare, com *Hamlet*, *Enric V* o *El Rei Lear*, les seves traduccions — o, si es vol, adaptacions — seran suficients perquè tot bon aficionat a l'obra de Shakespeare hi trobi una excellent recreació i, el que és més, unes versions escrites amb un impecable sentit del que ha de ser un text que s'ha de recitar en escena, sense perdre la fidelitat a l'obra original.

En el cas de *Juli Cèsar*, crec que Josep Maria de Sagarra ha aconseguit una fita molt per damunt de les que ha aconseguit en altres traduccions del mateix autor. En *Juli Cèsar*

gairebé assegurariem, després de confrontar la traducció de Sagarra amb el text original i amb altres traduccions, que el traductor, impressionat per un text concís, sense esquerdes ni divagacions, escrit de mà mestre, s'ha limitat a seguir-lo pas a pas i a traduir-lo paraula per paraula, en versos decasíl·labs per a tota la part versificada, sense permetre's, ni una vegada, la més mínima llibertat personal. Això fa que la seva versió catalana sigui ensems que un model de fidelitat, una prova de gran intel·ligència i sensibilitat.

Perquè Sagarra s'havia de topar amb un text anglès del segle XVI, per tant ja periclitat, però que tenia un sentit precís, de llenguatge directe, en el seu temps. Així mateix calia tenir en compte que, en les llargues paragrafades del vers blanc, Shakespeare fa brillar d'una manera especial les paraules més importants, com si enmig d'aquell teixit hi fes sorgir els colors principals. També, en general, deixa que l'última paraula del vers sigui una paraula important, per tal que l'actor no defalleixi mai en la seva recitació i arribi al final del vers amb l'obligació de mantenir-ne el to i la intenció.

Aconseguir tot això en una traducció catalana era una obra de titans, i només l'extraordinària qualitat d'un poeta de la categoria de Sagarra podia realitzar-ho.

Finalment, cal no oblidar que Shakespeare era, a l'ensems que un autor genial, un home de teatre coneixedor del seu públic i de l'eficàcia del mitjans escènics. Si tenim en compte que el públic que omplia el teatre *The Globe* de gom a gom, ultra la incomoditat de no poder seure, estava subjecte a unes condicions acústiques limitades per un local sense coberta i la remor que, vulguis o no vulguis, produïa l'atapeïment de la gent, comprendrem la curosa sonoritat de les paraules i l'exposició sintetitzada dels conceptes (no l'esquematisme) per tal de fer-los clars i entenedors al públic, així com la necessitat d'expressar, només amb paraules, les grans batalles, les manifestacions de masses o les alteracions atmosfèriques.

Juli Cèsar n'és un bell exemple, de tot el que diem. Potser en cap altra obra la paraula no aconsegueix dir-ho tot tan bé i tan clar com en aquesta. La paraula dibuixa els personatges, els fa aparèixer en escena, determina les situacions, expressa climes i ambients... El llenguatge és treballat com amb un cisell, just, sense ni una frase sobrera, directe, com si tots els esdeveniments de l'Anglaterra elisabetiana es reflectissin clarament en la narració de la història romana d'altre temps. Com si l'autor

hi recollís tots els coneixements del món clàssic que el Renaixement tardiu havia fet arribar fins a Anglaterra i volgués posar al dia, amb un llenguatge actual, les obres de Plaute, de Plutarc, de Sèneca, d'Epicuri, etc. La paraula ho diu tot, ho expresa tot.

La figura de Juli Cèsar centra l'obra, però les aparicions del personatge no es pot dir que siguin ni massa importants ni massa llargues. Tanmateix, amb uns pocs versos Shakespeare ens retrata esplèndidament el personatge, la seva grandesa i les seves febleses:

CÈSAR: Més aviat et dic que cal témer
que el que temo; perquè *sóc sempre Cèsar*.
Vine a la meva dreta, que *no hi sento*
d'aquesta orella. ...

(Acte I, escena II.)

Encara va més lluny. De cap a cap de l'obra el nom de Cèsar es repeteix una i altra vegada incessantment en cada una de les converses, de tal manera que la seva evocació centra l'acció sencera i condiciona cada un dels personatges que sorgeixen i es defineixen al voltant de l'esdeveniment de l'assassinat de Juli Cèsar, com si aquest fos el centre d'un brodat a partir del qual s'entretexen accions i personatges, o bé com un mirall on es van reflectint fins a l'infinit tots els miralls que se li van posant davant. Cèsar descriurà Cassius: «Cassius té un aire famolenc i eixut, | pensa massa i aquesta mena d'homes | són perillosos...» Al mateix temps, però, serà Cassius qui ens donarà la descripció més fidel de la feblesa de Cèsar i qui dirà la frase definitiva sobre ell: «Lleó no fóra si els romans no fossin igual que daines.» La partició és feta: d'un costat Cèsar i els seus seguidors: Marc Antoni, Octavi, Lèpid i tot el partit que opta per la monarquia i el poder absolut. De l'altre costat els representants de la República oligàrquica: Brutus, Cassius, Casca, Treboni, etc. Tots entrelaçats, definint-se i complementant-se els uns als altres fins a l'últim extrem, com en els casos de Cinna, el poeta, que surt a l'acte IV per tal de posar pau entre els ciutadans i Brutus, o el mateix poble que no fa més que pagar les divergències dels partits.

Al mateix temps els personatges troben la seva pròpia personalitat al voltant de Cèsar. Brutus, precedent de Hamlet amb discursos subtils plens de poesia, es definirà com l'intellectual indecís, idealista, noble..., capaç, però, de deixar-se influir i de no dubtar ni un moment de la mort de Cèsar:

BRUTUS: Cal decidir-se per la seva mort!
I motiu personal, jo, per part meva,
no en tinc cap contra d'ell. És pel bé públic.

(Acte II, I.)

Cassius, la seva ombra negra, el complementa, i contrapunta l'elevat llenguatge de Brutus amb paraules planeres, senzilles, clares, sense embulls:

Sí, Brutus, sí,
tu ets noble, i veig, no obstant, que el teu metall
honorable es podria forjar en contra
del seu ús natural...

(Acte I, II.)

Malgrat aquestes paraules, no podem acabar de definir Cassius com el geni del mal. En la discussió de l'acte IV, amb Brutus, sentim el to rancuniós i adolorit de dos amics que es barallen, però que al mateix temps s'estimen. Sabran fer les paus, Cassius cedirà per amistat, davant les febleses perilloses de Brutus, i, al final, tindrà una mort noble.

CASSIUS: Ompliu, Luci, la copa fins que vessi;
mai beuré prou a l'amistat de Brutus.

(Acte IV, III.)

Si el dramatisme de l'obra guanya amb aquest contrapunt Brutus-Cassius, encara millora en la doble oposició Brutus-Cèsar i Brutus-Marc Antoni.

Cèsar parla poc de Brutus, i no s'encara amb ell directament si no és per retreure-li la seva participació en la conjura o en el moment abans de la batalla de Filip, i encara en forma de fantasma. Poques paraules, però, que ens deixen descobrir l'afecte que Cèsar duu a Brutus, i serà a causa d'aquest afecte que Cèsar cedirà i que es deixarà donar el cop de mort.

CÈSAR: Tu també, Brutus?
Doncs, caigui Cèsar.

(Acte II, I.)

Brutus, en canvi, no deixarà de parlar de Cèsar, i obsesionat encara dirà al moment de la seva pròpia mort:

BRUTUS: I ara, tu, Cèsar,
ja pots estar tranquil; no et vaig matar
ni amb la meitat del gust amb què jo em mato!
(Acte V, V.)

Quant a Marc Antoni, és potser el punt culminant on el vers de Shakespeare arriba a aconseguir una força contundent, definitiva.

El discurs que Brutus diu davant del poble, després de l'assassinat de Cèsar, és un discurs planer (un dels pocs moments en què els personatges parlen en prosa), de to senzill, convincent, propi de l'home que creu en la justícia dels seus actes.

BRUTUS: ...Creieu-me pel meu honor... L'amor que Brutus sentia per Cèsar no era inferior al seu... Jo estimava Cèsar, però estimava més Roma... Tot l'assumpte de la seva mort està registrada al Capitoli.

(Acte III, II.)

Marc Antoni empra un altre to, de gran altura poètica, de paraula brillant i abrindada, però, en el fons, demagògic. En l'escena anterior, davant el cadàver de Cèsar, li haurem sentit dir:

MARC ANTONI: ...jo profetitzo
que una terrible maledicció
ha de llampeguejar damunt els homes;
guerra civil i casolana fúria
oprimiran de cap a cap la Itàlia.

(A. III, I.)

Les seves paraules, després del discurs de Brutus, no són més que la continuació d'aquesta amenaça. El to humil, falsament humil, del començament va prenent un to cada vegada més amenaçador; el to del polític que se les sap totes per arribar a aconseguir la finalitat que s'ha proposat. Al final, no haurà acusat directament els assassins, però haurà aconseguit amb les seves paraules que el poble exaltat esclati i provoqui la revolta.

M. ANTONI: Però si jo fos Brutus, i si Brutus
fos Antoni, tindríeu un Antoni
que us tempejaria els esperits,
y daria una llengua a cadascuna
de les ferides d'aquest noble Cèsar,
que les pedres de Roma aixecaria
i les faria sublevar.

(Acte III, II.)

I les pedres de Roma es van aixecar i l'assassinat de Cèsar va arribar fins a les últimes conseqüències, perquè el desordre engendra el desordre, i cal passar pel foc i la sang fins que l'equilibri és novament establert.

Shakespeare sabia tot això i no deixava de dir-ho als seus contemporanis, als anglesos del segle XVI, que vivien una de les èpoques més revoltades de la seva història, semblant, en tants aspectes, a la història romana. Excessiva en tots sentits, al costat de les conspiracions, dels crims, del reglament de comptes (no hi són perquè sí, les escenes de batalles o d'assassinats o les descripcions de calamitats i tempestes), va tenir, però, la sort de comptar amb poetes de l'envergadura d'un Marlowe, d'un Jonson, d'un Chapman i sobretot d'un Shakespeare que va copsar com ningú la problemàtica del seu temps i les inquietuds profundes i comunes de l'home de totes les èpoques. Potser per això i potser perquè vivim una època revoltada, semblant a l'Anglaterra del XVI, és que Shakespeare ens és tan actual i tan modern.

Marc Antoni parla a la multitud després de la batalla de Filippi. El discurs és un dels més famosos de l'obra. El text original és el següent:

MARC ANTONI: ... jo proteixo
la vostra llibertat i la vostra vida.
Aquesta guerra no és per a nosaltres
sinó per a vosaltres. Els homes
de guerra civil i casolans fúrts
oprimen de cap a cap la llibertat.

(A. III, I)

Les seves paraules, després del discurs de Brutus, no són
més que la continuació d'aquesta amenaça. El to familiar i
molt humil, del començament va passant un a cada vegada més
a aconseguir de finalitzar que a la proposta. Al final, no haurà
conseguit directament els assassinats, però haurà aconseguit amb les
seves paraules que el poble exaltesca i provoqui la revolta.

M. ANTONI: Però si jo he Brutus i si Brutus
cant, los Antoni, tindrà un Antoni
que he tempestat els esperits,
y darà una llengua a cadascun
de les tribus d'aquest noble Cèsar,
que les pedres de Roma aixecarà

«Nit de Reis, o el que vulgueu»

Notícia d'un muntatge

VENTURA PONS

Twelfth Night or What you will, de William Shakespeare, va ésser, l'octubre del seixanta-vuit, el meu primer muntatge professional. De les diferents traduccions catalanes que hi ha d'aquest text vaig triar la de Josep M.^a de Sagarra, que al meu parer era una versió extraordinària, ja que posseïa, al marge de l'exquisida recreació del llenguatge, del qual Sagarra va ésser un mestre, una gran força, una increïble teatralitat. Vull subratllar aquest fet, car Shakespeare és molt difícil de traduir tot conservant la vivesa del seu diàleg: Sagarra ho va aconseguir plenament.

Nit de Reis, o el que vulgueu és una de les comèdies més atractives de Shakespeare. La seva forma dramàtica utilitza els esquemes clàssics de les comèdies d'error basades en la doble identitat d'un personatge. Un tema molt conegut que Shakespeare pren dels llatins per donar-li un nou plantejament. De fet aquesta situació li permet la construcció d'un gran joc, un joc intencionadament subtil on l'ambigüitat reina en tot moment, un joc que permet a la vegada una visió profunda i completa de l'home. *Nit de Reis*, no tant sols com el teatre de Shakespeare o de Marlowe, sinó com tot l'elisabetià, està emmarcada en una època molt precisa de la qual no es pot deslligar en intentar d'analitzar el text. Ens trobem en el moment en què el Renaixement ha arribat a Anglaterra, el moment en què tota una societat feudal s'ha anat esfondrant i que ha estat substituïda per una nova etapa d'una més gran llibertat humana i d'expansió econòmica. Neix una nova societat que ja no vol reconèixer la moral del passat i que comença a viure obertament, és un moment de canvi en el qual les velles tradicions i els seus signes son apartats i comencen a aparèixer imatges típicament renaixentistes com ara la juvenesa i la bellesa dels cossos. *Nit de Reis* es produeix dintre d'aquest context i d'aquest esperit.

D'entrada m'interessava de considerar el text no com un monument literari o arqueològic teatral, sinó pel que significava, pel que podia servir-nos avui encara. M'interessava destacar sobretot el transfons sexual en què es mou contínuament l'acció;

vaig creure que en aquest nivell i en una societat repressiva com la nostra, l'obra esdevenia a més d'atractiva, no diré que revolucionària (malgrat que si Reich l'hagués estudiada potser l'hauria interpretada d'aquesta manera), però molt vigent. Feia poc que havia llegit un llibre bastant polèmic, però que per a mi va ser fonamental en l'estudi de l'obra shakesperiana: em refereixo als treballs de Jan Kott, l'historiador polonès. Kott, que en *Shakespeare, notre contemporain* dedica un capítol especialment a *Nit de Reis*, ens presenta, en una anàlisi altament lúcida, la sexualitat latent en el teatre de Shakespeare. Kott, des d'una posició significativament existencialista, no ens nega el context històric que determina la creació d'una obra d'art, però sosté que aquesta obra no ens arriba sinó només en la mesura en què està reintegrada a la consciència de l'home d'avui. I a la consciència de l'home d'avui li ha d'arribar un text que es conserva jove, fresc, alliberador i secretament valent i combatiu; perquè malgrat els tres segles i mig que han passat des que es va estriure, ens parla d'unes situacions actuals, si volem comprendre de debò el significat del que se'ns va dient. Això és el que fa evident Kott en el seu apassionant assaig.

D'entrada calia considerar els problemes exposats per l'autor en funció de la seva precisa situació històrica. Com tothom sap, en el teatre elisabetià els papers femenins eren interpretats per nois, i aquest condicionament esdevé el tema bàsic que Shakespeare utilitza per bastir tota la trama. De l'obra, en diu «Nit de Reis» o la nit dotzena després de Nadal, ja que es va representar per primera vegada en un dia com aquell, amagant el seu veritable títol: *El que vulgueu*. Perquè en l'acció trobarem tots els canvis, tots els travestiments — que esdevenen fins i tot dobles, com ens fa observar Kott —, totes les situacions «que vulguem» o «que ens agradin», com diu el títol de l'altra obra escrita sobre el mateix tema. Només cal que considerem el que, en termes de l'escena elisabetiana, significa la història de les relacions Viola-Orsino-Olivia. Aquestes no fan més que reflectir l'ambigüitat sexual amb què intencionadament juga Shakespeare fins que, «convencionalment», a l'epíleg, triomfen les «lleis naturals» de l'amor, en treure's cada personatge la seva màscara. Però quines són aquestes lleis naturals i quin és el veritable final de la peça? Qui és qui — a nivell elisabetià — dintre dels múltiples travestiments: l'actor que disfressat de noia es torna a vestir de noi per a esdevenir el noi-noia final en braços del duc Orsino, que parla talment com si fos extret dels sonets?

Què ens diu Shakespeare, que prenguem l'acció «com vulguem»? Dintre de la nostra societat, si haguéssim pogut representar *Nit de Reis* amb els mateixos condicionaments de l'escena elisabetània, de segur que hauria colpit a més d'una persona la frescor de les intencions i els suggeriments del text. El crític francès H. Lhong, en el seu estudi publicat sobre aquesta obra, cita del llibre *La funció de l'orgasme*, de Wilhelm Reich, el següent paràgraf: «No és balder de dir que les revolucions culturals del nostre segle estan condicionades per la lluita de la humanitat per al restabliment de les "lleis naturals" de la vida amorosa.» Lhong afegeix, per precisar el punt de vista de Reich, psicoanalista influït per Marx i Freud al qual Dusan Makavejev acaba de dedicar un film insòlit i extraordinari anomenat *Els misteris de l'organisme*, que l'instint del plaer es diferencia completament de l'instint de reproducció. ¿Hem de considerar, doncs, actual aquest text shakesperianic si la mentalitat social que fuetreja és bastant semblant, almenys entre certs sectors, a la de la nostra benivolguda societat?

Hi ha d'altres qüestions interessants per a plantejar-se al marge del tema bàsic de l'obra: una seria la construcció astrològica dels personatges; una altra, per exemple, el tema de sant Sebastià, heroi sublimat pel Renaixement. En el meu muntatge vàrem fer una interpretació d'aquest símbol-mite mitjançant una imatge que centrava l'acció en algun moment i que com la resta del decorat intentava de servir de pont per a una millor comprensió del text.

Per a la posta en escena vaig treballar influenciat pels estudis i espectacles que havia llegit i vist de Roger Planchon, a qui considero l'home més important de la França teatral de la postguerra. En aquells moments m'interessava molt més el seu tractament dels clàssics que no pas els de l'escola anglesa, malgrat que ara la situació és bastant diferent. Vaig fer un treball d'aproximació, una «dissecció» amb l'ajuda dels coneixements que sobre el pla estètic i de ciències humanes ens dona el segle xx. (La frase no és meva.) Havia llegit Copferman — l'autor de *Théâtre populaire, pourquoi?* i d'una biografia sobre Planchon, entre altres escrits, i d'alguna manera s'havia de notar. Em vaig prendre molt seriosament allò que «la tria deliberada i parcial dels directors a través dels clàssics és reveladora d'una actitud i d'una visió que és té de la història». En aquells moments creia que socialment podria servir d'alguna cosa representar una peça com *Nit de Reis*; ara, després de quatre anys i

amb d'altres experiències acumulades, penso que les condicions objectives socio-culturals nostres no ens permeten d'entrar en jocs que et poden menar a situacions para-culturalistes. Cal treballar sobre unes altres bases. Però això ja és un altre tema.

Amb Fabià Puigserver, que va dissenyar l'escenografia i el vestuari, vàrem decidir de conservar completament l'acció en el renaixement italianitzant de la falsa Il·lírica, però de donar a a vegada una visualització a través del decorat que donés una referència concreta a l'espectador del que ens interessava que esbrinés de l'obra. Era una mica en el camí del que havia fet René Allio en l'escenografia del *Tartuf*, que va dirigir Planchon, però amb una interpretació distinta. Ens calia donar una imatge — vivim, cal no oblidar-ho pas, en la civilització de les imatges — que fes factible al públic la captació del sentit d'un text plantejat per a un altre públic en funció d'una estètica, d'una sensibilitat i d'un sentit de l'espectacle completament diferents als d'ara. Es va simplificar l'acció al màxim i es va concentrar en una mena de caixa emmirallada on s'havien de reflectir i multiplicar els personatges, de la mateixa manera que en el text tenen múltiples «proposicions». Dintre d'aquesta caixa hi havien d'haver dos semicercles, un de fix, que era un mural de fotografies en negatiu molt treballades al laboratori i ampliadegegantament, de cossos de gent jove nua, i un altre practicable en el qual situàrem totes les escenes del jardí d'Olívia. Per a nosaltres la presència contínua de les imatges fotogràfiques del semicercle del fons era importantíssima, ja que eren la identificació del que ens interessava subratllar del text. Val a dir que més d'una persona es va sentir colpida davant aquell insòlit «fresc»; no obstant i això, sempre em vaig pensar que aquestes imatges haurien estat molt més provocatives del que ho varen ser. Potser això es va produir perquè l'espectacle no va trobar l'acollida del públic al qual anava dedicat: és a dir, la gent d'esperit jove. En el semicercle practicable hi havia incorporat el retrat de l'actor que interpretava Sebastià, gairebé nu, esperant les sagetes que per a millor complaença de la tradició sado-masoquista mediterrània havien de ser-li llançades. Per raons tècniques, aquest semicercle no va poder tenir la mobilitat precisa i van haver de quedar uns laterals fixos que varen anullar en gran part els reflexos de la caixa emmirallada. Amb aquests elements i amb un joc d'actors recolzat en la lectura de les descobertes de Jan Kott, és a dir, en una preocupació constant d'exterioritzar al màxim el que Kott considera el veritable tema de l'obra: el

«delirium amoris», altrament dit les metamorfosis de la sexualitat, vàrem presentar *Nit de Reis*. L'espectacle ja només queda en el record, el record d'una investigació i d'un treball que per a tots els que hi varen participar va ésser prou interessant i alligonador.

TEXTOS



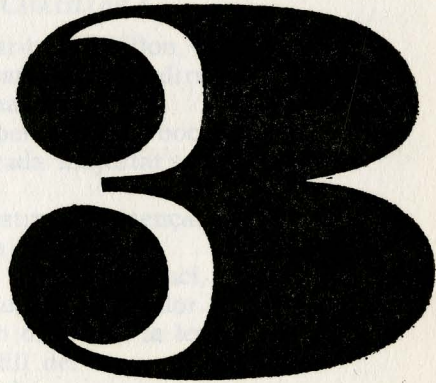
EL REI JOAN
(TRADUCCION DE JOSEP M. DE SAGARRA)

DRAMATIS PERSONAE

- | | |
|--|------------------------------|
| EL REI JOAN. | FRANCISCA DE FORNELL, reina. |
| EL PRÍNCIP ENRIQUE, fill del Rei. | FRANCISCA DE FORNELL. |
| ARTUR, Duc de Bretanya, nebot del Rei. | ELIOT, rei d'Anglaterra. |
| FRANCISCA DE FORNELL. | ELIOT, rei d'Anglaterra. |
| EL COMTE DE PEMBROKE. | ELIOT, rei d'Anglaterra. |
| EL COMTE D'ESSEX. | ELIOT, rei d'Anglaterra. |
| EL COMTE DE SALISBURY. | ELIOT, rei d'Anglaterra. |
| LORD BACON. | ELIOT, rei d'Anglaterra. |
| HENRY DE BURGON. | ELIOT, rei d'Anglaterra. |
| ROBERT FAULCONBRIDGE, fill de Sir M. de Faulconbridge. | ELIOT, rei d'Anglaterra. |
| FRANCISCA DE FORNELL. | ELIOT, rei d'Anglaterra. |
| FRANCISCA DE FORNELL. | ELIOT, rei d'Anglaterra. |
| FRANCISCA DE FORNELL. | ELIOT, rei d'Anglaterra. |
| FRANCISCA DE FORNELL. | ELIOT, rei d'Anglaterra. |

Lords, Ciutadans d'Anglaterra, un Governador, Soldats, Oficials, Soldats, Milicians i altres personatges del regnat.
Reinat d'Artur i Anglaterra i part de França.

TEXTOS



Rei Joan: ...
 Artur: ...
 Rei Joan: ...
 Artur: ...

WILLIAM SHAKESPEARE

EL REI JOAN

(TRADUCCIÓ DE JOSEP M.^a DE SAGARRA)

DRAMATIS PERSONÆ

EL REI JOAN.	PERE DE POMFRET, profeta.
EL PRÍNCIP ENRIC, fill del Rei.	FELIP, Rei de França.
ARTUR, Duc de Bretanya, nebot del Rei.	LLUÍS, delfí.
EL COMTE DE PEMBROKE.	LIMOGES, Duc d'Austria.
EL COMTE D'ESSEX.	CARDENAL PANDOLF, Legat del Papa.
EL COMTE DE SALISBURY.	MELUN, senyor francès.
LORD BIGOT.	CHATILLON, Ambaixador de França prop del Rei Joan.
HUBERT DE BURGH.	REINA ELIANOR, mare del Rei Joan.
ROBERT FAULCONBRIDGE, fill de Sir Robert Faulconbridge.	CONSTANÇA, mare d'Artur.
FELIP EL BASTARD, germanastre seu.	BLANCA D'ESPANYA, neboda del Rei Joan.
JAMES GURNEY, servidor de Lady Faulconbridge.	LADY FAULCONBRIDGE.

Lords, Ciutadans d'Angers, un Governador, Heralds, Oficials, Soldats, Missatgers i altres persones del seguici.

Escena: Part a Anglaterra i part a França.

ACTE PRIMER

PALAU DEL REI JOAN

(*Entren el REI JOAN, la REINA ELIANOR, PEMBROKE, ESSEX, SALISBURY i altres amb CHATILLON.*)

REI JOAN: I bé; ¿vols explicar-te, Chatillon, i dir què vol la França de nosaltres?

CHATILLON: Després d'aquell habitual salut, el rei de França, per la meva boca, parla a la manllevada majestat d'Anglaterra.

ELIANOR: Un estrany començament: «la manllevada majestat!».

REI JOAN: Silenci, bona mare; escolteu l'ambaixador.

CHATILLON: Felip de França en dret i en la legítima representació del fill del teu difunt germà Godofre,

Artur Plantagenet, ve a reclamar-te,
amb tota llei, aquesta illa esplèndida
i els territoris seus: Irlanda, Anjou,
Poitiers, Maine i Turena, desitjant
que abandonis l'espasa que manté
tots aquests títols usurpats, lliurant-la
a mans del jove Artur, el teu nebot
i sobirà de dret.

REI JOAN: I si nosaltres
no hi volem consentir, què passaria?

CHATILLON: Doncs la intervenció d'una ferotge
i sanguinària guerra, restablint
per la força aquests drets que per la força
han estat retinguts.

REI JOAN: Aquí, nosaltres
tenim guerra per guerra i sang per sang,
i a la intervenció contestarem
amb la intervenció. Digues-ho a França!

CHATILLON: Doncs, aleshores, pren per boca meva
el repté del meu rei, límit extrem
de la meva ambaixada.

REI JOAN: I tu li portes
el meu, i així vés-te'n en pau. I sigues
com un llampec davant els ulls de França,
perquè ans no hi duguis tu el que jo t'he dit,
el tro del meu canó farà sentir-hi.
Vés, doncs! Sigues trompeta de ma còlera
i presagi sinistre de la vostra
pròpia ruïna! Que honorablement
sigui escortat, Pembroke, tingueu-ne cura.
Chatillon, bon viatge!

(Exeunt CHATILLON i PEMBROKE.)

ELIANOR: I bé, fill meu:
¿no he dit jo sempre que l'ambiciosa
Constança no reposaria fins
incendiar la França i tot el món
pels drets i pel partit d'aquest fill d'ella?
La cosa bé podia prevenir-se
i adobar-se amb uns fàcils arguments
d'amistat; però duta a la baralla
de dos reialmes, només pot tenir
una espantosa i sangonent sortida.

REI JOAN: Tenim, de nostra banda, nostra forta
possessió i el nostre dret.

Molt més
possessió que dret, perquè, altrament,

per a vós i per mi mal aniria:
això és el que la meva consciència
us diu a cau d'orella i que ningú,
llevat del cel i vós i jo, ho escolti.

(*Entra un XERIF.*)

ESSEX: Sobirà meu, aquí la més estranya
controvèrsia que mai hagi sentit,
es presenta, vinguda de províncies,
perquè la judiqueu. ¿Puc fer que passin
les dues parts?

REI JOAN: Ja poden acostar-se.

(*Exit XERIF.*)

Farem que paguin nostres abadies
i nostres priorats, tot el que costi
la campanya.

(*Entren ROBERT FAULCONBRIDGE i FELIP, el
seu germà bastard.*)

BASTARD: Quins homes sou vosaltres?
Jo, un fidel súbdit vostre, un cavaller
nat a Northamptonshire, i el fill gran,
suposo, de Robert de Faulconbridge,
un soldat que en el camp de batalla
fou armat cavaller per la molt digna
mà de Cor de Lleó.

REI JOAN: I tu, qui ets?

ROBERT: El fill i hereu del propi Faulcongridge.

REI JOAN: Aquest és el més gran i tu ets l'hereu?
Doncs no veniu d'una mateixa mare.
segons sembla.

BASTARD: Venim, evidentment,
d'una mateixa mare, poderós
sobirà, i això és cosa coneguda,
i, segons penso jo, d'un mateix pare;
perquè si és que voleu saber del cert
aquesta veritat, us recomano
al cel o bé a la meva mare.

Sobre aquest punt, tinc els mateixos dubtes
que tenir puguin tots els fills dels homes.
ELIANOR: Fora, groller! Amb aquesta malfiança
omple la teva mare de vergonya,
deshonorant-la.

BASTARD: Jo, senyora? I ca!

Jo, per a això, no tinc motius. Es tracta
de l'argument del meu germà i no el meu;
i si arriba a provar-lo, fa que em volin

- unes cinc-centes lliures ben boniques
de renda a l'any. Que el cel guardi l'honor
de la mare i les meves propietats!
- REI JOAN :** Vet ací un noi trempat! I essent més jove,
per què et reclama el teu germà l'herència?
- BASTARD :** No ho sé, si no és per a quedar-se els béns.
Un cop, ell, m'insultà amb la bastardia;
pel que toca a si sóc o si no sóc
tan legítim com ell, podrà respondre'n
la meva mare amb el seu cap; però
si a mi em van fer tan bé com ell
— bon repòs per als ossos que van prendre's
la molèstia per mi! —, sobirà meu.
vós mateix compareu les nostres cares
i sigueu jutge: si el vell Sir Robert
ens va fer als dos i és de tots dos el pare
i aquest fill se li assembla, oh, Sir Robert,
oh, pare, de genolls jo dono gràcies
al cel perquè tu i jo no ens assemblem!
- REI JOAN :** Quin cap de trons Déu ens envia aquí!
- ELIANOR :** Té un tret del rostre de Cor de Lleó;
el recorda amb l'accent de les paraules.
¿No llegiu algun aire del meu fill
en la ferma estatura d'aquest home?
- REI JOAN :** Li he donat un cop d'ull de cap a peus
i en tot veig de Ricard la pròpia estampa.
Parla, esmolet: per què us heu decidit
a reclamar a vostre germà les terres?
- BASTARD :** Perquè té mitja cara com el pare,
i amb la meitat d'aquesta cara vol
totes les meves terres; una mitja
moneda de vuit sous, per una renda
d'unes cinc-centes lliures anuals!
- ROBERT :** Graciós sobirà, quan el meu pare
vivia, el germà vostre el féu servir
moltes vegades...
- BASTARD :** Està bé, senyor;
això no us dona dret a apoderar-vos
dels meus béns. Més valdria que contéssiu
com ell feia servir la meva mare.
- ROBERT :** Un cop, el va enviar d'ambaixador
a Alemanya a tractar de grans negocis
referents a aquella època, i el rei
s'aprofità aleshores de l'absència
i va anar a viure a casa del meu pare.
Com ell hi triomfà, m'averonyeix

dir-ho; però, senyor, la veritat sempre és la veritat. Espais amplíssims de mar i costa van interposar-se entre el pare i la mare, i aleshores — el meu pare mateix m'ho havia dit — aquest ferm cavaller fou concebut.

Al llit de mort, el pare va llegar-me les seves terres i em digué, jurant sobre el propi traspàs, que no era d'ell aquest minyó fill de la meva mare, perquè, si no, hauria vingut al món unes quinze setmanes ans del terme.

Per tant, bon sobirà, deixeu que prengui allò que és meu, les terres del meu pare, com del meu pare fou la voluntat.

REI JOAN:

Vostre germà és legítim, senyor murri!

Després del matrimoni, la muller del vostre pare l'ha portat al ventre.

I és culpa d'ella si ha jugat fent trampa, i al mateix joc es troben exposats

tots els homes que es casen amb les dones.

Feu-me el favor de dir: ¿si el meu germà, que, segons vós, va prendre's la molèstia de fabricar aquest noi, hagués anat, reclamant-lo com propi, al vostre pare, què hauria esdevingut? Doncs, amic meu, que el vostre pare, amb tota la certesa i contra tot el món, no cediria aquest vedell fill de la seva vaca.

I això ho podria fer, i el meu germà mal que fos seu, de cap de les maneres podria reclamar-li. Com tampoc, mal no fos d'ell, podia refusar-lo vostre pare. No té volta de full; si va engendrar el fill de la meva mare l'hereu del vostre pare, a aquest hereu li pertoqueu els béns del vostre pare.

ROBERT:

¿La voluntat del pare no té força per a desposseir un fill que no és seu?

BASTARD:

No més força per a desposseir-me que la que va tenir per engendrar-me, em sembla, senyor meu.

ELIANOR:

¿Què prefereixes, ser un Faulconbridge com el teu germà i posseir les terres, o que et diguin fill de Cor de Lleó, i dels teus grans aires

- ser només amo sense cap fortuna?
- BASTARD:** Senyora, si tingués el meu germà la meva estampa i jo tingués la seva; si, com ell, fos igual que Sir Robert, amb dues cames primes com dos mànecs de xurriaques i aquests dos bracets que semblen pell d'anguila dissecada, i amb un rostre tan prim que no gosés dur una rosa a l'orella per la por que no em diguessin «guaita quins tres xavos!», i amb tal fatxa tingués tot el país, que em mori aquí si no renunciava fins l'últim pam de terra per tenir la meva cara; no voldria ser Senyor Llúpia de cap de les maneres.
- ELIANOR:** M'agrada molt. ¿Cedeixes la fortuna al teu germà, abandones els teus béns i vols seguir-me? Jo sóc un soldat, i ara me'n vaig a França.
- BASTARD:** Podeu prendre, germà, les meves terres, que jo prenc la meva sort. La vostra fatxa us guanya cinc-centes lliures, i si per deu sou la veníeu, seria massa cara.
- Senyora, jo us segueixo fins la mort.
- ELIANOR:** No, prefereixo que us ens avanceu.
- BASTARD:** En el nostre país hom acostuma cedir el pas als que ens són superiors.
- REI JOAN:** Com te dius?
- BASTARD:** Felip, sobirà meu; així comença el nom: Felip, fill gran de la muller del bon vell Sir Robert.
- REI JOAN:** Porta, des d'ara. el nom d'aquell del qual portes la forma. Agenolla't, Felip, però redreça't més gran: alça't, Ricard Plantagenet!
- BASTARD:** Germà meu per la banda de la mare: deu-me la vostra mà; el meu pare em deixa l'honor i el vostre us deixa el patrimoni. I ara beneït sigui aquell moment de nit, o bé de dia, que em van fer quan era Sir Robert a l'estranger.
- ELIANOR:** Tota la gràcia d'un Plantagenet! Ricard, sóc àvia teva; ja pots dir-m'ho.
- BASTARD:** Senyora, per atzar, i no per dret; però, què hi fa? He passat com d'esquitllentes

pel finestró i, encara, millor dit,
per l'espitllera: qui té por de dies,
aprofita la nit per bellugar-se.

La qüestió és tenir, vingui d'on vingui;
de prop, o bé de lluny, aquell que toca
és que ha ben apuntat, i jo sóc jo,
a desgrat de la forma d'engendrar-me.

REI JOAN:

Vés, Faulconbridge; tens el que volies.
Un cavaller, sense ni un pam de terra,
et fa terratinent. Veniu, senyora,
i vina tu, Ricard; anem a França,
a França, que és urgent; sense tardança.

BASTARD:

Adéu, germà, i amb la fortuna resta!
Perquè van fer-te per la via honesta.

(*Exeunt tots menys el BASTARD.*)

Tinc un pam més d'honor del que tenia;
però si n'he perdut de pams de terra!

Molt bé; ara puc de qualssevol fustots
fer-ne una dama: «Sir Ricard, bon dia!»

«Déu vos guardi, company...» i si es diu Jordi
li diré Pere, que l'honor de fresc

oblida com se diuen les persones;

fóra massa respecte i cortesia

pel vostre canvi de condició.

I ara ve un viatger d'escuradents,

seu a taula amb la meva senyoria,

i quan el meu digníssim païdor

està tip, jo que em xuclo les genives

i dic al camperol: «Molt senyor meu...»

decantant-me una mica sobre el colze,

i començo: «Senyor... desitjaria...»

aquesta és la pregunta, i ara ve

la resposta com en l'abecedari:

«Senyor» — diu la resposta — «com vulgueu...»

com vós us plagui... sóc al servei vostre...»

«Oh, no, senyor!...» — fa la pregunta — «no!,

jo sóc aquell que està a les vostres ordres...»

i així, ans que la resposta tingui temps

de saber què desitja la pregunta,

tirant al dret pel ram del compliment,

i enraonant dels Alps, dels Apenins,

dels Pirineus i de la vall del Po,

us trobeu al sopar sense adonar-vos-en.

D'això se'n diu la bona societat,

i això convé a aquell home que s'enfila

com una carbassera, jo pel cas.

Perquè només és el bastard d'una època el que no mira prim — i jo en sóc un, tant si hi miro com no — no solament en els costums i els hàbits i en la forma de presentar-me, sinó en els més íntims moviments, per a fer dolç, i més dolç, i més dolç, el verí a la dentadura del segle que vivim; vull practicar-ho, no per a engalipar, sinó per veure que a mi no m'engalipin. Car ja sé que el tal verí me'l trobaré als graons de qualsevol escala que jo pugui. Però, ¿qui és que arriba tan de pressa amb roba de muntar? Què significa la dona-diligència? ¿Que no té un bon marit que es prengui la molèstia d'avançar-se tocant un corn ben llarg?

(*Entren LADY FAULCONBRIDGE i JAMES GURNEY.*)

- Ai, redimoni! Si és la meva mare!
Què hi ha, bona senyora? Què és que us porta amb tanta rapidesa, aquí, a la cort?
- LADY FAULC.: On és el miserable germà teu?
On és aquest que el meu honor empaita?
- BASTARD: El meu germà Robert? El fill del vell Sir Robert? Voleu dir aquest gran Milhomes? El fill de Sir Robert és qui cerqueu?
- LADY FAULC.: El fill de Sir Robert! Sí, criatura desvergonyida, el fill de Sir Robert!
Per què de Sir Robert en fas brometa?
És fill de Sir Robert i tu també.
- BASTARD: James Gurney, vols deixar-nos una estona?
- GURNEY: Amb molt gust, bon Felip.
- BASTARD: Felip? I ca!
Això és nom de pardal. Escolta'm, James: gat amagat, comprens? Aviadet te'n diré un tros així.

(*Exit GURNEY.*)

Escolteu, senyora:
Jo no sóc fill de Sir Robert; podia Sir Robert endrapar un divendres sant la part d'ell que hi havia en el meu cos sense rompre ni aixís el seu dejuni; podia Sir Robert fer bons treballs, però, punyal, senyora!, confesseu-me: em podia fer a mi? De cap manera!

Ja coneixem les seves maniobres.
Per tant, digueu-me, bona mare: a qui
dec aquests membres? Mai un Sir Robert
no hauria tornejat aquesta cama!

LADY FAULC.: ¿També conspires tu amb el teu germà,
tu, que pel teu profit deuries
defensar el meu honor? Què significa
aquest escarn, desvergonyit canalla?

BASTARD:
Cavaller, cavaller, estimada mare;
igual que el basilisc. Ha anat així!
He rebut l'esquenada, encara ho sento.
Però jo, no sóc fill de Sir Robert,
mare; l'he refusat, i fins les terres,
la legitimitat, el nom i tot.

LADY FAULC.: Així, doncs, bona mare, assabenteu-me
de qui era el meu pare; jo m'espero
que era un home decent; digueu-me'l, mare!

BASTARD: Has renegat de tu com Faulconbridge?
Tan sincer com renego del dimoni.

LADY FAULC.: El rei Ricard Cor de Lleó va ser
el teu pare, que, amb temps i vehemència,
em seduï, i per a ell vaig fer un espai
en el llit del meu home, i el cel vulgui
no carregar-me aquest pecat al compte!
Tu vas sortir de l'estimada culpa,
la qual tan fortament m'abassegà,
que hauria estat inútil defensar-me.

BASTARD: Doncs bé, per aquest sol, si jo tingués
de tornar a néixer, no desitjaria,
senyora, un millor pare. Hi ha pecats
que tenen privilegi aquí, a la terra,
i el vostre és un d'aquests. La vostra falta
no fou follia vostra, i de precís
devíeu lliurar el cor com un tribut
a un amor exigent, de la qual força
i fúria incomparables, ni el lleó
intrèpid prevalia fins al punt
de no poder salvar el seu cor de príncep
de la mà de Ricard. Aquell que roba
als lleons llur entranya, bé podia
guanyar-se fàcilment un cor de dona.
Sí, mare meva amb tota la meva ànima
jo et donc gràcies pel pare que m'has dat!
Aquell que visqui i s'atreveixi a dir
que vas fallar quan vares concebir-me,
ara mateix l'enviaré a l'infern.

Anem, senyora, vaig a presentar-te
els meus parents, i ells et diran ben clar
que quan Ricard va fer-me, si t'hi haguessis
negat hauria estat una gran falta:
I aquell que ha dit que ho fou i encara ho crida,
jo li responc que diu una mentida.

ACTE SEGON

FRANÇA, DAVANT D'ANGERS

(Entra per un cantó el DUC D'AUSTRIA i les seves forces. Per l'altre, el REI FELIP de França amb les seves tropes. LLUÍS, ARTUR, CONSTANÇA i seguici.)

LLUÍS: Ben trobat, valent Austria, enfront d'Angers!

Artur, el teu predecessor insigne,
Ricard, que va robar el cor del lleó
i féu la guerra santa a Palestina,
per aquest duc valent massa aviat
fou llençat a la tomba. I com esmena
reparadora en pro dels seus i a prec
nostres, aquí ha vingut a desplegar
els seus colors, infant, per a ajudar-te
i castigar la usurpació
d'aquest teu oncle sense sentiments,
l'anglès Joan. Abraça'l, doncs, i estima'l,
i dóna-li una bona benvinguda.

ARTUR: Déu us perdonarà l'haver matat
Cor de Lleó, tant més si deu la vida
als seus nebots posant llurs drets a l'ombra
de vostres ales bèl·liques. Jo us dono
la benvinguda amb una mà impotent,
però amb un cor ple d'un amor sens taca.
Duc, benvingut sigueu davant d'Angers.

LLUÍS: Oh, noble infant! Qui no defensaria
els teus drets?

AUSTRIA: Jo, damunt les teves galtes,
deixo aquest bes zelós com a segell
de la seguretat del meu afecte,
i jo no tornaré a la meua llar
fins que Angers i aquests drets que tens a França,
junt amb aquesta pàl·lida ribera
emblanquida de rostre, i que amb el peu
menyspreador rebutja les onades
braolaires del mar arrecerant
els seus illencs dels altres territoris;
fins que Anglaterra, que té el mar per tanca,
i de l'aigua se'n feia un baluard,
segura d'escomeses forasteres;
fins que aquest ponentí i extrem racó
et saludi com rei, fins aleshores,
bell infant, jo no penso en el retorn,

sinó en seguir sota les armes.

CONSTANÇA :

Oh!

Digneu-vos acceptar l'agraïment
d'aquesta vídua, que és la seva mare,
fins que la vostra poderosa mà
li doni forces amb la seva ajuda
per correspondre més al vostre amor.

AUSTRIA :

La pau del cel per als que han pres l'ésposa
en una guerra tan caritativa
i tan justa!

REI FELIP :

Aleshores, al treball.
Nostre canó l'apuntarem de cara
als murs d'aquesta resistent ciutat.
Que es cridi als nostres homes més entesos
perquè es situïn en els punts millors.

Nostres ossos reials podem deixar-los
enfrent de la ciutat, i tot un riu
de sang francesa passarem abans
de ser a la plaça principal, però
a aquest infant la deixarem sotmesa.

CONSTANÇA :

Espereu què es respon a l'ambaixada
si no voleu que embruti imprudentment
la sang vostres espases. D'Anglaterra
podria dur el senyor de Chatillon,
per la pau, el que aquí es vol per la guerra,
i aleshores potser ens penediríem
de cada gota de la sang vessada
per un precipitat arrauxament.

(*Entra* CHATILLON.)

REI FELIP :

Un prodigi, senyora! Al teu desig.
Chatillon, nostre ambaixador, es presenta!
Digues breument el que Anglaterra diu,
noble senyor; per tu estàvem atents
en fred silenci. Chatillon, explica't.

CHATILLON :

Doncs, aleshores, retireu les tropes
d'aquest setge mesquí per animar-les
enfrent de tasca molt més poderosa.
L'anglès, impacient per vostres justes
demandes, s'ha aixecat amb tot l'exèrcit.
El vent advers, del qual tant n'esperava,
li ha donat temps pel desembarc dels homes
tan aviat com jo he tocat a terra.
A tota marxa vénen cap aquí
forces potents i tropes refiades.
La reina mare també arriba amb ells,

una Atè que els empeny a sang i a lluita,
amb la seva neboda Dona Blanca
d'Espanya i un bastard del rei difunt.

I tots els pica-crestes del país,
insatisfets i desconsiderats
terribles voluntaris, amb un rostre
de senyoreta i ungles de dragó,
en la nadiua llar les llurs hisendes
han venut, i ara porten orgullosos
l'herència a coll-i-be per a temptar
aquí la sort d'una fortuna nova.

Breu: mai més brava tria d'esperits
arriscats com aquesta que els anglesos
ens engeguen, no ha anat damunt les ones
tempestedes per a dur l'ofensa
i la deshonra a la Cristiandat.

(*Soroll de tambors.*)

L'agra interrupció de llurs tambors
m'escapça els comentaris; ja s'acosten,
a parlar o a lluitar. Estigueu en guàrdia.

REI FELIP:

Una expedició ben imprevista!

AUSTRIA:

Com més inesperada, més amb ànims
ens té d'arreglar per la defensa,
perquè amb l'ocasió s'infla el coratge.
Que vinguin en bona hora! Estem a punt.

(*Entren el REI JOAN, BLANCA, el BASTARD,
SENYORS i forces.*)

REI JOAN: Pau a França si França en pau permet
que justament entrem en el que és nostre;
si no, la França sagni i pugi al cel
la pau, i, agents de còlera divina,
corregirem l'orgull i la insolència
que al cel ha fet fugir la pau de Déu.

REI FELIP: Pau a Anglaterra, si la host retorna
des de França a Anglaterra i hi viu en pau.
Estimem Anglaterra, i, per la seva
salut, aquí suem sota les nostres
armadures; aquest treball que fem
et correspon, però tan lluny et trobes
d'estimar l'Anglaterra, que suplantes
el seu legítim rei, i has trencat l'ordre
de la successió i has escarnit
un poder tendre fins a violar
la virginal virtut de la corona.
Guaita aquí els trets del teu germà Godofre;

- aquest front, aquests ulls pastats per ell,
aquest compendi de tota l'amplada
del que morí en Godofre, i amb el temps
això menut n'assolirà la gruixa.
- Aquest Godofre fou ton germà gran
i aquest és el seu fill. Era Anglaterra
de Godofre per dret, i ara per dret
és del fill de Godofre. En nom de Déu:
¿com és que rei tu fas anomenar-te,
mentre la viva sang bat en 'quests polsos
amos de la corona que t'has pres?
- REI JOAN: ¿De qui, França, has rebut el gran encàrrec
de fer que jo contesti els teus articles?
- REI FELIP: D'aquell Jutge Suprem que inspira el bé
en cada pit d'autoritat massissa,
perquè guaiti les taques i els insults
al dret. D'aquest infant m'ha fet el guarda
aquell Jutge, i, amb garantia d'ell,
t'acuso del teu crim, al qual espero,
amb l'ajuda de Déu, donar-li el càstig.
- REI JOAN: Aixís, usurpes tu l'autoritat?
- REI FELIP: Perdó; només confonc el que la usurpa.
- ELIANOR: França, i qui és aquest usurpador?
- CONSTANÇA: Deixeu que li contesti: És el teu fill!
- ELIANOR: Fora, insolent! Té de portar corona
el teu bastard perquè tu siguis reina
i et calcis tot el món.
- CONSTANÇA: Fou el meu llit
sempre tant del teu fill, com del teu home
fou el teu, i aquest noi s'assembla més
al seu pare, que tu i el teu Joan
us assembleu de geni, que ja és molt,
perquè es pot dir que són com aigua i pluja,
o el dimoni i la mare del dimoni.
El meu fill bord! Per l'ànima, que em penso
que el seu pare no fou tan lleialment
engendrat; no potser, sent-li tu mare!
- ELIANOR: Si que tens una bona mare, noi,
que envileix el teu pare!
- CONSTANÇA: I, noi, quina àvia
que t'envileix!
- AUSTRIA: Calleu!
- BASTARD: Que parli el nunci!
- AUSTRIA: Qui rediable ets tu?
- BASTARD: Un que us farà
el paper del diable si és que us pesca

solet i acompanyat de vostra pell.
Vós sou aquella llebre del proverbi,
qual valor consisteix en estirar
la barba als lleons morts. Jo us fumaré
aquest abric de pell si és que us atrapo.
Ximplet, vigila, perquè t'asseguro
que lleparàs! I tant! Paraula d'home.

BLANCA:

Del lleó sol escaure bé la roba
a aquell que del lleó la roba roba.

BASTARD:

Si li pinta tan bé damunt l'esquena
com les sabates d'Hèrcules a un ase;
però, ase, aquest pes jo et trec dels muscles,
o te n'hi afegiré i et cruixiran.

AUSTRIA:

¿Qui és aquest cruixidor que les orelles
ens atabala amb tan inútils fums?

REI FELIP:

Rei Felip, decideix el que pertoca.
Dones i folls, trenqueu la conferència.

Rei Joan, aquí va tot resumit:
Jo reclamo de tu, i en nom d'Artur,
l'Anglaterra, la Irlanda, la Turena,
l'Anjou i el Maine. ¿Vols renunciar-hi
i depositar les armes?

REI JOAN:

A la vida
renuncio primer. Jo et repto, França.
I tu, Artur de Bretanya, vine i posa't
a mans meves, i et donarà molt més
el meu amor que allò que guanyar pugui
mai la covarda mà del rei de França.
Sotmet-te, noi.

ELIANOR:

I vine amb la seva àvia.

CONSTANÇA:

Que vagi amb la seva àvia! I que li doni
un regne, a la seva àvia, i la seva àvia
li donarà una pruna, una cirera,
i una figa! Que bona és la seva àvia!

ARTUR:

Bona mare, calleu! Desitjaria
estar estirat al fons del meu sepulcre.
No em mereixo el soroll que es fa per mi.

ELIANOR:

L'avergonyeix la seva mare, pobre!
Mireu, està plorant!

CONSTANÇA:

Per vós vergonya,
mal que ella l'hagi avergonyit o no!
Dels ultratges de l'àvia està plorant
i no de les vergonyes de la mare!
L'àvia li fa vessar dels pobres ulls
unes perles que el cel entendririen,
i el cel acceptarà com una paga!

- El cel, per tal rosari de cristall,
justícia farà amb ell, i amb vós venjança.
- ELIANOR: Oh, monstruosa calumniadora
del cel i de la terra!
- CONSTANÇA: Oh, monstruosa
del cel i de la terra ultratjadora!
No calumnio! Tu, amb el teu, usurpes
els dominis, els drets i reialeses
d'aquest fill oprimít, que és la sang pròpia
del teu hereu, i l'única desgràcia
que pateix és que siguis àvia seva;
els teus pecats en ell han trobat càstig.
El cànon de la llei l'abat, perquè
és la segona generació
tan sols que surt de la matriu culpable.
Prou, manicomi!
- REI JOAN: Tinc això per dir:
CONSTANÇA: No sols és castigat pel pecat d'ella,
sinó que Déu ha fet del seu pecat,
i d'ella, la desgràcia del seu nét:
desgraciat per ella, ella mateixa
el desgracia. I és la injúria d'ell
el pecat d'ella, i és la injúria d'ella
la que fa d'agutzil del seu pecat,
i tot en la persona d'aquest noi,
i tot per ella! Oh, maleïda sigui!
- ELIANOR: Imprudent reganyaire, un testament
puc fer anul·lant els títols del teu fill.
- CONSTANÇA: Si?, qui ho dubta? Ja és tot un testament!
Un testament pervers! La voluntat
d'una dona! D'una àvia corrompuda!
- REI FELIP: Calma, senyora, calma o modereu-vos
una mica. No lliga amb les persones
aquest agre cridar fora de to.
Que una trompeta cridi a les muralles
els ciutadans d'Angers, i que s'expliquin
sobre qui admeten: a Joan o a Artur.
- (Sona la trompeta. Surten alguns CIUTADANS
sobre les muralles.)
- CIUTADÀ 1: Qui ens exhorta a venir a aquestes muralles?
- REI FELIP: França per Anglaterra.
- REI JOAN: I Anglaterra
en nom propi. Ciutadans
d'Angers, i els meus estimadíssims súbdits...
- REI FELIP: Súbdits d'Artur, volguts homes d'Angers,

nostra trompeta us crida a un cordial
parlament...

REI JOAN:

Per a treure'n avantatge
nosaltres, i per tant, primer escolteu-nos:
Les banderes de França, desplegades
davant dels ulls i enfront vostra ciutat,
sols han vingut per a perjudicar-vos.
Els canons tenen els budells farcits
de ràbia, i, preparats com els veieu,
escopiran llur indignació
de ferro contra vostres murs.
Tots els preparatius d'aquests francesos
per un setge sagnant, tots llurs projectes
inexorables, poden veure els ulls
de la vostra ciutat i vostres portes
ajustades. I si no ens hi acostem,
les adormides pedres que us ceneixen
ja foren, a hores d'ara, per l'estrèpit
de llur artilleria descalçades
d'aquests llits de ciment atapeïts,
i ja s'hi hauria fet una ampla bretxa
de poder sanguinari per a irrompre
damunt vostre repòs. Però a la vista
de nós, que som el vostre rei legítim,
que amb penes i treballs havem marxat
i hem dut un contracop a vostres portes
per a evitar una sola esgarrinxada
a les galtes de la vostra ciutat
amenaçada, ja el francès arronça,
i, esporuguit, demana parlament;
i ara, en lloc d'enviar-vos les granades
revestides de foc per provocar
terratrèmols de febre a la muralla,
us tiren sols paraules de bon seny
embolicades dins una fumera,
amb l'intent de ficar en vostres oïdes
un deslleial error. Feu-vos-en càrrec,
amables ciutadans, com es mereixen,
i deixeu-nos entrar; que el vostre rei,
desfet de forces per tan viva marxa,
implora acolliment dins vostres murs.

REI FELIP:

Quan hagi jo parlat, contestareu
a tots dos. Contempleu: amb la mà dreta
aguanto aquest, al qual, per protegir-lo
i mantenir el seu dret, he fet el més
sagrat dels vots. És un Plantagenet,

16 fill del que fou germà gran d'aquest home,
i rei seu, i senyor d'allò que ell mena.
Per l'equitat llençada als peus, nosaltres
marxem damunt del verd amb pas de guerra,
davant vostra ciutat, essent només
enemics vostres, en el que ens obliga
un zel hospitalari provocat
religiosament per la defensa
d'un infant oprimat. Digneu-vos, doncs,
pagar el tribut a aquell que li pertoca
en justícia, vull dir a aquest jove príncep,
i aleshores seran les nostres armes,
igual que un ós que porta morrió,
ofensives només que per l'aspecte.
Nostres canons la llur malícia vana
esbravarem tirant de cara als núvols
invulnerables, i una retirada
beneïda i exempta de rancúnies,
amb els glavis no oscats i els elms intactes,
la nostra sang ardent, que decidíem
vessar en vostra ciutat, tornarà a casa
i deixarem que aneu vivint en pau
vosaltres, vostres fills i vostres dones.
Però si follament ens refuseu
això que us oferim, no seran vostres
decrepites muralles qui us amaguin
de nostres bellicosos missatgers,
mal que els anglesos i llur disciplina
s'encastellessin dins llur cèrcol aspre.
Per tant, digueu-nos: ¿ens aclamarà
senyor vostra ciutat en nom d'aquell
pel qual lluitem, o la senyal de ràbia
us tindrem de donar i apropiar-nos
pel camí de la sang del que ens pertoca?

CIUTADÀ 1: Breument: som súbdits del rei d'Anglaterra,
i per ell i pel seu dret, nosaltres
mantenim la ciutat.

REI JOAN: Reconeixeu-me
com a rei, i deixeu-me lliure entrada.

CIUTADÀ 1: No podem, però a aquell que ens doni proves
de que és rei, darem proves de lleials.
Fins a tal punt, seran les nostres portes
parapetades contra el món sencer.

REI JOAN: ¿Doncs és que la corona d'Anglaterra
no prova qui és el rei? Si no n'hi ha prou,

us porto en testimoni trenta mil
cors anglesos...

BASTARD: Entre els bastards i els altres...

REI JOAN: ... per a provar amb llurs vides nostre títol.

REI FELIP: Tants com aquests, de sang tan ben nascuda...

BASTARD: I amb alguns bords també...

REI FELIP: ... els donen la cara

i contradiuen llur pretensió.

CIUTADÀ 1: Fins que aclarin quin dret és el més digne,

nosaltres pel més digne reterem

nostra fidelitat a l'un i a l'altre.

REI JOAN: Que Déu perdoni, doncs, tots els pecats

als esperits que a la llur casa eterna

volaran ans no tombi la rosada

de la nit, en la prova paorosa

del rei del nostre regne!

REI FELIP: Amén, amén!

A cavall, cavallers! Tots a les armes!

BASTARD: Sant Jordi, que encadenes el dragó

i després te li enfiles a cavall

sobre la porta de la meva hostessa,

ensenya'm algun cop dels que no fallen!

(A AUSTRIA.)

Poca pena, si fos a casa vostra

amb la vostra lleona, poca pena,

a la pell de lleó us afegiria

un cap de bou i us convertia en monstre.

AUSTRIA: Silenci; prou!

BASTARD: Oh, tremoleu, perquè el lleó ha rugit!

REI JOAN: Anem al punt més alt de la planura

i allí disposarem les nostres tropes,

donant-los els bons punts per a combatre.

BASTARD: Correm, doncs, per tenir sobre el terreny

els avantatges.

REI FELIP (A LLUÍS): És aixó mateix;

feu que a l'altre pujol vagi la resta.

Déu i el nostre dret! (*Exeunt.*)

(*Entrades i sortides de jocs de guerra; després es presenta un HERALD de França, davant les portes, amb la trompeta.*)

HERALD FRA.: Homes d'Angers, obriu les vostres portes

de bat a bat deixeu al jove Artur,

duc de Bretanya, que entri, perquè, gràcies

a la mà del francès, ha donat feina

de plors a moltes mares d'Anglaterra,

quals fills són escampats damunt la pols
sangonent; els marits de moltes vidues,
estrenyen els grumolls descolorits
en llur freda abraçada, i la victòria,
aconseguida amb un no-res de pèrdues,
juga dalt dels dansaires estendards
dels francesos, que avancen en triomf
i estan a punt d'entrar en so de conquesta
a proclamar rei vostre i d'Anglaterra
Artur, duc de Bretanya!

(*Entra HERALD d'Anglaterra amb les trompetes.*)

HERALD D'ANG.:

Oh, alegreu-vos,
homes d'Angers; repiquin les campanes!
El rei Joan, rei vostre i d'Anglaterra,
amo s'acosta d'aquest jorn cruel
i acalorat. Aquelles armadures
que sortiren d'aquí lluint com plata,
tornen daurades amb la sang francesa.
Cap ploma de plomall d'un casc anglès
el francès no ha pogut tocar amb la llança;
nostres banderes tornen a les mans
dels que van desplegar-les quan partien.
I, semblants a un estol de caçadors,
nostres forçuts anglesos ara arriben
amb púrpura a les mans, totes pintades
en la destrossa de llurs enemics.
Obriu les portes i deixeu pas lliure
als vencedors.

CIUTADÀ 1:

Heralds: des de l'altura
de nostres torres havem contemplat,
del principi a la fi, la reculada
i l'envestida d'un i d'altre exèrcit;
i de llur igualtat, els millors ulls
se n'han fet càrrec: sang pagada amb sang,
cop contestat amb cop, i força amb força,
i poder confrontat amb el poder.
Tots dos iguals, i ens agradeu igual.
Que un provi que és millor, car mentre restin
d'un mateix pes, no cedirem a cap,
i per als dos ens guardarem la vila.

(*Tornen els REIS amb llurs tropes per llocs
distints.*)

REI JOAN:

França, tens sang encara per a perdre?
Digues, ¿deixaràs córrer lliurement

- el nostre dret? Vexat pels teus obstacles
 el seu canal natiu desbordarà,
 i amb fúria envestirà les teves ribes,
 llevat que deixis que el seu curs de plata
 marxi pacífic cap a l'oceà.
- REI FELIP: Anglaterra, en la prova no has salvat
 una gota de sang de més que França;
 més aviat crec que n'has perdut més.
 I juro per aquesta mà que regna
 damunt la terra que aquest cel domina,
 que abans de depositar les nostres armes
 alçades justament, t'ensorrarem
 a tu, que ets contra qui ens havem armat,
 o anirem a afegir una reial xifra
 en el nombre dels morts per a ennobrir
 el paper que dirà d'aquesta guerra
 totes les pèrdues, amb el nom d'un rei
 acoblat al carnatge.
- BASTARD: Ah, Majestat!
 I que alta fas volar la teva glòria,
 quan s'inflama la rica sang dels reis!
 Ara d'acer guarneix la Mort les seves
 mortes barres; els glavis dels soldats
 li fan d'ullals i dents, i ara s'afarta
 mastegant la carn d'home en la indecisa
 diferència dels reis. ¿Per què es mantenen
 estupefactes aquests fronts reials?
 Au, reis! Crideu: «Carnatge!» Retorneu
 als camps empastifats, iguals potències,
 ànimes inflamades feroçment!
 Que la confusió d'un adversari
 dugui la pau de l'altre. Mentrestant,
 sang i combat, terrabastall i guerra!
- REI JOAN: De quina part els ciutadans es posen?
- REI FELIP: Per Anglaterra, que és el vostre rei?
- CIUTADÀ 1: El d'Anglaterra, quan sabrem qui és.
- REI FELIP: En mi reconeixeu-lo, que mantinc
 el seu dret.
- REI JOAN: En nosaltres, perquè som
 nostre lloctinent propi, i posseïm
 nostra pròpia persona, i som senyor
 de nós, aquí present, d'Angers i vostre.
- CIUTADÀ 1: Més gran poder que el nostre aquí denega
 tot això, i fins que no tinguem cap dubte,
 devem tancar nostres primers escrúpols
 amb els fermes forrellats de nostres portes;

nostres temors seran els nostres reis,
fins que aquests temors nostres s'esvaeixin,
destronats per l'autèntic sobirà.

BASTARD: Pel cel, que aquests ronyosos d'angevins
us fan la llesca, reis, mentre es repapen
segurs darrera els baluards igual
que en un teatre, des d'on baden boca
senyalant amb el dit vostres escenes
enginyoses i aquests actes de mort!
Deixeu que dirigeixi jo una mica
vostres reials presències. Imiteu
els que a Jerusalem van revoltar-se.
Sigueu només amics per una estona,
i dirigiu, d'acord, vostres més dures
accions de destroça contra aquesta
ciutat; des de Llevant fins a Ponent
ni França ni Anglaterra que no parin
d'apuntar llurs canons abarrotats
fins la boca, ans que els esgarrifosos
braols de les llurs ànimes ensorrin
les costelles de pedra de la vila
desdenyosa. Jo sense respirar
estaria tirant contra aquests brètols,
fins que un autèntic desmantellament
els deixés despullats igual que l'aire.
Fet això, repareu les vostres forces,
i aparteu les banderes barrejades
i, cara a cara i punta sangonent
enfront de punta sangonent, després
escollirà de pressa la Fortuna
el sortós favorit, al qual cedeixi
la jornada besant-lo amb la victòria
gloriosa. ¿Què us sembla aquest consell
escabellat, monarques poderosos?

REI JOAN: No li trobeu un cert gustet polític?
Pel cel, que penja sobre nostres testes,
trobo que aquest consell m'agrada i molt!
França, ¿unim nostres forces i deixem
Angers tot aixafat a flor de terra
i ens barallem després per a saber
qui serà rei?

BASTARD: Si tens de rei l'estofa,
havent estat ofès com ho hem estat
per aquesta ciutat tan repelosa,
gira les boques de l'artilleria
com nosaltres farem contra aquests murs

insolents, i, quan siguin tots a terra,
reptem-nos uns als altres, barrejant-nos,
i treballem pel cel o per l'infern.

REI FELIP: Fet; de quin punt atacareu vosaltres?
REI JOAN: Des de Ponent, al moll de la ciutat
enviarem nostra destrucció.

AUSTRIA: Jo des del Nord.
REI FELIP: I els nostres trons, del Sud,
faran ploure aquí dins la calamarsa
de les bombes.

BASTARD: Quina hàbil estratègia!
De Nord a Sud, austríacs i francesos
es llençaran les bombes a la boca.
Encoratgem-los! Endavant; anem!

CIUTADÀ 1: Escolteu-nos, grans reis; una miqueta
de paciència, i jo us mostro la pau
i la més bella de les aliances.
Guanyeu-vos la ciutat sense ferides
i sense cops; deixeu que aquests mortals
acabin dins el llit, i no els vulgueu
sacrificats als camps de la batalla.
Deixeu-ho córrer, i escolteu-me, reis.

REI JOAN: Parla tranquil·lament, que se t'escolta.
CIUTADÀ 1: Aquesta Dona Blanca, aquesta filla
d'Espanya, aquí present, és la neboda
del d'Anglaterra. I ara mediteu
els anys que té Lluís, delfí de França,
i els anys d'aquesta amable criatura.
Si amor ardent empaita la bellesa,
on més bellesa trobarà que en Blanca?
Si amor zelós recerca la virtut,
què més pur trobarà fora de Blanca?
Si amor ambiciós vol gran llinatge,
per quines venes bull més rica sang
que en les de Dona Blanca? I com és ella
en virtut, en bellesa i en naixença,
és el jove delfí perfecte en tot.
I si al delfí li manca alguna cosa,
és no ser d'ella, i si ella no és completa,
malgrat tenir-ho tot, és que li manca
ser d'ell. Ell d'un perfecte és la meitat,
que va cercant l'altra meitat que és ella.
I ella és la meravella dividida
que trobarà la plenitud en ell.
Com dos torrents de plata si s'ajunten,
daran glòria a les ribes que els limitin,

i vosaltres sereu, reis, les riberes
de les dues corrents en una sola,
sereu el límit llur, si és que els caseu.
Farà, aquest casament, més del que puguin
fer vostres bateries en les portes
tancades fermament. Car tan bon punt
que l'hagueu acordat, amb una pressa
que no aconseguireu amb vostra pólvora,
us obrirem les boques i us darem
ben ampla entrada; però sense això,
ni una meitat de sord no serà el mar,
ni els lleons més resolts, ni les muntanyes
i els rocs més immutables, ni la mort
de bon tros no serà tan inflexible,
com ho serem nosaltres mantenint
tancada la ciutat.

BASTARD:

Ja el podeu veure!
Quin veí que sacseja les andròmines
més que podrides de la vella Mort
fora dels seus parracs! D'això en dic boca
escopint morts, desastres i muntanyes
i rocs i mars i parla dels lleons
amb la franquesa que enraonarien
les noies de tretze anys de llur gosset!
Quin artiller engendrà una sang tan càlida?
Si, com si res, et va etzibant canons,
de foc i fum, de bombes i granades!
Quina pallissa ens dóna a cops de llengua!
Quin ploure'ns a l'orella garrotades!
No hi ha paraula d'ell que no t'estovi
més que un francès clavant-te un cop de puny.
Diable! No he estat mai aporrrinat
amb tants bramuls, des de que vaig dir pare
al que ho era tan sols del meu germà!

ELIANOR:

Fill meu, prestem-nos a l'arranjament;
fem aquest casament. I amb la neboda
donem-los un bon tros de territori,
i amb aquest nus podràs assegurar
la corona que et balla dalt la testa,
i aquest brot verd, allà, no tindrà sol,
perquè amb la fruita del poder maduri.
Veig en els ulls de França que cedeixen;
fixa't quin xiu-xiu fan; de pressa, engresca'ls
mentre són les llurs ànimes capaces
d'aquesta ambició. Que no s'escaigui
que llur zel, estovat pels aires tendres

- de la demanda, amb el remordiment
i amb els precés altre cop no se'ls congeli
i es torni fred i dur com era abans.
- CIUTADÀ 1: ¿Per què les vostres dobles majestats
la proposta amistosa no contesten
de la nostra ciutat amenaçada?
- REI FELIP: Que Anglaterra respongui la primera,
perquè primera els ha parlamentat.
Què dieu vós?
- REI JOAN: Que si el delfí, fill teu,
pot llegir en aquest llibre de bellesa
«jo t'estimo», el dot d'ella pesarà
com si fos d'una reina, car l'Anjou,
la bonica Turena, Maine, Poitiers
i tot el que tenim d'aquesta banda
del mar — llevat la vila que assetgem —,
com a prestigi de nostra corona
i nostra dignitat, li dauraran
el llit de núvia i la faran tan rica
en títols, en honors i anomenada,
com ho és en sang i en educació
i en bellesa, que es podrà dir de tu
amb la millor senyora de la terra.
- REI FELIP: Què dius tu, noi? Contempla-li la cara.
- LLUÍS: Es el que faig, senyor, i en els seus ulls
hi veig com una mena de miracle,
veig un miracle que és meravellós;
l'ombra meva formada en el seu ull,
la qual, malgrat ser l'ombra d'un fill vostre,
es torna un sol i em converteix en ombra.
Juro que mai no m'he estimat en tant
fins que m'he vist pintat sobre la tela
tan afalagadora dels seus ulls. (*Parla baix amb*
BLANCA.)
- BASTARD: Tan afalagadora dels seus ulls!
I penjat a l'arruga del seu front,
i en el cor d'ella esquarterat, em penso.
Es delata ell mateix com traïdor
en qüestions d'amor. I fins fa pena
que el pengin, que el dibuixin i el trossegin
en un amor així, tan poca cosa
i tan tronat com és!
- BLANCA: La voluntat
del meu oncle, en això, també és la meva
si ell en vós descobreix el que li agrada;
el que li agrada a ell jo puc voler-ho,

- o bé, parlant amb més propietat,
 puc fàcilment fer que ho accepti el cor.
 Senyor, no vull afalagar-vos massa
 fins a dir-vos que tot quant veig en vós
 és digne d'estimar-se; però us dic
 que no veig res en vós, mal que ho judiqui
 severament, perquè es mereixi l'odi.
 Què diuen aquests joves? Què dieu,
 neboda meva?
- REI JOAN:
- BLANCA: Que l'honor m'obliga
 a fer el que diu la vostra saviesa.
- REI JOAN: Aleshores, parlem, príncep delfí:
 Podeu vós estimar aquesta donzella?
- LLUÍS: Pregunteu si és que puc deixar d'amar-la,
 perquè l'estimo incontestablement.
- REI JOAN: Doncs, aleshores, amb la dama, et dono
 el Vexí, la Turena, Anjou i el Maine
 i Poitiers, i encara hi afegeixo
 trenta mil marcs d'encuny anglès. Felip
 de França, si t'agraden aquests tractes,
 mana al teu fill i a la teva filla
 que s'uneixin de mans.
- REI FELIP: Del tot m'agraden.
 Joves prínceps, junteu les vostres mans.
- AUSTRIA: I els vostres llavis. Que estic ben segur
 d'haver-ho fet el dia de prometre'm.
- REI FELIP: Obriu, doncs, ara, ciutadans d'Angers,
 les vostres portes, i deixeu entrar
 l'aliança que heu fet; el matrimoni
 a la capella de Santa Maria
 serà solemnitzat seguidament.
 No hi ha Dama Constança entre la colla?
 Veig que no hi és, perquè aquest casament
 l'hauria interromput amb la presència.
 On són ella i el fill? Digueu, que ho sàpiga.
- LLUÍS: És a la tenda de la Vostra Altesa
 trista i desesperada.
- REI FELIP: I a fe meva
 que el matrimoni que acabem de fer
 li durà poc remei a la tristesa.
 Germans anglesos: ¿com satisfarem
 aquesta dama vídua? Havem vingut
 a defensar els seus drets, als quals, nosaltres,
 i Déu ho sap, hem dat altre camí
 per a nostre avantatge.
- REI JOAN: A tot plegat

hem de posar remei. El jove Artur,
compte de Richmond i duc de Bretanya
serà creat, i l'hem de fer senyor
d'aquesta ciutat bella i poderosa.
Crideu Dama Constança; que algun ràpid
missatger li demani d'assistir
a nostra festa. Penso que és possible,
si no omplir-li del tot la voluntat,
en alguna mesura satisfer-la,
perquè no cridi més. Anem, senyors,
amb tanta pompa com permet la pressa,
a celebrar la nostra cerimònia
tan imprevista com improvisada.

(Exeunt tots menys el BASTARD.)

BASTARD:

Món guillat! Reis guillats! Conveni estúpid!
Joan, per a tallar de cop els títols
d'Artur sobre un imperi, n'abandona
tot un bon tros i voluntàriament,
i el francès que s'havia abroquerat
amb tota consciència l'armadura,
que zel i caritat havien dut
com a soldat de Déu a fer la lluita,
doncs s'ha deixat entabanar l'orella,
per el que fa desdir de compromisos,
per el diable pèrfid, l'enredaire,
que trenca el cap de la donada fe,
l'esbotza vots diaris, el que es rifa
de reis i pobres i de vells i joves,
i de noies, que no tenint res més
d'exterior que el mot «virginitat»
per a perdre, del mot ve que despulla
les pobres noies; el pessigollaire
cavaller de la galta ensabonada
que s'anomena l'Interès, per ell
s'ha deixat enganyar! Per l'interès,
aquell que el món desvia! Abans, el món,
per ell mateix rodava en equilibri
sobre una terra plana, i l'Interès,
que fa com un pendent irresistible,
aquest amo dels nostres moviments,
li canvià la ruta, i l'ha fet córrer
contra el que era el seu curs indiferent,
i el natural impuls, i el sa propòsit,
i la direcció que el duia a terme.
I aquest mateix obstacle, l'Interès,
aquest estafador, aquest alcavot,

aquest mot que barata tantes coses,
ha enlluernat els ulls d'aquest voluble
francès, li ha fet que retirés l'ajuda
determinada, i d'una guerra empresa
i acabada amb honor, l'ha fet saltar
a la pau més innoble i més indigna.
I per què em burlo jo de l'Interès?
Per què a mi no m'ha fet la gara-gara?
No és que tingui força per a cloure
la mà si amb els seus àngels d'or massís
venia a dir bon dia al meu palmell;
mes com la meva mà no ha estat temptada
i encara no sé res de la visita,
com un pobre m'engego contra els rics.
Va bé; mentre jo sigui un parracaire,
m'esbravaré dient que el sol pecat
és la riquesa. Però si em ve el dia
que em sento ric, la meva gran virtut
serà considerar que el pitjor vici
és el del que demana caritat.
I si, per interès, trenquen paraules
els reis, que sigui el guany el meu senyor,
i seré el seu fidel adorador. (*Exit.*)

ACTE TERCER

ESCENA I

LA TENDA DEL REI DE FRANÇA

(*Entren CONSTANÇA, ARTUR i SALISBURY.*)

- CONSTANÇA:** Han anat a casori i fer una pau!
Oh, falsa sang que amb falsa sang t'ajuntes!
Han anat a ser amics! ¿L'amo de Blanca
serà Lluís, i ella serà mestressa
de les províncies? No, no pot ser així;
tu t'has equivocat, no ho has entès.
Reflexiona bé i torna a explicar-te.
No pot ser; tu dius que és, i jo confio
que no confio en tu, car ta paraula
és d'un home vulgar el trist alè;
creu-me, no et crec; jo tinc la garantia
d'un rei que m'ha jurat tot el contrari.
Per haver-me espantat, tindràs un càstig.
Jo estic malalta i aviat tinc por;
oprimida pel dol, plena de por;
vídua, sense el marit, morta de por;
dona, nascuda sols per a la por,
i mal que ara confessis que has fet broma:
no em poden donar treva els esperits
i estic per tremolar tot aquest dia.
Què vols dir bellugant aixís el cap?
Per què em guaites el fill amb tanta pena?
I la mà en el teu pit què significa?
Per què engegues pels ulls aquestes llàgrimes,
com tot un riu que vol sortir de mare?
Són senyals que confirmen els teus mots?
Doncs parla un altre cop; no em repeteixis
el teu conte d'abans; digues només
una paraula: si el que has dit és cert.
- SALISBURY:** Tan cert com penso que teniu per falsos
els que donen motiu a la certesa
del que us he dit.
- CONSTANÇA:** Oh, si és que tu m'ensenyes
a creure aquest dolor, ensenya al dolor
la forma de matar-me. I el meu creure
i la vida que topin com la fúria
de dos homes que estan desesperats
i en la topada van a terra i moren.

- Lluís casat amb Blanca! I tu, fill meu?
 I França essent l'amiga d'Anglaterra,
 a mi què em passarà? Vés-te'n, company.
 jo no puc suportar la teva vista;
 les noves que m'has dut han fet de tu
 el més esgarrifós de tots els homes.
- SALISBURY:** ¿Quin altre mal, senyora, jo us he fet
 si no dir-vos el mal que altres han fet?
- CONSTANÇA:** Tan odiós és aquest mal en si,
 que fa malvats aquells que n'enraonen.
- SALISBURY:** Senyora, us ho suplico, resigneu-vos.
- CONSTANÇA:** Si tu, que em dius de resignar-me, fossis
 lleig i estrafet i oprobí del meu ventre,
 i tot cobert de taques fastigoses
 i vermellors infectes, i beneit
 i coix i monstruós, ple de berrugues
 i crostes repulsives per als ulls,
 em fóra igual i jo em resignaria
 perquè aleshores no et duria amor,
 ni digne fores de ta gran naixença
 ni tu et mereixeries la corona.
 Però tu ets bell, minyó, i al teu bressol
 Naturalesa es va juntar amb Fortuna
 perquè tu fossis gran. Pots amb els lliris
 i els botons de les roses comparar-te
 en el que afecta a la Naturalesa.
 Però aquesta Fortuna, la podrida,
 se t'ha caragirat, i hora per hora
 adulteri comet amb el teu oncle,
 i amb la mà d'or ha untat el rei de França
 perquè tirés per terra allò que es deu
 a la sobirania, i d'un i d'altra
 n'ha fet una alcavota. El rei francès
 alcavot de Joan i la Fortuna;
 Fortuna puta, usurpador Joan!
 Company: el rei de França no és perjur?
 Escup-li la metzina amb tes paraules,
 o vés-te'n deixant sola aquesta pena,
 la qual m'escau de suportar jo sola.
- SALISBURY:** Perdoneu-me, senyora; sense vós
 davant dels reis no puc jo presentar-me.
- CONSTANÇA:** Pots i deus, perquè jo no vinc amb tu.
 Ensenyaré els meus dols a ser orgullosos,
 que és orgullosa la desgràcia, i fa
 tossuts i resistents als que doblega.
 Davant meu i davant el meu patir,

que els reis s'acoblin, car aquesta pena
que m'abat és tan gran, que sols l'enorme
i fermíssima terra la suporta.

Aquí jo i el meu dol seiem; aquí
hi ha el meu tron. Que els reis vinguin a ajupir-s'hi.
(*Seu a terra.*)

(*Entren el REI JOAN, el REI FELIP, LLUÍS,
BLANCA, ELIANOR, el BASTARD, el DUC D'AUSTRIA
i següici.*)

REI FELIP: Es cert, filla bonica, aquest bell jorn
serà per sempre celebrat a França;
per a solemnitzar-lo el sol magnífic
ha aturat el seu curs, i fa el paper
de l'alquimista convertint en or
lluent la magra i argilosa terra:
La carrera de l'any no el mirarà
si no com una festa de les grosses.

CONSTANÇA (*aixecant-se*): Dia nefast i no dia de festa!
Què ha merescut? Digueu, ¿què ha fet tal dia
perquè es tingui d'escriure amb lletres d'or
entre els dignes moments del calendari?
Més val que l'arrenqueu de la setmana,
aquest dia d'escàndol i d'oprobri
i de perjuri. I si és que hi deu restar,
que les prenyades preguin per no escaure-hi
al moment de parir, de por que un monstre
no avorti en dia tal llurs esperances.
Que els mariners no temin el naufragi
llevat en aquest dia! Els mals negocis
que siguin sols els fets en aquest dia!
I en aquest dia, tot el que es comenci
que acabi malament! Sí, i la mateixa
fe que es canviï en buida falsedat!

REI FELIP: Pel cel, senyora, no tindreu motiu
de maleir els grans èxits d'aquest dia:
No he compromès la majestat amb vós?

CONSTANÇA: M'heu enganyat amb una contrafeta
majestat, que en palpar-la i en tastar-la
s'ha vist que no tenia cap valor.
Vós sou perjur, perjur; vós arribàreu
armat a munyir sang d'enemics meus,
i ara, armat, amb la d'ells pinteu la vostra;
l'engrapament i aquell cella-arrufar-se
de la guerra heu deixat que es refredés
en amistat de pau envernissada,

i nostra opressió ve d'aquests pactes.
Armeu-vos, cels, contra aquests reis perjurs!
Una vídua us reclama! Cels, serviu-me
de marit! No deixeu passar les hores
d'aquest dia sacríleg en la pau,
i feu, o cels, que abans que el sol es pongui,
entre aquests reis perjurs s'obri potent
i armada la discòrdia! Oïu-me, oïu-me!
Dama Constança, pau!

AUSTRIA:

CONSTANÇA:

No! Guerra, guerra!,
res de pau; que per mi és guerra la pau!
Oh, Limoges! Oh, Àustria! Tu deshonres
la sangonent despulla amb què et guarneïxes!
Ets un esclau, ets un covard, un vil!
Petit en el valor, gran en baixesa!
Fort només a la vora del més fort!
Campió de Fortuna, sols et bats
quan aquesta llameca senyoria
se t'acosta i t'ensenya el lloc segur!
Ets un perjur que llepes la grandesa.
Eres beneït, i eres beneït servil
en fer bravata i segellar i jurar
que lluitaries per la meua causa!
Tu, brètol de sang freda, ¿no parlaves
com un tro en favor meu, i no insisties
jurant ser el meu soldat, i demanant-me
que em repengés sobre la teua estrella,
sobre la teua sort i el teu poder?
I ara te'm passes als meus enemics?
Tu, una pell de lleó sobre l'esquena?
Per vergonya!, més val que te'n despullis,
i que t'hi pengis una pell de be!

AUSTRIA:

BASTARD:

AUSTRIA:

Oh, si aquests mots me'ls hagués dit un home!
I que t'hi pengis una pell de be.
Brètol, no gosaràs a repetir-m'ho,
sense respondre'n amb la teua vida!

BASTARD:

REI JOAN:

I que t'hi pengis una pell de be!
No em plau això. De tu mateix t'oblides.

(*Entra PANDOLF.*)

REI FELIP:

PANDOLF:

Aquí tenim el sant legat del papa.
Salut, ungits i delegats del cel!
Rei Joan, és a tu que avui afecta
la meua santa missió.
Jo, Pandolf, cardenal del bell Milà,
i aquí legat del Sant Pare Innocenci,

religiosament i en el seu nom
et pregunto: Per què contra l'Església,
la nostra Santa Mare, tu et revoltes
tan obstinadament, i per què expulses
amb violència nostre Esteve Laugton,
elegit Arquebisbe de Canterbury,
del seu sant feu? Això és el que et pregunto,
en nom del Pare Sant, Papa Innocenci.

REI JOAN:

¿En nom de què del món es fan preguntes
al respir lliure i consagrat d'un rei?

Cardenal, no podies tu triar,
perquè jo et contestés, una paraula
més fada, més indigna i més ridícula
que la paraula «Papa». Li contestes
això que et dic, i encara hi afegeixes
això com de la boca d'Anglaterra:
Que cap més sacerdot italià

de delme i de tribut no es farà càrrec
en els nostres dominis. Car sent nós
cap suprem sota el cel, nós pretenem
tots sols, guiats pel cel, poder exercir
aquesta supremàcia en aquells pobles
on regnem, sense que una mà mortal
ens assisteixi. Ja pots dir-ho al Papa,
deixant a part tota la reverència
a la seva persona i a la seva
potestat usurpada.

REI FELIP:

En el que heu dit,

oh, germà d'Anglaterra, blasfemàveu.

REI JOAN:

Malgrat que vós, malgrat que tots els reis
de la Cristiandat, deixeu que us meni
grollerament un sacerdot manefla,
per por d'aquella maledicció
que es compra amb el diner i que sols pel mèrit
de l'or vil, que només és fang i pols,
adquiriu el perdó podrit d'un home
que en tal mercat barata el seu perdó;
malgrat que vós i els que gruixudament
sou enganyats deixeu que us engatussi
un bruixot saltimbanqui que fa trampa
amb vostres rendes, jo, no obstant, tot sol,
m'oposo al Papa, i compto els seus amics
entre els meus enemics.

PANDOLF:

Doncs, aleshores,

pel legítim poder que se m'ha dat,
jo et maleeixo i jo t'excomunico.

I beneït aquell que se't revolti
i no vulgui ser súbdit d'un heretge.
I es digui meritòria, i venerada
sigui i canonitzada com d'un sant,
la mà que, usant de qualsevol
secreta contingència, se t'endugui
la vida abominable.

CONSTANÇA: Sigui'm lícit
que, maleint jo, t'acompanyi, Roma!
Bon pare cardenal, digues amén
a les meves agudes invectives,
car sense els meus dolors, no hi haurà llengua
que poder tingui per a maleir-lo
completament.

PANDOLF: Hi ha llei i garantia
per a la meua maledicció,
senyora.

CONSTANÇA: I també per a la meua.
Quan la llei no serveix per complir un dret,
és just que a la dolor no barri el pas.
La llei no pot donar al meu fill el regne
que és seu, car qui el manté, manté la llei;
doncs si la llei no és més que una injustícia,
¿com pot la llei privar la meua llengua
de maleir?

PANDOLF: Felip de França, deixa,
sota pena de maledicció,
la mà de l'arxi-herètic, i fes caure
sobre el seu cap tot el poder francès
fora del cas que ell es sotmeti a Roma.

ELIANOR: Et tornes pàllid, França? No retiris
la teua mà.

CONSTANÇA: Diable, vés amb compte;
no deixis França que se'n penedeixi,
i, desunint les mans, perdi l'infern
una ànima.

AUSTRIA: Escolteu el cardenal,
rei Felip.

BASTARD: I més val que te'n despullis
i que t'hi pengis una pell de be.

AUSTRIA: Bé, rufià, m'embeino els teus ultratges
perquè...

BASTARD: Les teves calces els duran millor.

REI JOAN: Felip, què li respons al cardenal?

CONSTANÇA: ¿Què pot dir, si no diu allò mateix
que el cardenal?

Reflexioneu-ho, pare.

LLUÍS:

Heu de triar entre la condemna dura de Roma, o bé la pèrdua més lleugera de l'amistat anglesa; de les dues, aquella que ofereixi menys perill.

BLANCA:

I que és la maledicció de Roma.

CONSTANÇA:

Lluís, alerta!, que el dimoni et tempta en forma d'una núvia que es despulla.

BLANCA:

Constança parla, no de bona fe, sinó que parla per necessitat.

CONSTANÇA:

Si la necessitat em reconeixes, la qual viu perquè ha mort la bona fe, necessari faràs aquest principi: que reviurà altre cop la bona fe quan les necessitats em siguin mortes.

Pots trepitjar-me les necessitats

i ja veuràs la bona fe com puja,

però, allargant-les, no faràs res més

que mantenir la bona fe per terra.

REI JOAN:

Commogut està el rei, i no respon.

CONSTANÇA:

Aparta't d'ell, que és la millor resposta.

AUSTRIA:

Fes-ho, Felip; no pengis més del dubte.

BASTARD:

I tu no pengis més que el que t'he dit, la pell de be, dolcíssim poca-solta.

REI FELIP:

Estic perplex i ja no sé què dir.

PANDOLF:

Què pots dir que no et deixi més perplex si et maleeixen i t'excomuniquen?

REI FELIP:

Reverendíssim pare, feu-vos vostre el meu cas, i digueu com obrariéu:

Aquesta mà reial, ara mateix

s'ha juntat a la meva, i la unió

de nostres cors ha estat consolidada

amb tota la fermesa religiosa

d'uns vots sagrats. L'últim alè sortit

de les nostres paraules ha estat d'una

solemne bona fe, i ha estat de pau,

d'amistat i lleial afecció

entre els nostres reialmes i nosaltres.

I abans d'aquesta treva, poc abans,

tot just el temps precís per a rentar-nos

les mans per a dur a terme aquesta pau,

Déu sap com les teníem de tacades

pel pinzell del carnatge on va pintar-hi

la revenja l'honor d'una discòrdia

entre dos reis colèrics. ¿I ara deuen

aquestes mans, rentades de tan fresc,

tan amigues i tan ben avingudes,
destruir llur lligam i llur amable
compromís? Cal fer burla de l'honor?
Riure'ns del cel i fer com criatures
que ara es donen les mans i ara es barallen?
¿Al que hem jurat havem de ser perjurs,
i al llit de núvia de la pau alegre
hem d'abocar-hi una horda sanguinària
i fer bullanga sobre el front gentil
de la sinceritat? Oh, sant senyor,
oh, pare reverend, que això no sigui!
Que vostra gràcia imposi, mani, ordeni,
alguna més suau condició,
i sortosos serem d'executar-la,
continuant amics.

PANDOLF :

Qualsevol forma
és informal, tota ordre és un desordre,
si no va contra l'amistat anglesa.
A les armes, per tant! I campió
sigues de nostra Església, o que l'Església,
la nostra santa mare, et maleeixi,
la mare maleeixi el fill rebel.
França, més val que agafis una serp
per la llengua, o que agafis per les ungles
un lleó enfurismat, o per les dents
un tigre que té fam, que no que estrenyis
la mà que estrenys en actitud de pau.

REI FELIP :

PANDOLF :

Puc desunir la mà, mes no la fe.
Doncs així fas la teva fe enemiga
de la fe, i com en la guerra civil,
el jurament va contra el jurament
i la llengua es baralla aquí amb la llengua.
Que el vot que tu primer feies a Déu
sigui el que a Déu mantinguis, i executis
obrant com campió de nostra Església.
El que has jurat després, és contra tu
que ho has jurat, i contra tu mateix
no pots complir-ho, car el que has jurat
sense raó, no fóra de raó
complir-ho lleialment, i el no complir-ho,
si és que tendeix al mal, és obrar bé.
El millor que pot fer-se amb un propòsit
enganyador, és no fer-lo i enganyar-lo.
Si el desviar-se és un camí indirecte,
aquí és el més directe i pot curar-se
la falsedat amb una falsedat,

com foc refresca foc dintre les venes
abrusades d'aquell que hom cauteritza.

Es la religió qui fa guardar
els vots; però contra ella tu juraves,
jurant contra el teu propi jurament,
i has oposat un vot a un altre vot
en garantia de la teva fe.

Quan un està insegur d'allò que jura
procura sols jurar no ser perjur;
altrament el jurar fóra una befa.

Però en jurar tu, jures ser perjur,
i tant ets més perjur, com més t'afertes
al que has jurat. Per tant, el vot darrer
que has fet es manté en pugna amb el teu vot
primer, i et fa rebel a tu mateix,
i el que deus fer com a millor conquesta,
és armar en tu les parts de més noblesa
i més constància, contra les volubles
suggestions innobles que hi ha en tu.

Si vols, t'ajudaran nostres pregàries
quan et decantis pel camí millor,
entenent que si tu no t'hi decantes,
pesarà tant la maledicció
damunt de tu, que no podràs desfer-te'n,
i acabaràs morint desesperat
sota el pes de la seva negra càrrega.

AUSTRIA:

Rebellió, pura rebel·lió!

BASTARD:

No hi ha manera? No podem tapar-te
aquesta boca amb una pell de be?

LLUÍS:

Pare, a les armes!

BLANCA:

En la teva boda?

¿I contra aquesta sang que ara mateix
t'hi has casat? Com pot ser? La nostra festa
serà només una matança d'homes?

¿Les estridents trompetes i els timbals
grollers, soroll d'infern, seran mesura
de nostra dansa ritual? Oh, escolta'm,
marit meu! I, ai, Senyor! Que nou em sona
la maraula marit damunt dels llavis!

Només per aquest nom, que fins suara
mai no pronuncià la meva llengua,
de genolls et suplico que no t'armis
contra el meu oncle!

CONSTANÇA:

Sobre els meus genolls,
durs a força de tan agenollar-se,
oh, delfí virtuós, a tu jo prego

- que no alteris allò que ha decidit
abans de tot el cel!
- BLANCA: Ara podré
judicar el teu amor; què el remouria
amb més empena que aquest nom d'esposa!
- CONSTANÇA: El que el manté, i que tu deus mantenir:
el seu honor! Lluís, el teu honor!
- LLUÍS: M'estranya veure Vostra Majestat
tan freda, quan tan respectables causes
l'empenyen.
- PANDOLF: ¿És que sobre el teu cap
tinc jo de deixar caure l'anatema?
- REI FELIP: No ho necessites. Anglaterra, adéu;
em separo de tu.
- CONSTANÇA: Oh, bell retorn
de bandejada majestat!
- ELIANOR: Oh, impura
traïció dels inconstants francesos!
- REI JOAN: França, et penediràs dintre d'una hora
d'aquesta hora.
- BASTARD: Si el vell temps, el que adoba
els rellotges; si el temps l'enterramorts,
cap pelat de les hores, fa els ulls grossos,
segur que França se'n penedirà.
- BLANCA: La sang ens tapa el sol; bell dia, adéu!
Per quina banda tinc de decidir-me?
Sóc de tots dos, i cadascun exèrcit
em té una mà, i si estic tan arropada
a cadascun dels dos, quan la llur fúria
els desuneixi m'esquarteraran.
Marit, no puc pregar perquè tu guanyis;
oncle, tinc de pregar perquè et derrotin;
pare, no puc voler que la Fortuna
t'afavoreixi, ni el que tu desitges
àvia, no puc voler. Guanyi qui guanyi,
a mi en serà funesta la victòria,
i per a mi la pèrdua ja és un fet
abans de començar-se la partida.
- LLUÍS: Amb mi, senyora, amb mi, tens la fortuna.
- BLANCA: On ma fortuna viu, se'm mor la vida.
- REI JOAN: Cosí, vés i concentra nostres forces.
(*Exit BASTARD.*)
França, jo cremo d'una ràbia encesa;
i és una ràbia tan peculiar,
que només pot la sang apaivagar-la,
la sang, la sang francesa de més preu.

REI FELIP: A tu només et cremarà la ràbia
i ans no ens tastis la sang, ja seràs cendra;
mira per tu mateix, que estàs en risc.
REI JOAN: No pas en més que aquell que m'amença.
A les armes! Avant! (*Exeunt.*)

ESCENA II

UNA PLANA PROP D'ANGERS

(*Moviment de tropes. Entra el BASTARD amb el cap del DUC D'AUSTRIA.*)

BASTARD: Per vida meva, que se'ns posa un dia
valentet de debò! Algun alat diable
vola pel cel i aboca la misèria.
Cap d'Austria, jeu, mentre Filip respira.

(*Entren el REI JOAN, ARTUR i HUBERT.*)

REI JOAN: Hubert, guarda aquest noi. Felip, de pressa;
tinc por que no hagin pres la meva mare
assetjant nostra tenda.

BASTARD: Senyor meu,
l'he alliberat, no tingueu por de res,
perque la Seva Altesa està segura.
Endavant, sobirà; un petit esforç
i aquest treball tindrà una fi magnífica.

ESCENA III

EL MATEIX LLOC

(*Alarmes, moviments i retreta. Entren el REI JOAN, ELIANOR, ARTUR, el BASTARD, HUBERT i SENYORS.*)

REI JOAN (*a Elianor*): Així serà, i es mantindrà darrera
la Vostra Gràcia, amb una forta guarda.
(*A Artur*): Cosí, no estiguis trist, perquè t'estima
la teva àvia, i veuràs com el teu oncle
serà tan tendre com ho fou ton pare.

ARTUR: La meva mare es morirà de pena!

REI JOAN (*al Bastard*): Cosí, cap a Anglaterra! I ben de pressa,
i ans no arribem, procura sacsejar
les bosses dels abats tresorejaires;

i als «àngels» que s'estan a la presó
dóna'ls la llibertat, perquè les llonzes
gruixudes de la pau cal que nodreixin
els afamats. Compleix les nostres ordres
amb tot el seny.

BASTARD:

Ni ciri, ni campana,
ni llibre, no em faran anar endarrera,
quan or, o plata, em diguin endavant.
Us deixo, Altesa. Si algun cop, padrina,
penso ser sant, ja resaré per vostra
salvació. Per tant, les mans us beso.

ELIANOR: Adéu, gentil cosí.

REI JOAN: Cosí, bon vent! (*Exit BASTARD.*)

ELIANOR (*a part a Artur*): Vine, parent menut, vine i escolta'm.

REI JOAN: Ara acosta't, Hubert. Gentil Hubert,
molt et devem! Dins aquest mur de carn,
hi ha una ànima que t'és la creditora
i vol pagar amb escrieix el teu afecte.
Ah, bon amic!, el teu vot voluntari
viu tendrament amanyagat al fons
del meu pit. Do'm la mà. Tinc una cosa
per a dir-te, però te la reservo
per a un moment millor. Pel cel, Hubert,
gairebé em fa vergonya confessar-te
quin bon concepte tinc de tu.

HUBERT:

Jo em sento
a Vostra Majestat obligadíssim.

REI JOAN:

Bon amic, de motius no en tens encara
per a dir-m'ho. Però en tindràs, i mal
que corri el temps poc a poquet, jo espero
que vingui el dia de portar-me bé.
Jo tenia de dir-te alguna cosa,
però deixem-ho estar. Llueix el sol
al firmament, i l'esclatant jornada,
acompanyada amb els plaers del món,
és massa falaguera i massa plena
de galindaines per donar audiència.
Si la campana de la mitja nit
amb la llengua de ferro i amb la poca
de bronze ressonés dins l'ensopida
nocturna orella; si aquest mateix lloc
on ens trobem sigués un cementiri
i tu t'infléssis d'un miler de greuges;
si el negre humor, que és la melancolia,
t'hagués rostit la sang i t'hagués fet
feixuga i densa aquesta sang que corre

i que les venes pessigollejant
amunt i avall permet a la idiota
de la rialla que entreclogui els parpres
i les galtes estiri en una imbècil
alegria, la qual precisament
és odiosa pel que jo em proposo,
o si poguessis tu veure'm sense ulls,
oir-me sense orelles, i respondre'm
sense llengua, fent ús del pensament
tan sols, sense ajudar-te d'ulls, ni orelles,
ni del so perillós de la paraula,
aleshores, fins a desgrat del dia
covador i vigilant, fóra capaç
de ficar en el teu pit allò que penso.
Però, ah! No ho faré, i, per tant, t'estimo
molt de debò i em crec, per la meva ànima,
que tu també m'estimes de debò.

HUBERT : Tant, que tot el que vós maneue que faci,
malgrat que fent-ho jo hi perdés la vida,
pel cel!, que ho compliré.

REI JOAN : Tu creus que en dupto?
Oh, bon Hubert, Hubert! Guaita aquest jove;
t'ho dic a tu que ets el meu bon amic:
Aquest noi per a mi és com una serp
entrebancant-me el pas, i vagi on vagi
se'm planta davant meu. Tu m'has comprès?
Tu ets el seu guarda.

HUBERT : I jo tinc de guardar-lo
perquè no ofengui Vostra Majestat.

REI JOAN : La Mort!

HUBERT : Senyor?

REI JOAN : Un sepulcre...

HUBERT : No viurà.

REI JOAN : Prou! Ara puc estar content. Hubert,
t'estimo. Bé, no dic el que et reservo.
Recorda-te'n. Senyora, adéu-siau;
ara mateix envio aquestes tropes
amb Vostra Majestat.

ELIANOR : Jo et beneeixo!

REI JOAN : Cosí, cap a Anglaterra; anem, Hubert;
serà vostre home, i vós sereu servit
fidelíssimament. Cap a Calais! (*Exeunt.*)

ESCENA IV

EL MATEIX LLOC. LA TENDA DEL REI FRANCÈS

(*Entren el REI FELIP, LLUÍS, PANDOLF i seguici.*)

REI FELIP: Així, per una tempestat ferotge,
totes les veles d'una gran armada
s'han dispersat, vençudes sens remei.

PANDOLF: Tot rutllarà; bon ànim i coratge!

REI FELIP: Com pot rutllar si ha anat tan malament?
No ens han batut? No està perduda Angers?
Artur no és presoner? Molts amics nostres
no han estat morts? ¿I el sanguinari anglès
no ha marxat tan tranquil cap a Anglaterra
sense un obstacle i a despit de França?

LLUÍS: El que ha guanyat, ell ho ha fortificat.
Tan càlida llestesa disposada
amb tanta habilitat i tan bon ordre
en un negoci tan precipitat,
és sense exemple. ¿Qui ha llegit o oït,
una acció semblant?

REI FELIP: Suportaria
de bon grat tal elogi d'Anglaterra,
si poguéssim trobar-hi una lliçó
per a nostra vergonya.

(*Entra CONSTANÇA.*)

Contempleu
qui ve aquí! Un sepulcre dins una ànima;
contra la seva voluntat reté
l'esperit eternal en la covarda
presó d'un pit desesperat. Us prego
de venir amb mi, senyora.

CONSTANÇA: Ja ho veieu!
Mireu ara què en surt de la pau vostra!

REI FELIP: Paciència, senyora; resigneu-vos,
gentil Constança!

CONSTANÇA: No, res de consells,
res de consols, llevat aquell que acaba
tots els consells: l'alleujadora autèntica
la mort, la mort; oh, amable amada Mort!
Pesta olorosa, sana podridura!
Alça't del catre de la nit eterna,
odi i terror de la prosperitat,
i besaré els teus ossos detestables,

i ficaré els meus ulls dintre les teves
òrbites buides i m'enjoiaré
els dits amb els teus cucs familiars!
I taparé el forat per on respiro
amb la teva pols fètida. I seré,
igual que tu, carronya monstruosa!
Acosta-te'm i fes-me una ganyota
i em creuré que somrius, i et faré festes
i manyacs com si fos la teva esposa!
Amant de la misèria, cuita, vine!

REI FELIP:

Oh, digna aflicció, calma!

CONSTANÇA:

No, no,

no em demaneu la calma mentre tingui
alè per a cridar. Oh, si aquesta
llengua meva pogués ser dins la boca
del tro! Aleshores, amb quin terratrèmol
sacsejaría el món, quin despertar-se
fóra el de la cruel anatomia,
que no sent una feble veu de dama
i és burla d'una queixa natural!
Senyora, el que dieu és bogeria,
no és dolor.

PANDOLF:

CONSTANÇA:

I no et portes com un sant
calumniant-me així. Jo no sóc boja.
Els cabells que m'estiro són els meus;
em dic Constança, i jo vaig ser l'esposa
de Godofre, i Artur és el meu fill
i l'he perdut! Jo no en tinc res de boja.
I tant de bo volgués el cel que ho fos!
Perquè és probable que m'oblidaria
de mi! Si jo pogués! I quina pena
fóra oblidada al mateix temps! Predica'm.
alguna mena de filosofia
que em faci tornar boja, i, cardenal,
seràs canonitzat! Car no sent boja
sinó sensible al sofriment, la part
raonable de mi em diu la manera
d'alliberar-me del meu dol, matant me
o penjant-me. Si jo fos una boja,
m'oblidaria del meu fill, o bé,
amb pensament d'orada, el guaitaria
com un ninot de draps. No, no estic boja;
massa bé, massa bé, jo sento el mal
divers de cadascun dels meus desastres!
Recolliu-vos, senyora, aquestes trenes.
Oh, quin amor jo noto en la bonica

REI FELIP:

multitud de cabells, on, si l'atzar
una gota d'argent hi deixa caure,
deu mil amics filosos tots s'acoblen
a aquesta gota, com fidels autèntics,
amants inseparables, que s'abracen
conjuntament en la calamitat!

CONSTANÇA :

Cap a Anglaterra, si voleu!

REI FELIP :

Senyora,
recolliu-vos, si us plau, aquests cabells.

CONSTANÇA :

Sí, ja ho faré. Mes, per què tinc de fer-ho?

Quan els he alliberat de llurs lligams
he cridat: «Oh, si aquestes mans poguessin
redimir el meu infant, com han fet lliures
aquests cabells!» Però tinc enveja
de la llibertat llur, i vull lligar-los
perquè el meu pobre fill és presoner.

I, pare cardenal, he sentit dir-vos
que veurem i que reconeixerem
els amics nostres en el cel. Si això
és cert, tornaré a veure el meu Artur,
que des del dia que Caín va néixer,
el primer mascle infant, fins al que ahir
va trencar el plor, no ha nat mai criatura

tan graciosa com el meu. Però
ara el corc de la pena es menjarà
el meu capoll, i de les seves galtes
farà fugir la bonicor nativa;

pansit me'l tornarà com un espectre,
tindrà la lividesa del febrós,
i es morirà, i així, quan ressusciti,
i quan me'l trobi dins la cort del cel,
jo no el coneixeré tan sec i magre.

Per tant, mai més no tinc de tornar a veure
el meu bonic Artur; mai més, mai més!

PANDOLF :

Vós sou massa cruel amb vostra pena.

CONSTANÇA :

Mireu qui em parla, i no ha tingut mai fills!

REI FELIP :

Tant us apassiona el dolor vostre
com vostre fill.

CONSTANÇA :

La pena omple la cambra
del meu infant absent! Dorm al seu llit,
i amunt i avall amb mi es passeja;
li agafa els aires, els seus mots em diu;
totes les seves gràcies em recorda;
dels seus vestits vacants es revesteix
i pren la seva forma. Ja veieu
com tinc motius per estimar la pena!

Que us vagi bé! Si haguéssiu vós perdut
el que he perdut, ben cert que us donaria
millor consol que el que em doneu. No vull
conservar sobre el cap aquesta forma,
quan tal desordre tinc a l'esperit!

Oh, Senyor! Minyó meu, Artur, fill meu!
Vida meva, alegria, aliment meu!

Tot el meu món sencer! I el meu conhort
de vídua i el remei dels meus desastres! (*Exit.*)

REI FELIP: Temo algun disbarat. Vaig a seguir-la. (*Exit.*)

LLUÍS: Res en 'quest món no pot donar-me joia;

tediosa és la vida, com un conte
repetit, que afadiga les orelles
ensopides d'un home endormiscat,
i la vergonya amarga tan despulla
de dolceses el món, que sols hi tasto
vergonya i amarguesa.

PANDOLF: Abans que es curi
una greu malaltia, en el moment
que reprèn la salut, la batzegada
és molt més forta. En allunyar-se un mal,
al punt del comiat és quan mossega.

LLUÍS: Què heu perdut en la pèrdua d'aquest dia?
Tots els dies de glòria, d'alegria
i de felicitat.

PANDOLF: Segurament
els hauríeu perdut si vós l'haguéssiu
guanyat. No, no; quan la Fortuna vol
més bé pels homes, és quan sol mirar-los
amb un ull d'amenaça. Fa estranyesa
pensar el molt que ha perdut el rei Joan
en el que ell clarament es creu guanyar-hi.
Us fa pena que Artur sigui el seu pres?

LLUÍS: Tan a fons com s'alegra de tenir-lo.

PANDOLF: Com vostra sang, el vostre seny és jove.
Deixa que et parli amb esperit profètic;
perquè l'alè tan sols del meu parlar
escombrarà de pols, de palla i brossa,
el camí que et durà directament
als peus del soli anglès. Per tant, escolta:
Joan ha pres Artur, i no és possible
que mentres en les venes d'aquest noi
jugui la vida càlida, Joan,
l'usurpador, pugui passar ni una hora,
ni un minut de repòs, i menys encara
un breu respir. Un ceptre arrabassat

- per una mà illegal, deu mantenir-se tumultuosament com va guanyar-se; i el que es posa en un lloc relliscadís, no fa el llamec per a agafar-se on sigui, mentre no tombi. Si vol sostenir-se Joan, Artur deu caure, i serà així, perquè no podrà ser d'altra manera.
- LLUÍS:** Però si cau Artur, què és que hi guanyo?
- PANDOLF:** Pels drets de Dona Blanca, vostra esposa, podreu reclamar tots els drets d'Artur.
- LLUÍS:** I, com Artur, puc perdre drets i vida.
- PANDOLF:** Que verd i fresc que sou en un món vell! Joan fa el vostre joc, i el temps conspira amb vós, que aquells que en sang lleial remullen la llur seguretat, troben que sagna i és deslleial la llur seguretat. Aquest acte nascut amb tanta infàmia, tan fred posarà als cors, tan glaçarà llur zel, que escollirà tot el seu poble, la més minsa de les avinenteses, per a posar entrebancs al seu regnat. No hi haurà al cel cap usual fenomen, ni intenció corrent en la natura ni dia destrempat, ni vent comú, ni fet acostumat que s'esdevingui, que se li doni causa natural, i de tot voldran dir-ne meteors, prodigis i senyals, avorts, presagis i llengües que delatin des del cel, i damunt de Joan clamin venjança.
- LLUÍS:** Podria ser que no toqués la vida del jove Artur, i mantenint-lo pres es cregui ja segur.
- PANDOLF:** Senyor, quan sàpiga que us acosteu, si el jove Artur no és mort, aquesta nova servirà per perdre'l. I aleshores els cors de tot el poble se li revoltaran, i besaran els llavis d'aquell canvi que es presenti, i trobaran motiu per agitar-se en els dits sangonents del rei Joan. Ja estic veient com l'aldarull es dreça! Oh, com la cosa es pasta per a vós molt millor encara del que us dic! Saqueja ara el bord Faulconbridge les esglésies d'Anglaterra, i ofèn la caritat;

només una dotzena de francesos
que hi tinguéssim armats, fóra l'esquer
que faria seguir deu mil anglesos,
o fóra com el borralló de neu
que bo i rodant es torna una muntanya!
Noble delfí, veniu a veure el rei.
És extraordinari el que es pot treure
d'un estat general de descontentes
ara que els esperits vessen ofenses.
Cap a Anglaterra. Vaig a burxar el rei.
Fortes raons fan actes poderosos.
Anem, senyor;
si dieu sí, el rei no dirà no.

LLUÍS:

ACTE QUART

ESCENA I

UNA ESCENA D'UN CASTELL

(*Entren HUBERT i dos EXECUTORS.*)

HUBERT: Enrogiu-me aquests ferros a les brases
i tu estigues darrera dels tapissos,
i quan jo doni un cop amb el taló
en el pit de la terra, sortiu fora
i lligueu-me ben fort a la cadira
el noi que hi haurà amb mi. Estigueu alerta.
Sortiu i vigileu.

EXECUTOR 1: La garantia
vostra jo espero que ens manté a cobert
de l'acte.

HUBERT: Quins escrúpols incorrectes!
No tingueu por de res. Feu el que us dic.
(*Exeunt els EXECUTORS.*)
Minyó, veniu, que tinc de parlar amb vós.

(*Entra ARTUR.*)

ARTUR: Bon dia, Hubert.

HUBERT: Bon dia, petit príncep.

ARTUR: Tan petit, i tenint títols tan grans
per a ser més gran príncep del que sóc!
Esteu trist.

HUBERT: Cert, he estat molt més alegre.

ARTUR: Déu em perdoni, però jo diria
que ningú deu estar tan trist com jo.
No obstant, recordo que, quan era a França,
els joves cavallers es feien tristos
sols per coqueteria. Per la meva
fe de bautisme, si estigués jo fora
de la presó i guardés ramats d'ovelles,
tan content estaria com és llarga
la diada. I aquí voldria estar-ho
també, però sospito que el meu oncle
prepara més desgràcies per a mi.
Jo el temo, i ell em tem; ¿que és culpa meva
si sóc fill de Godofre? No, no ho és,
i el cel volgués que fos el vostre fill,
Hubert, perquè llavors m'estimaríeu.

HUBERT (*a part*): Si parlo amb el seu to de la innocència,
em desvetlla la morta pietat;

per tant, vaig a ser ràpid i enllestir.
ARTUR: Esteu malalt, Hubert? Us veig molt pàllid.
M'agradaria de debò que estéssiu
una mica malalt; així podria
vetllar-vos i estar amb vós tota la nit,
perquè jo us garanteixo que us estimo
més del que vós no m'estimeu a mi.

HUBERT (*a part*): Amb les seves paraules s'apodera
del meu cor. (*Ensenyant-li un paper:*)

Jove Artur, llegiu això.

(*A part:*)

¿Què són aquestes llàgrimes beneïtes
que engeguen a la porta la tortura
despiadada? Dec ser breu; no vagi
la resolució a fugir dels ulls
i no em gotegi en ploriqueig de dona.

(*Alt*): Que no ho podeu llegir? No és ben escrit?

ARTUR: I massa bé per a tan pèssim acte.

Hubert, ¿deveu cremar-me els meus dos ulls
amb un ferro roent?

HUBERT: Minyó, dec fer-ho.

ARTUR: I ho voleu fer?

HUBERT: Ho vull fer.

ARTUR: Ja tindreu cor?

Quan sols de mal de cap vós us queixàveu,
al front us vaig lligar el meu mocador,
el millor que tenia — una princesa
me'l brodà — i mai no he dit que me'l tornéssiu.

I a mitja nit us mantenia el cap
amb la mà, i us vetllava, tal com vetllen
els minuts a les hores, fent lleuger
el temps al voltant vostre, i preguntant-vos:

«Com us trobeu?» o «què és el que us fa mal?»

o «és que jo us puc servir en alguna cosa?»

I més d'un fill de pobre hauria estat
tranquil sens dir-vos ni un sol mot amable;
però teníeu d'infermer un príncep.

I ara podeu pensar que era comèdia
el meu afecte, i podeu dir-ne astúcia.

I bé, creieu-ho, doncs, si vós voleu.

Si el cel tolera que em feu mal, doncs feu-me'l.

¿Em voleu treure els ulls, aquests dos ulls,
aquests dos ulls que mai no us han mirat
ni us miraran amb una gota d'odi?

HUBERT: Ho he jurat, i amb un ferro dec cremar-los.

ARTUR: Si no fos en aquesta edat de ferro,

ningú faria això! El ferro mateix,
roent, en ésser ran dels ulls, veuria
el meu plor i deixaria d'indignar-se
amb la frescor de la innocència meva;
i, rovellat, tot es consumiria
per haver contingut només el foc
destinat als meus ulls. ¿Més inflexible
i més dur sou que no el ferro forjat?
Si hagués vingut un àngel per a dir-me
que Hubert tenia d'arrancar-me els ulls,
no l'hauria cregut, cap altra llengua
no hagués cregut, llevat de la d'Hubert.

HUBERT (*picant a terra amb el peu*):
Endavant!

(*Entren els EXECUTORS amb cordes, ferros,
etcètera.*)

Feu-ho tot com he manat.

ARTUR: Oh, Hubert, salveu-me perquè els ulls em salten
sols amb l'esguard feroç d'aquests dos homes
sanguinaris.

HUBERT: Lligueu-lo, i deu-me el ferro.

ARTUR: Ai las! ¿Quina necessitat teniu
de ser tan implacables en rudesia?
Si no resistiré; seré de pedra.

Hubert, en nom del cel, ceu que no em lliguin!

Hubert, feu que se'n vagin aquests homes
i em tindreu tan quiet com un anyell.

No em mouré, no diré ni una maraula,
ni em faré enrera, ni guaitaré el ferro
rabiós; feu que marxin aquests homes,
i us perdono els turments que vulgueu dar-me.

HUBERT: Deixeu-me sol amb ell; aneu a fora.

EXECUTOR 1: Encantat de no ser en aquest negoci.

(*Exeunt els EXECUTORS.*)

ARTUR: Ai, que em temo que he fet fugir un amic!
Era de cor gentil i mal aspecte.
Feu-lo tornar; la seva pietat
darà vida a la vostra.

HUBERT: Prepareu-vos,
minyó.

ARTUR: No hi ha remei?

HUBERT: No en teniu d'altre
que perdre els ulls.

ARTUR: Oh, cel! ¿Per què en els vostres
no hi ha una brossa, o un granet de pols

o un mosquit, o un cabell, una molèstia
qualsevol en aquest preciós sentit?
Aleshores, notant que una petita
cosa de res us dóna sofriment,
vostre intent vil us semblaria horrible.

HUBERT: Això és el que heu promès? Fermeu la llengua.

ARTUR: Hubert, ni un feix de llengües bastaria
per a plànyer la pèrdua de dos ulls.
No em feu fermar la llengua, Hubert, oh, no!
O, si voleu, tal·leu-me-la i que pugui
conservar els ulls. Estalvieu-me els ulls
encara que em serveixin solament
per a mirar-vos sempre.
Oh, guaitau; a fe meva, l'instrument
s'ha refredat i ja no pot cremar-me.
Hubert: Minyó, puc escalfar-lo.

ARTUR: De debò,
el foc s'ha mort de pena quan ha vist
que ell, creat pel confort, el feu servir
en extrems tan indignes. Vós mateix
mireu's-el, no hi ha gota de malícia
en aquest carbó encès; l'alè del cel
li ha tret la flama i li ha escampat per sobre
les centres blanques del penediment.

HUBERT: Minyó, amb el meu alè puc revifar-lo.

ARTUR: Si ho feu, sols servirà per a enrogir-lo
de vergonya pel vostre procedir;
potser us engegui alguna espurna als ulls,
com el gos, atiat a barallar-se,
mossega l'amo que a lluitar l'empeny.
Totes les coses que voleu usar
per fer-me mal, refusen llur ofici;
només vós defugiú la pietat
que s'estén fins al foc i fins al ferro,
criatures de nota per a un ús
despiadat.

HUBERT: Va bé! Doncs ja pots viure.

Ni per tots els tresors que té el teu oncle,
no tocaré els teus ulls. I això que havia
jurat fer-te'ls saltar, i m'ho proposava,
amb aquest ferro.

ARTUR: Oh! Ara us veig, Hubert.

En tota aquesta estona vós anàveu
disfressat.

HUBERT: Prou, silenci! I ara, adéu.

Vostre oncle té de creure que sou mort;

carregarem aquests gossos d'espies
amb uns falsos reports. I, bell minyó,
dorm en seguretat i sense dubtes,
que Hubert, per tots els béns del nostre món,
no et té de fer cap mal.

ARTUR: Oh, cel! Gràcies, Hubert.
HUBERT: Silenci, ni un mot més; amb molt de compte
vine amb mi d'amagat; que a grans perills
m'exposo per salvar-te. (*Exeunt.*)

ESCENA II

PALAU DEL REI JOAN

(*Entren REI JOAN, PEMBROKE, SALISBURY i altres LORDS.*)

REI JOAN: Aquí ens teniu, un altre cop segut
i coronat encara, i, pel que espero,
vist amb bons ulls.

PEMBROKE: Aquest «un altre cop»,
si plau a Vostra Altesa, és ben superflu,
perquè ja estàveu coronat abans,
ni l'alta reialesa us ha estat presa;
revolta no ha tacat vostres fidels,
ni l'expectació torbà el país,
per un canvi llarg temps afreturat
ni per estat millor.

SALISBURY: Per consegüent:
apoderar-se d'una doble pompa;
fer ric un títol que era ric abans;
daurar l'or refinat o pintar el lliri,
o concedir el perfum a la viola;
refrescar el gel o bé afegir un color
a l'arc de Sant Martí, o amb una llàntia
illuminar la clara faç del cel,
és un excés inútil i ridícul.

PEMBROKE: Deixant a part vostre reial plaer
en obrar així, resulta que aquest acte
és com un conte antic contat de nou,
que en repetir-se ve que es fa pesat
perquè és fora de temps que se'ns explica.

SALISBURY: Els nostres vells costums, prou coneguts,
desfiguren així llur faç antiga;
i com un vent voluble en una vela
els pensaments fa anar d'ací i d'allà,

sorpren i alarma la reflexió,
la sana opinió se n'indisposa
i fa suspecte un dret, enfarfegant-lo
amb una roba de tan nou estil.

PEMBROKE: Els operaris que damunt del bé
aspiren al millor, solen confondre
la llur habilitat en cobejança,
i, molt sovint, per a excusar un defecte,
el fan més gran a causa de l'excusa;
com el pedaç sobre un esquinç petit,
fa un efecte pitjor, volent tapar-lo,
que el de l'esquinç abans de ser tapat.

SALISBURY: A tal efecte, abans de vostra nova
coronació, us hem dat nostre consell;
però a la Vostra Altesa prescindir-ne
li ha plagut, i estem ara tots nosaltres
molt satisfets, car les voluntats nostres,
en tot i en cada una de les parts,
s'han d'aturar al que vol la Vostra Altesa.

REI JOAN: D'aquesta doble coronació
unes quantes raons ja us tinc donades
i em penso que són fortes; i més fortes,
i molt més fortes, us en donarà
quan els temors que tinc siguin més febles;
mentrestant ja ens direu quines reformes
voldríeu en allò que no està bé,
i us n'adonareu amb quina bona
voluntat us escolto i concedeixo
vostres requestes.

PEMBROKE: Aleshores, jo,
representant de tots aquests la llengua
i coneixent què vol el cor de tots,
tant per mi com per ells, i més encara,
en el vostre interès, que tant a ells
com a mi és el que més ens preocupa,
coralment us demano que ordeneu
la llibertat d'Artur, qual captiveri
anima els llavis dats a mesurar
dels descontents a que us tirin en cara
aquest perillósissim argument:
Si teniu dret al que teniu de fet,
¿per què les vostres pors — que, com ells diuen,
segueixen sempre el pas d'una injustícia —
us fan empresonar un tendre parent
i ofegar en una bàrbara ignorància
els seus dies, negant als seus pocs anys

els avantatges rics d'una perfecta educació? Perquè els vostres contraris no tinguin més pretext per a enfortir-se en llurs avinenteses, concediu-nos poder-los dir que en heu impulsat vós a demanar la llibertat d'Artur. I no us ho demanem sols pel bé nostre, sinó que es tracta de nostre interès, que, com depèn de vós, creu que és pel vostre interès que heu de dar-li llibertat.

(*Entra HUBERT.*)

- REI JOAN: Que així sigui, i la seva juvenesa encomano a la vostra direcció. Hubert, què hi ha de nou? (*Parlen a part.*)
- PEMBROKE: Aquest és l'home que devia cometre el fet sagnant. A un dels meus amics ha mostrat l'ordre: la imatge d'un pecat vil i odiós és viva en els seus ulls: el seu aspecte misteriós revela un estat d'ànim completament torbat. I, ple de por, em penso consumada aquella cosa que ens temíem que li era encomanada.
- SALISBURY: Va i ve el color del rei, entre el propòsit del seu acte i la seva consciència com dos heralds enmig de dos excèrcits; l'emoció que sent és tan madura que un diria que té de rebentar.
- PEMBROKE: I quan rebenti, em temo que no sigui l'horrible podridura d'un noi mort.
- REI JOAN: No podem aturar la mà fornida de la mortalitat. Bons lords, encara que és viu el meu intent de concedir, se n'és anat l'objecte de la vostra requesta; és mort. Em diu que Artur ha deixat d'existir la nit passada.
- SALISBURY: Certament, ens temíem que el seu mal no tenia remei.
- PEMBROKE: I certament havíem sentit dir quant a la vora era la seva mort, abans que el noi es dolgués de la seva malaltia. És necessari que d'això es respongui aquí o en altre lloc.
- REI JOAN: ¿Per què arrufeu

les celles amb un aire tan solemne?
¿Penseu que jo manejo les tisores
del destí? ¿És que tinc jo comanament
en el pols de la vida?

SALISBURY: Això és un joc
d'aspecte infame, i és una vergonya
que la grandesa tan grollerament
s'hi presti. Que se us tombi la partida!
I amb això, adéu-siau.

PEMBROKE: Lord Salisbury,
atura't un moment. Jo vinc amb tu
i cercaré l'herència d'aquest pobre
infant, el seu reialment de no-res,
en un forçat sepulcre!
La sang que era mestressa d'aquesta illa
se'n té d'acontentar amb tres pams de terra.
Món brètol, el d'avui. Això no deu
suportar-se, i això rebotarà
tots nostres greuges, i aviat, no en dubto.

(Exeunt els LORDS.)

REI JOAN: Estan encesos d'indignació.
Em penedeixo: no hi ha fonaments
segurs damunt de sang, ni a vida certa
no es pot pretendre per la mor dels altres.

(Entra un MISSATGER.)

Tens uns ulls espantats: ¿on és la sang
que jo he vist habitar en aquestes galtes?
Cel tan negre no es fon sinó amb tempesta.
Engega el teu mal temps: què passa a França?

MISSATGER: Passa que França ve cap a Anglaterra;
mai tal poder per una invasió
a l'estranger, ningú ha vist redreçada
del cos d'un poble. Vostra lleugeresa
els ha ensenyat, i ara n'han fet la còpia.
Perquè al punt que se us diu que ja es preparen,
corren noves que ja han desembarcat.

REI JOAN: On s'han emborratxat nostres espies?
On han dormit? ¿Què fa la meva mare
perquè a França s'aixequi un tal exèrcit
i ella no en senti res?

MISSATGERS Sobirà meu,
l'orella seva està tapada amb pols,
perquè el primer d'abril deixà de viure
la vostra noble mare, i pel que es diu,
tres dies ans, morí dama Constança

d'un accés de follia. Però això
ho he pescat del que corre per les llengües ;
si és veritat o si no ho és, no ho sé.
REI JOAN : Frena la teva lleugeresa, horrible
ocasió ! Oh, fes amb mi algun pacte
fins que hagi satisfet els descontents
dels meus pars ! Què ! La meva mare morta ?
Que malament va el meu poder per França !
¿I sota quin comanament camina
l'exèrcit del francès, qual desembarc
dónes tu com a cosa ja segura ?
MISSATGER : Sota el delfí.

REI JOAN : M'has ben atabalat
amb tan pèssimes noves.

(*Entren el BASTARD i PERE DE POMFRET.*)

Bé, ¿què diu
el món de les mesures adoptades ?
No vagis a farcir-me més el cap
amb nous desastres, perquè el tinc ben ple.
BASTARD : Si de sentir el pitjor teniu temença,
que el pitjor inaudit us caigui al cap.
REI JOAN : Cosí, perdona'm, però és que no hi veia
dels cops de mar ; mes ara ja respiro
i trec el cap damunt de les onades
i ja puc escoltar totes les llengües,
diguin allò que vulguin.

BASTARD : Si he enllestit
amb les coses dels clergues, poden dir-ho
les sumes recaptades. Però, mentre
travessava el país per a tornar,
he trobat en el poble un esperit
estrany, ple de rumors i de mals somnis,
no sabent què temien, però amb por
de cap a peus ; i aquí hi ha aquest profeta
que als carrers de Pomfret me l'he trobat
i el duc amb mi ; portava les gentades
a centenars darrera dels talons,
als quals cantava, en mal forjades rimes,
que el mateix dia de l'Ascensió,
ans de migdia, haurà la Vostra Altesa
deposat la corona.

REI JOAN : Illuminat
imbècil, per què has dit aquestes coses ?
PERE : Preveient que tal fet s'ha d'acomplir.
REI JOAN : Emporta-te'l, Hubert, a la presó ;

i al migdia del jorn del qual ell parla,
fes-lo penjar. Me'l tens en lloc segur,
i torna de seguit que et necessito.

(*Exit HUBERT amb PERE.*)

Gentil cosí, ja saps els vents que corren?
Saps qui ha arribat?

BASTARD: Les tropes dels francesos,
senyor meu, i les boques en van plenes;
altrament he trobat Lord Salisbury
i Lord Bigot amb uns ulls tan vermells
com les brases de foc de nou enceses,
i altres a recerca de la tomba
d'Artur, el qual, segons ells manifesten,
ha estat assassinat aquesta nit
per suggestió vostra.

REI JOAN: Bon parent,
vés, i barreja't en llur companyia;
tinc encara manera de guanyar-me'ls;
porta'ls al meu davant.

BASTARD: Vaig a cercar-los.

REI JOAN: Sí, però vés de pressa; el millor peu
endavant; no em convenen súbdits díscols
quan l'enemic m'espanta les ciutats
amb la terrible pompa d'una dura
invasió! Sigues Mercuri, posa't
ales en els talons i després vola
igual que el pensament d'ells cap a mi.

BASTARD: L'esperit del moment té d'ensenyar-me
a ser ràpid. (*Exit.*)

REI JOAN: D'això se'n diu parlar
de cavaller amb noblesa i valentia.
Segueix-lo, que potser li faci falta
un missatger entre aquests senyors i jo,
i tu en faries.

MISSATGER: I de molt bon grat,
sobirà meu. (*Exit.*)

REI JOAN: La meva mare morta!

(*Torna HUBERT.*)

HUBERT: Missenyor diuen que s'han vist cinc llunes
aquesta nit, i quatre sense moure's,
i la cinquena anant giravoltant
entorn les altres amb un curs magnífic.

REI JOAN: Cinc llunes!

HUBERT: Vells, i velles malgirbades,
engeguen perilloses profecies

pels carrers, i no es treuen de la boca
la mort del jove Artur; i quan en parlen
van sacsejant els caps, i els uns als altres
fan xiu-xiu a l'orella, i el que crida
manté tot l'auditori dins el puny,
i els que l'escolten posen unes cares
amb un cella-arrufar-se, un capcineig,
i un rodar d'ulls!... He vist, martell enlaire,
un ferrer sense moure's, mentre el ferro
sobre l'enclusa se li refredava,
badat de boca, i engolint notícies
d'un sastre, que, amb la cana i les tises
a les mans i calçat d'unes babutxes
que les havia canviat de peus
amb la pressa, parlava de molts mils
francesos guerrejaires, que en el Kent
estaven disposats a la batalla.
Un altre menestral, tot brut i magre,
ha vingut a tallar-li el parlament
i ha parlat de la mort d'Artur.

REI JOAN: Què cerques
volent-me atabalar amb aquestes pors?
Per què amb la mort d'Artur tant insisteixes?
La teva mà l'ha assassinat. Tenia
jo una causa potent en desitjar-li
la mort, però el que és tu, cap en tenies
per a matar-lo!

HUBERT: Cap, dieu, senyor?
Con s'entén? Vós no vàreu provocar-me?

REI JOAN: Damnació dels reis és el voltar-se
d'esclaus que prenen el llur mal humor
de garantia per a violar
el sangonent hostatge de la vida.
I quan l'autoritat els parpelleja,
ja hi veuen una llei per a conèixer
què vol la perillosa majestat,
quan per atzar els ha arrufat les celles
més per mal geni que per assenyada
reflexió.

HUBERT: Aquí hi ha el segell vostre
i aquí teniu la vostra signatura
ordenant el que he fet.

REI JOAN: Quan l'últim compte
entre el cel i la terra s'hagi fet,
aleshores aquesta signatura
i aquest segell seran els testimonis

per a la nostra condemnaió!
Oh, què sovint només que la presència
dels instruments del mal porten a fer-lo!
Si no haguessis estat al costat meu,
tu, company, que la mà de la natura
ha marcat i ha escollit per a la infàmia,
aquest assassinat mai de la vida
no m'hauria vingut al pensament;
però prenent jo nota del teu aire
esgarriat, trobant-te tot a punt
per a una sanguinària bretolada,
apte i propens pel càrrec de perill,
vagament vaig parlar-te de la mort
d'Artur, i tu per fer-te teu un rei,
sens consciència has destruït un príncep.

HUBERT: Missenyor...

REI JOAN: Sols movent un xic el cap,
o havent fet una pausa mentre et deia
obscurament allò que jo pensava,
o bé mirant-me amb un esguard de dubte
invitant-me a parlar concretament,
una fonda vergonya ja m'hauria
obligat a emmudir, a deixar-ho córrer,
i els teus temors haurien provocat
altres temors en mi. Però, per signes,
em vas entendre i vas parlamentar
amb el pecat per signes. Sense pausa,
el teu cor va donar el consentiment,
i la mà barroera, en conseqüència,
acomplí l'acte que les nostres llengües
ara senten horror d'anomenar.
Vés-te'n del meu davant; mai més no em miris!
Els meus nobles em deixen, i és reptat
el poder meu fins a les meves portes
per tropes forasteres. I en el cos
d'aquest país de carn, d'aquest reialme,
d'aquest confí de sang i de respir,
guerra civil i hostilitat hi regna
entre la meva consciència
i el negre assassinat del meu nebot.

HUBERT: Armeu-vos contra els altres enemics,
que jo posaré pau entre vostra ànima
i vós mateix. El jove Artur és viu.
Aquesta meva mà és encara verge
i és encara innocent d'ésser pintada
pel carmí de les taques de la sang.

Dins aquest pit no ha entrat mai de la vida
el batre d'una idea criminal,
i heu insultat vós la natura humana
en els meus aires, que per molt ferrenys
que de portes enfora s'imaginin,
tapen, no obstant, una ànima prou bella
per no ser l'assassí d'un pobre infant.

REI JOAN : Artur viu? Oh, de pressa, cerca els Pars ;
llença'ls això damunt de la llur ràbia
i després doma'ls perquè m'obeeixin!
Oblida el comentari que de tu
ha fet la meva veu desesperada,
perquè la meva còlera era cega,
i aquella horrible visió de sang
imaginària, te m'ha presentat
més fastigós del que ets. Oh, no em contestis ;
porta a la meva cambra aquests senyors
enfadats tan de pressa com tu puguis ;
el meu prec fins és lent, tu corre més ! (*Exeunt.*)

ESCENA III

DAVANT EL CASTELL

(*Entra ARTUR dalt de les muralles.*)

ARTUR : El mur és alt ; no obstant vaig a tirar-m'hi.
Bona terra, apiada't, no em malmetis :
Pocs o ningú em coneixen, i en tot cas
el vestit de grumet em desfigura
completament. Tinc por, però m'hi arrisco.
Si arribo a baix sense trencar-me res,
trobaré mil maneres d'escapar-me.
Tant és morir restant com morir anant-se'n.
(*Es tira daltabaix.*)
Desgraciat de mi ! En aquestes pedres
hi ha l'esperit de l'oncle. Pren-me, oh cel,
l'ànima, i guarda'm, Anglaterra, els ossos ! (*Mor.*)

(*Entren PEMBROKE, SALISBURY i BIGOT.*)

SALISBURY : Lords, jo el trobaré a Saint Edmundsbury :
és nostra garantia ; hem d'arrapar-nos
a aquest gentil oferiment d'uns temps
perillosos.

PEMBROKE : ¿Qui és que ha dut la carta
del cardenal?

- SALISBURY :** El comte de Melun,
un noble de la França, que en privat,
del favor del delfí m'ha donat noves
més enllà del que hi ha en aquestes ratlles
- BIGOT :** Ens hi presentarem demà al matí.
- SALISBURY :** Més val que hi anem ara, car dos dies
sempre els tindrem de marxa ans d'atrapar-los.
- (*Entra el BASTARD.*)
- BASTARD :** Un cop encara ben trobats avui,
desdenyosos senyors! Per mi reclama
el rei la vostra ràpida presència.
- SALISBURY :** De nosaltres el rei s'ha desentès;
i no volem brodar la seva capa
bruta i tronada amb nostres nets honors,
ni seguir el peu que deixa quan camina
petges de sang. Torneu i repetiu-li
que del pitjor n'estem assabentats.
- BASTARD :** Penseu el que penseu, jo pensaria
que no hi foren de més millors paraules.
- SALISBURY :** És nostre dol, no és nostra cortesia
el que raona aquest moment.
- BASTARD :** Però
pel vostre dol teniu raons petites;
per tant, fóra raó que ara tinguéssiu
un punt de cortesia.
- PEMBROKE :** Senyor meu,
la impaciència té els seus privilegis.
- BASTARD :** És cert, el de ferir aquell que la sent
i a ningú més.
- SALISBURY :** Aquesta és la presó.
Qui és que jeu aquí. (*Veient ARTUR.*)
- PEMBROKE :** Oh, enorgullida
mort de tan principesca i de tan pura
beutat! No té un forat per a amagar
la terra un fet així.
- SALISBURY :** Com si odiés
l'assassinat la seva obra mateixa,
la deixa al descobert per a atiar
la venjança.
- BIGOT :** O després que condemnava
tal bellesa a la tomba, l'ha trobat
massa de príncep, massa preciosa
per a la tomba.
- SALISBURY :** ¿Què és el que penseu,
Sir Ricard? ¿Haveu vós mai contemplat,

o llegit, o sentit mai semblant cosa?
Hou hauríeu pogut creure? I fins veient-ho,
creuríeu que era cert allò que vèieu?
Llevat d'aquest objecte, ¿el pensament
és que podria imaginar-ne un altre?
Això és el capdamunt, és la cimera
o la cimera sobre la cimera
que hi ha en les armes de l'assassinat.
És la vergonya això més sanguinària,
i la salvatgeria més brutal
que mai la d'ulls aparedada ràbia,
o l'embogida fúria hagin ofert
a les més tèbies, compungides llàgrimes!

PEMBROKE: Tots els passats assassinats s'excusen
davant d'aquest, que és tan incomparable
i tan únic, que dóna santedat
i puresa als pecats que en el futur
estan encara per a néixer;
i per aquest abominable exemple,
es provarà que el més brutal carnatge
no és res més que una burla.

BASTARD: Això és una obra
sanguinària i damnada; és l'acció
esgarrifosa de la mà d'un barbre,
si és que això pot ser l'obra d'una mà.

SALISBURY: Si és que això pot ser l'obra d'una mà?
Si nosaltres ja mig ho entrellucàvem
que passaria això! És la mà d'Hubert
la que ha fet aquesta obra de vergonya
que el rei ha planejat i ha concebut,
i al qual jo prohibeixo a la meva ànima
que li atorgui mai més obediència,
i agenollant-me, enfront d'aquesta runa
de dolça vida, exhalo jo davant
de la seva excel·lència inaminada
l'encens d'un vot, del jurament sagrat,
de no tastar mai més les alegries
del món, de no deixar-me més corrompre
pel plaer, ni conèixer el benestar
ni el repòs, fins haver fet gloriosa
la meva mà en l'altar de la venjança.

PEMBR. i BIGOT: Religiosament les nostres ànimes
confirmen els teus mots.

(Entra HUBERT.)

HRBERT: Senyors, estic

acalorat de tant que us vaig darrera;
 Artur és viu, i el rei desitja veure-us.

SALISBURY: Oh, no es torna vermell davant la mort!
 Enrera, brètol odiós! Au, vés-te'n!

HUBERT: No sóc brètol!

SALISBURY (*desembeinant*): Dec violar la llei?

BASTARD: Vostra espasa és brillant, senyor, embeineu-la.

SALISBURY: No pas abans d'haver-la jo enfundat
 dintre la pell d'un assassí.

HUBERT: Atureu-vos,
 Lord Salisbury; reculeu us dic.
 Pel cel! Jo penso que la meva espasa
 punxa tant com la vostra. No voldria
 que oblidant-vos, senyor, de vós mateix,
 temptéssiu el perill d'una legítima
 defensa, ni fiant-vos de la ràbia
 oblidéssiu la vostra dignitat
 i la vostra noblesa i vostre mèrit.

BIGOT: Endarrera, femer! ¿I t'atreveixes
 contra un noble?

HUBERT: Oh, no!, ni per la vida;
 però jo goso defensar la meva
 vida innocent contra un emperador.

SALISBURY: Tu ets un assassí.

HUBERT: No m'obligueu
 a provar-ho, perquè no ho sóc encara.
 Qui parla fals no diu la veritat;
 i qui no diu la veritat, menteix.

PEMBROKE: Talleu-lo
 a trocets!

BASTARD: Estigueu tranquils, us dic.

SALISBURY: Quiet o bé us escorxo, Faulconbridge.

BASTARD: T'aniria millor escorxar el diable,
 Salisbury! Si arrugues sols el front,
 o mous un peu, o em fas un punt d'ultratge
 mostrant-me el teu mal geni irreflexiu,
 et deixo estès. Embeina de seguida,
 o us deixo, a l'ast i a tu, fets una coca,
 tant, que creuràs que és el mateix dimoni
 que ha sortit de l'infern per a esclafar-te.

BIGOT: ¿Tu, famós Faulconbridge, gosaries
 secundar un assassí i un miserable?

HUBERT: Lord Bigot, jo no sóc ni l'un ni l'altre.

BIGOT: Qui ha matat aquest príncep?

HUBERT: Sols fa una hora
 que l'he deixat perfectament; l'honorava

- i l'estimava, i ploraré el que em resta
de vida una tan dolça vida morta.
- SALISBURY:** No us en fieu de l'aigua mentidera
dels seus ulls, perquè els brètols no estalvien
el plor, i, acostumats a vessar llàgrimes,
fingeixen innocència i sentiment.
Veni amb mi tots els que vostres ànimes
avorreixen un buf d'escorxador,
perquè estic embafat de la sentida
d'aquest crim.
- BIGOT:** Doncs en marxa, cap a Bury,
cap a trobar el delfí!
- PEMBROKE:** Digueu al rei
que allà li daran noves de nosaltres.
(*Exeunt els LORDS.*)
- BASTARD:** Quin món més bo! ¿Teniu coneixement
d'aquesta obra magnífica? Si tu
has comès aquest acte que ultrapassa
els límits de la pietat divina
i l'infinít perdó, estàs condemnat,
Hubert.
- HUBERT:** Però, senyor, escolteu-me...
- BASTARD:** Ah!
Et dic que tu ets el condemnat més negre;
no res com tu és tan negre i estàs més
recondemnat que el príncep Lucifer.
No hi ha dimoni més horrible
que tu a l'infern, si has mort a aquest infant.
- HUBERT:** Però, per la meva ànima!...
- BASTARD:** Si tu
has consentit tan sols en aquest acte
cruel·líssim, ja et pots desesperar;
i si és que necessites una corda,
el fil més prim que haurà teixit l'aranya
en el ventre, ja és prou per a escanyar-te;
un jonc si vols et servirà de forca,
i si et vols ofegar, sols una gota
d'aigua en una cullera per a tu
serà tot el mar gran. Ja n'hi haurà prou
per a ofegar un tal brètol. Jo sospito
que estàs molt mal parat.
- HUBERT:** Si jo per acte,
o per consentiment o pensament,
sóc culpable d'haver robat el tendre
respir que era reclòs en aquest fang
bellíssim, que no hi hagi dins l'infern

BASTARD:

penes prou dures per a torturar-me!
Cuita, carrega-te'l als braços.
Estic atabalat, i em foravio
entre perills i punxes d'aquest món.
I amb quina gran facilitat aixequés
tota Anglaterra! Amb aquest trist rebuig
de reialesa morta, tot el que era
veritat, vida i dret en 'aquest reialme,
ha volat cap al cel. I ara. Anglaterra
s'esqueixarà, i repartirà entre dents
un orgullós imperi, en la vergonya
de veure's sense hereu. Ara, per l'os
rosegat de l'altiva reialesa,
la guerra gossa ha estarrufat els pèls
i lladra als ulls amables de la pau.
Ara forces de fora i malcontents
de dins de la casa, arrengrerats s'acoblen
i vigilan la gran confusió
igual que un corb damunt d'aquella bèstia
agonitzant, per a trobar-se sobre
de la imminent caiguda d'un poder
usurpat. I felïços aquells homes
que tinguin bona capa i bon fermall
i puguin plantar cara a la tempesta!
Pren aquest noi, i vine amb mi corrents.
Jo vaig a veure el rei. Mils de negocis
ens ballen entre mans, i el cel mateix
llença males mirades a la terra.

ACTE CINQUÈ

ESCENA I

EL PALAU DEL REI JOAN

(*Entren el REI JOAN, PANDOLF i seguici.*)

- REI JOAN: Així deipo entre les vostres mans
el cèrcol de la meva glòria. (*Donant la corona.*)
- PANDOLF: Repreneu de la meva mà, com si
fos del Papa, la vostra autoritat
i la vostra grandesa sobirana.
- REI JOAN: Vostra santa paraula mantingueu
aleshores; aneu a reunir-vos
amb el francès, i useu tots els poders
que teniu de la Seva Santedat
per aturar les seves embranzides
abans d'encendre el foc. Els nostres nobles
descontents es revoltent, s'ha negat
nostre poble a obeir-nos, i aliança
jura a sang estrangera, a un rei de fora.
La mirada de males voluntats
solament vós podríeu aturar-la.
Doncs no us entretingueu, perquè el moment
es troba tan malalt, que cal donar-li
ràpida medicina, o en vindran
incurables desgràcies.
- PANDOLF: El meu buf
fou el que va aixecar aquesta tempesta
per mostrar-vos tossut envers el Papa;
però com sou un convertit submís,
la meva llengua portarà el silenci
sobre aquest agre temporal de guerra,
i portarà el bon temps sobre la vostra
terra oratjosa. Recordeu-ho bé
que en aquest dia de l'Ascensió,
després del jurament de servir al Papa
que vós heu fet, vaig a trobar el francès
i vaig a fer-li depositar les armes.
- REI JOAN: L'Ascensió és avui? ¿I no va dir-me
el profeta que ans de l'Ascensió,
a migdia, jo hauria depositat
la corona? I així mateix ho he fet;
jo suposava que no fos per força,
però, gràcies a Déu, ha estat de grat.
(*Entra el BASTARD.*)
- BASTARD: Tot el Kent ha cedit; només aguanta

el fort de Dover. Londres ha rebut
com amics el delfí i les seves tropes.
Vostres nobles no volen escoltar-vos
i han anat a oferir-se a l'enemic,
i un batibull impera ça i enllà
del poc nombre dels vostres partidaris.

REI JOAN: ¿No han volgut els meus nobles tornar a mi
quan han sentit que el jove Artur vivia?

BASTARD: L'han trobat mort i estès en el carrer;
arqueta buida de la qual la joia
de la vida una mà de condemnat
va robar per a endur-se.

REI JOAN: I aquest brètol
d'Hubert va assegurar-me que vivia!

BASTARD: I per l'ànima meva que va dir-vos
el que creia. Però, ¿per què ajupiu
el cap? I per què feu la cara trista?
Sigueu gran en els actes com haveu
estat gran en pensar. Que el món no vegi
ni una por, ni una lleu desconfiança
governar el moviment dels ulls d'un rei!
Agiteu-vos com l'hora que s'agita;
sigueu foc amb el foc, amenaceu
a qui amenaça i no ajupiu el front
davant de les bravates que us provoquen.
Així veureu que els ulls inferiors
que manleven dels grans llur conduir-se
s'engrandiran només que amb vostre exemple
armant-se de l'indòmit esperit
de la resolució. Aneu endavant,
i brilleu com el déu de les batalles
quan en el camp intenta fer el seu fet!
Manifesteu la plena gosadia
del que té una absoluta confiança!
Què! ¿En el seu cau han de cercar el lleó
i fer-lo tremolar i acorrallar-lo?

Oh, no deixeu que això mai sigui dit!
Al camp! Aneu a reduir els rebels
enllà de vostres portes ans no arribin!

REI JOAN: L'emissari del Papa ha estat amb mi
i amb ell he concertat una pau digna,
i m'ha promès de desarmar les tropes
que comana el delfí.

BASTARD: Pacte sens glòria!
¿Després que han trepitjat nostre país,
enviem compliments i compromisos,

insinuem, parlamentem vileses
 amb el poder que ens ha invadit? Què passa?
 Un mocós barbamec, un gallineta
 vestit de sedes, ve a desafiar
 nostres contrades i a fer d'aprenent
 sobre un sol bellicós fins a burlar-se
 de l'aire, desplegant-hi unes banderes
 sense trobar nostra oposició?
 Sobirà meu, anem tots a les armes;
 potser que el cardenal no haurà pogut
 fer aquesta pau, i si l'ha fet, que vegi
 l'enemic, si més no, que ens volem batre.

REI JOAN: Encarrega-te'n tu; dóna les ordres.
 BASTARD: Doncs anem endavant i amb coratgia,
 que es pot contrapuntar nostre partit,
 encara, amb l'adversari de més pit.

ESCENA II

EL CAMP DEL DELFÍ, A SAINT EDMUNDSBURY

(*Entren, en armes, LLUÍS, SALISBURY, MELUN, PEMBROKE, BIGOT
 i soldats.*)

LLUÍS: Missenyor de Melun, feu fer una còpia
 d'això i poseu-la en un indret segur
 per al nostre record; després torneu-ho
 a aquests lords, perquè, havent-ho tot escrit,
 ells i nosaltres, rellegant les notes,
 ens fem càrrec dels nostres juraments
 i mantinguem la fe de les promeses
 inviolables.

SALISBURY: Mai no es trencarà
 per nostra part; no obstant, noble delfí,
 haver jurat amb zel prou voluntari
 i amb fe espontània nostre adhesió
 al govern vostre, podeu creure'm, príncep,
 que no estic satisfet de viure un temps
 en el qual el pegat de la revolta
 és necessari, i per a reparar
 el cranc inveterat d'una ferida
 se'n tenen d'obrir moltes. Afligeix
 això l'ànima meva; que jo tingui
 d'estirar del costat aquest metall
 i convertir-me en obrador de vídues!
 Oh, i en aquest país, on l'honorable

rescat i la defensa,
criden ben alt el nom de Salisbury!
Però tal és la infecció de l'època
que per a la salut i medicina
del nostre dret, nosaltres no podem
obrar amb un altre braç que el de la dura
injustícia i de la confusa ofensa.
¿I no és llàstima això, apenats amics,
que nosaltres, infants d'aquesta illa,
siguem nats per a veure la tristesa
d'una hora així, en la qual seguim els passos
del foraster i li trepitgem el pit
a nostra pàtria, i engruixim els rengles
del propis enemics... (no puc estar-me
de plorar sobre el curs de semblants coses!);
veure que aquí, que aquí, marxem darrera
d'un estendard desconegut i fem
honor a nobles de remots països?
Oh, nació, poguessis transportar-te!
Que els braços de Neptú, que aquí t'encerclen,
et duguessin enllà d'aquests indrets
on tu t'hi reconeixes, i et deixessin
sobre platges paganes on els dos
exèrcits cristians poguessin fondre
llur sang enfellonida en una vena
de bons amics, en lloc de malversar-la
tant en un joc de mals veïns!

LLUÍS: Un noble
temperament demostres en això,
i aquests grans sentiments que al pit et lluiten
te'n fan un cràter de noblesa.
Oh, quin combat tan noble has entaulat
entre compulsió i brau respecte!
Permet que eixugui l'honorable rou
que platejat et corre per les galtes.
S'ha estovat el meu cor amb plors de dona,
que són només vulgar desbordament;
però l'efusió d'unes tals gotes
virils, tot aquest xàfec que deriva
de tempestats de l'ànima, enlluerna
els meus ulls produint-me un estupor
més gran que si veiés l'altiva cúpula
del cel llampurnejant de meteors.
Aixeca el front, insigne Salisbury,
i amb un gran cor esbrava aquest oratge;
deixa tals aigües per als ulls dels nois

que mai no han vist el món gegant en ràbia,
i que només trobaren la fortuna,
en les festes de sang avalotada,
en l'alegria i en el xerroteig.
Vine, vine, que tan profundament
enfonsaràs la teva mà en la bossa
de la llampant prosperitat com pugui
enfonsar-la Lluís, com tots vosaltres,
nobles que haveu lligat els vostres nervis
a la força que tinc. Jo pensaria
que ara mateix ha enraonat un àngel.

(*Entra PANDOLF.*)

Mireu el sant legat, que aquí s'acosta
a garantir-nos per la mà del cel,
i a nostres accions donar-los nom
de dret, amb sant alè.

PANDOLF:

Salut, oh, noble
príncep de França! Això és el que segueix:
El rei Joan ha fet les paus amb Roma;
l'esperit seu que es mantenia díscol
contra la Santa Església s'ha sotmès
a la imponent metròpoli romana.
Per tant, no onegis més els teus colors
amenaçaires, i amanseix el bàrbar
esperit de la guerra furiosa,
el qual, semblant a aquell lleó que pren
el menjar de les mans, amb gentilesa
pugui als peus de la pau venir a ajaçar-se
i només tingui de feroç l'aspecte.

LLUÍS:

Vostra Gràcia em perdoni, però jo
no reculo. He nascut massa enlairat
perquè em manin i vingui a controlar-me
un subaltern, o ser un oficiós
servidor, un instrument d'una potència
sobirana del món, sigui qui sigui.
És vostre alè que en el primer moment
atà el carbó mort de la discòrdia
entre aquest regne castigat i jo.
Vós sou aquell que va portar la llenya
que devia nodrir tot aquest foc,
i ara s'ha fet molt alt perquè l'apagui
el mateix feble buf que l'ha abrandat.
Vós m'ensenyàreu de conèixer quina
era la cara del bon dret, i vós
m'heu fet saber quins títols jo tenia

en aquest regne, sí, i m'alimentàreu
aquesta empresa dins el cor; ¿i ara
veniu a dir-me que Joan ha fet
la pau amb Roma? I què m'importa a mi?
Per l'honor del meu llit de matrimoni,
després del jove Artur, jo per a mi
reclamo aquesta terra, ¿i voleu vós
que, ara que ja la tinc mig conquistada,
giri cua perquè Joan ha fet
les paus amb Roma? Sóc esclau de Roma?
¿Quants sous m'ha donat Roma, quines tropes,
quines municions jo n'he rebut
perquè jo em pugui mantenir en l'empresa?
No sóc jo el que suporta tot el pes?
¿Qui, si no jo i els que se m'ajupien,
suen per a dur a cap aquest negoci
i mantenir la guerra? ¿No he sentit
com els illencs cridaven «*Vive le Roi!*»
quan castigava jo les llurs ciutats?
¿No tinc les millors cartes que em permeten
guanyar-me fàcilment una corona?
No, per l'ànima meva!, jo no vull
que mai pugui ser dita semblant cosa!
D'aquest treball veieu la part de fora.
Solament si és de fora o és de dins,
jo no me'n tornaré fins que no sigui
glorificat el meu intent per tot
allò que em va prometre l'esperança
ans que formés aquest galan exèrcit,
i reunís aquesta tria brava
entre la gent del món, per a assolir
conquesta i guanyar fama a les genives
mateixes del perill i de la mort. (*Sonen trompetes.*)
Què ve a cridar aquesta insolent trompeta?

(*Entra el BASTARD amb seguici.*)

BASTARD: D'acord al noble dret de gents, demano
audiència. M'envien a parlar-vos,
Monsenyor Venerable de Milà;
jo vinc de part del rei a assabentar-me
d'allò que heveu tractat en el seu nom,
i segons la resposta que em doneu,
conexeré l'abast i la mesura
que tinc de concedir a la meva llengua.

PANDOLF: El delfí s'ha oposat tossudament
a concedir cap treva, i no fa cas

BASTARD:

del que li dic ni vol deixar les armes.
Doncs per tota la sang mai respirada
pel furor, aquest jove parla bé.
Escolteu ara el rei de l'Anglaterra
perquè Sa Reialesa per mi parla:
Està ben preparat i té motius
d'estar-ho. Perquè aquesta invasió
de mones indecents, i la grotesca
mascarada i l'orgia poca-solta,
i la insolència d'aquest barbamec
i aquestes tropes de minyons d'estudi,
han fet que el rei es rebentés de riure.
I està a punt de dissoldre a xurriaques
una guerra de nans i un regiment
de pigmeus, i escopir-los fora el cercle
del seu país. La mà que amb valentia
va aporrinar-vos a les vostres portes
i va fer-vos saltar per les finestres,
i que us feia ficar en el fons dels pous
com si fóssiu galledes i amagar-vos
en els femers, o tots apilonats
com roba empenyorada en els baguls
i les maletes, i us ha fet dormir
amb els porcs o cercar bona acollida
en coves i presons, i tremolar
i estremir-vos sentint com escainava
el vostre gall nacional, car creïeu
que era la veu d'un guerrejaire anglès,
¿penseu que aquesta mà victoriosa,
que us ha punit en vostres pròpies llars,
li ha arribat l'hora de tornar-se feble?
No; sapiguen que l'aguerrit monarca
està armat, i com l'àguila suspensa
sobre els dominis seus, viu a l'aguait
per a escometre qui li toqui el niu.
I vosaltres, rebels degenerats,
que, com nerons ingrats i sanguinaris,
esqueixeu la matriu de vostra mare
Anglaterra, us podeu tornar vermells
de vergonya, perquè les vostres dames
i vostres cara-pàlides donzelles,
com amazones, van seguint al trot
vostres tambors, i deixen els didals
pels guants de ferro, i ara empunyen llances
en lloc de les agulles de fer mitja,
i han canviat tota la mel del cor

- per un instint ferotge i sanguinari.
- LLUÍS: Acaba els crits i gira cua en pau;
garantim que ets un home de més llengua
que nosaltres, però que et vagi bé;
no podem malversar un temps preciós
escoltant les bravates d'un xerraire.
- PANDOLF: Permeteu que jo parli.
- BASTARD: No, sóc jo
el que té de parlar.
- LLUÍS: Ni a l'un ni a l'altre
us escolto. Que batin els tambors,
i pledegi la llengua de la guerra
nostre interès i la presència nostra.
- BASTARD: Oh i tant! Vostres tambors poden cridar
quan els aporrineu; també vosaltres
cridareu al moment que us aporrinin.
Desvetlla sols un eco amb el tambor,
i de seguida, un altre que s'espera
ressonarà tan alt com cridi el teu.
Redobla un segon cop, i amb més empenta
les orelles del cel estripa un altre
fent riota del tro profund de boca.
Perquè sense fiar-se del legat
que tira l'aigua al vi, i no per auxili
sinó per joc, n'usava els seus serveis,
el bellicós Joan en peu de guerra
duu sobre el front la descarnada mort
el qual ofici avui és atipar-se
de milers de francesos.
- LLUÍS: Que redoblin,
i a veure si trobem aquest perill.
- BASTARD: I tant si el trobaràs, delfí, no ho dubtis! (*Exeunt.*)

ESCENA III

EL CAMP DE BATALLA

(*Alarmes. Entren el REI JOAN i HUBERT.*)

- REI JOAN: Com se'ns presenta el dia? Hubert, vols dir-m'ho?
- HUBERT: Tinc por que malament. ¿I com se troba
la Vostra Majestat?
- REI JOAN: Aquesta febre,
que tant temps m'ha torbat, ara m'acaba;
el cor em fa molt mal!

(*Entra un MISSATGER.*)

- MISSATGER:** Monsenyor, vostre valent cosí, el senyor de Faulconbridge, desitja que la Vostra Majestat deixi el camp de batalla, i l'assabenti, per mitjà meu, de quin camí segueix.
- REI JOAN:** Cap al cantó de Swinstead, al cenobi.
- MISSATGER:** Animeu-vos, perquè tot el reforç que esperava el delfí, ha sofert naufragi a les platges de Godwin fa tres nits. Ara mateix Ricard ens ho contava; els francesos combaten amb fredor, i ja reculen.
- REI JOAN:** Ai, tirana febre que em rosteix i no em deixa que salutí tan bones noves! Caminem vers Swinstead. De pressa, a la llitera; la feblesa em consum, i tinc por de desmaiar-me. (*Exeunt.*)

ESCENA IV

UNA ALTRA PART DEL CAMP DE BATALLA

(*Entren SALISBURY, PEMBROKE, BIGOT i altres.*)

- SALISBURY:** Jo no li feia tants amics al rei.
- PEMBROKE:** Endavant un cop més! I donem ànims als francesos, perquè si són vençuts també ho serem nosaltres.
- SALISBURY:** A despit del despit nostre, aquest bastard diable de Faulconbridge fa la feina sol.
- PEMBROKE:** Diuen que el rei Joan està gravíssim i ha abandonat el camp.

(*Entra MELUN, ferit.*)

- MELUN:** Porteu-me prop dels rebels d'Anglaterra.
- SALISBURY:** Quan vivíem feliços ens donàveu altres noms.
- PEMBROKE:** El comte de Melun.
- SALISBURY:** Ferit de mort.
- MELUN:** Fugiu, nobles anglesos, perquè esteu traïts i esteu perduts. Desenfileu

l'agulla de la vostra rebellia,
i concediu vostra hospitalitat
a la fidelitat que bandejàveu.
Ajupiu-vos als peus del rei Joan;
que si els francesos d'aquest jorn mogut
resulten amos, com a recompensa
del treball vostre, pensen degollar-vos.
Així ho ha jurat ell, amb mi i amb molts,
en el mateix altar de Sant Edmunsbury;
aquell mateix altar on amb vosaltres
juràrem tots una amistat eterna.

SALISBURY:

És possible? Dieu la veritat?
MELUN: ¿No tinc la fastigosa mort als ulls
i no em queda tan sols un punt de vida
que es va fonent com un ninot de cera
a la vora del foc? ¿Què en aquest món
em pot ara inclinar a dir una mentida
si he perdut l'avantatge de mentir?
¿Per què tinc de ser fals, si és cosa certa
que dec morir i que no viuré mai més
per a l'engany? Ho repeteixo encara:
Si Lluís guanya avui, serà un perjur
si és que us deixa sorprendre amb la mirada
un altre jorn sortint per l'Orient.

I aquesta nit, la qual negra alenada
de contagi s'estén sobre la cresta
inflamada del sol vell i cansat
del viatge diürn, aquesta nit
infame té de veure com s'escapa
vostre respir, pagant així amb la fi
traïdora de totes vostres vides,
tot el vostre pecat de traïdors
si avui guanya Lluís amb vostra ajuda.
Encomaneu-me a un tal Hubert, que es troba
amb vostre rei. L'amor que per ell sento
i el respecte al meu avi que era anglès,
ha despertat la meva consciència
a confessar-ho tot. En recompensa,
us prego que em porteu a un lloc tranquil,
lluny dels crits i els sorolls de la batalla,
on pugui recollir la pobra resta
dels pensaments en pau i preparar-me
a separar el meu cos de la meva ànima
en piadós desig contemplatiu.

SALISBURY:

Et creiem i que sigui maleïda
l'ànima meva si és que no m'encanta

aquesta favorable avinentesa
d'abandonar les mal donades passes
d'una deserció. Imitem les ones
en el punt d'abaixar-se i retirar-se;
deixem aquest desbordament i el curs
irregular; cenyim-nos en els límits
que hem franquejat, i caminem amb calma
vers el respecte del nostre oceà,
nostre gran rei Joan. Amb els meus braços
et duré lluny d'aquí, perquè contemplo
en els teus ulls que les cruels angoixes
de la mort se t'acosten. Amics meus,
endavant! Una nova retirada
ara serà sortosa novetat
que ens retorni al vell dret que havem deixat.
(*Exeunt sostenint MELUN.*)

ESCENA V

EL CAMPAMENT DEL FRANCÈS

(*Entra LLUÍS amb el seu seguici.*)

LLUÍS: M'ha semblat com que el sol es condolia
de pondre's aturant-se, i fent la volta
ponentina tornar-se ben vermella,
quan l'anglès mesurava reculant
la seva pròpia terra en una mansa
retirada. Oh, hem clos amb gallardia
aleshores que amb forta canonada,
inútil ja després de tanta sang,
els havem desitjat la bona nit,
plegant nostres banderes estripades,
mestresses, gairebé, soles del camp!

(*Entra un MISSATGER.*)

MISSATGER: On és el príncep, el delfí?
LLUÍS: Què hi ha?
MISSATGER: El comte de Melun és mort, i els nobles
anglesos, convençuts per ell, deserten
un altre cop, i els esperats reforços
han naufragat i s'han perdut a Godwin.
LLUÍS: Ah!, espantoses i pèrfides notícies!
Maleït siguis fins al fons del cor!
No pensava sentir tanta tristesa

aquesta nit com sento amb tot plegat.
 ¿Qui havia dit que el rei Joan fugia
 una hora o dues ans que la vesprada
 separés nostres fatigats exèrcits?
MISSATGER: Sigui qui sigui qui ho ha dit, és cert.
LLUÍS: Bé, mireu de triar bon campament
 i estem aquesta nit en bona guàrdia;
 no es llevarà com jo tan prompte el dia
 per si demà tenim millor fortuna. (*Exeunt.*)

ESCENA VI

PLAÇA OBERTA EN ELS VOLTANTS DE L'ABADIA DE SWINSTEAD

(*Entren el BASTARD i HUBERT per diferents llocs.*)

HUBERT: Qui hi ha? Parleu de pressa o si no tiro.
BASTARD: Un amic; qui ets tu?
HUBERT: Dels d'Anglaterra.
BASTARD: On vas?
BASTARD: I a tu què se te'n dóna?
 ¿Que et demano jo res dels teus negocis
 com tu dels meus?
BASTARD: Em penso que ets Hubert.
HUBERT: Penses perfectament. M'arriscaria
 a creure que ets un amic meu, perquè
 m'has conegut tan bé la veu. Qui ets?
BASTARD: Qui vulgues; mes, si et plau, fes-me l'obsequi
 de tenir-me per un Plantagenet.
HUBERT: Memòria poc amable! Tu i la cega
 nit m'heu confós. Valent soldat, perdona'm
 si és que no ha distingit la meua orella
 el teu accent de primer antuvi.
BASTARD: Vaja!
 Deixa't de compliments; què hi ha de nou?
HUBERT: Justament a les fosques jo venia
 per a trobar-vos.
BASTARD: Doncs de pressa, digues.
HUBERT: Oh, dolç senyor, notícies tenebroses
 com la nit; negres, i de por i horribles.
BASTARD: Pots ensenyar-me'n, doncs, totes les nafres
 que no sóc dona i no em desmaiaré.
HUBERT: El rei, em temo, ha estat emmetzinat
 per un monjo; jo l'he deixat que a penes
 enraonava, i m'he escapat a dir-vos-ho,

i assabentat del mal, podeu armar-vos millor davant del negre contratemps que si sabéssiu massa tard les coses.

BASTARD: Com l'ha pres? L'ha tastat algú abans d'ell?

HUBERT: Un monjo us dic, un brètol sense escrúpols, els quals budells han rebenat tot d'una. El rei encara parla, i bé podria refer-se.

BASTARD: Qui has deixat, tenint-ne cura?

HUBERT: Com? No ho sabeu? Han retornat els nobles amb el príncep Enric que ha intervingut perquè el rei perdonés, i tots es troben rodejant a la seva Majestat.

BASTARD: Cel poderós, ¿aturaràs la còlera i no ens obligaràs a dur més pes? Jo tinc de dir-t'ho, Hubert: aquesta nit he perdut la meitat del meu exèrcit; passant un pla, l'han devorat les aigües del Lincoln. Jo mateix, mullat del tot, si és que he fugit ha estat a dures penes. Endavant! Porta'm al costat del rei que em temo que no es mori ans no hi arribi.

(*Exeunt.*)

ESCENA VII

EL JARDÍ DE L'ABADIA DE SWINSTEAD

(*Entren el PRÍncep ENRIC, SALISBURY i BIGOT.*)

PRÍncep ENRIC: És massa tard: Tota la seva sang s'ha corromput, i fins el pur cervell que alguns suposen que és hostal de l'ànima, pels comentaris deslligats que fa, dóna a entendre la fi d'aquesta vida.

(*Entra PEMBROKE.*)

PEMBROKE: Sa Altesa encara parla i insisteix que si podeu portar-lo a l'aire lliure, es calmaria la cremor d'incendi de la cruel metzina que el devora.

PRÍncep ENRIC: Doncs que el portin aquí, en aquest jardí. Està tan furiós? (*Exit BIGOT.*)

PEMBROKE: No ho està tant com quan l'haveu deixat, fins i tot canta.

PRÍncep ENRIC: Vanitat de la trista malaltia!

Les extremes angoixes, quan s'arrapen
acaben no sentint-se. Havent guanyat
la mort, els membres, un a un, els deixa
insensibles i posa al gran atac
de l'ànima, que assetja i que fereix
amb moltes legions d'estranyes fantasmes,
que en la barribarreja i amb les presses
de l'assalt, unes amb altres es confonen.
És estrany que la mort pugui cantar!
Ai las! Jo sóc la cria d'aquest cigne
pàl·lid i desmaiàt que entona un càntic
de dol en honra de la pròpia mort
i que treu d'una feble flauta d'orgue
l'himne per al repòs de la seva ànima
i la calma absoluta del seu cos.

SALISBURY: Aconhorteu-vos, príncep, perquè vós
haveu nascut per a donar figura
a l'esbós imperfecte que ell us deixa.

(Tornen BIGOT amb el servei, duent el REI JOAN en una cadira.)

REI JOAN: Sí, diable, ara està l'ànima meva
lliure de colzes; no li fan cap falta,
per a sortir, ni portes ni finestres.
Tinc un istiu tan ferm al fons del pit,
que en pols va esmicolant-me les entranyes;
sóc igual que els gargots d'un pergami
que es va recargolant sobre les brases.

PRÍncep ENRIC: I com es troba Vostra Majestat?

REI JOAN: Emmetzinat, em trobo; malament,
mort i perdut, i abandonat, em trobo.
I ningú de vosaltres manarà
a l'hivern que m'enfonsi dins la gorja
els dits de gel o bé que em faci córrer
els rius del meu reialme sobre el pit
que crema, o bé que vingui el vent del nord
i em besí el llavi encès, i em reconforti
amb la fresca. Veieu si és poca cosa.
Sols us demano fred que m'apaivagui,
i us mostreu tan gasius i tan ingrats
que no voleu donar-me'l.

PRÍncep ENRIC: Si amb les llàgrimes
tingués jo la virtut per a guarir-vos!...

REI JOAN: Tenen la sal calenta. Dins de mi
hi ha un infern! I se'm planten les metzines
com un dimoni per a torturar
una sang condemnada sense cura.

(*Entra el BASTARD.*)

- BASTAR»:** Oh, estic que no respiro de tant córrer amb el desig de veure-us, Majestat.
- REI JOAN:** Has vingut per a cloure'm les parpelles cosí; l'amarra del meu cor, rompuda, s'està cremant; totes aquelles veles que feien navegar la meva vida, s'han reduït a un fil com un cabell. El meu cor només té una pobra corda que aguantarà l'estona que tu em diguis les noves, i després tan sols hi haurà un tros de fang, la resta sense forma d'aquesta majestat que s'ha esvaït.
- BASTARD:** A venir cap aquí el delfí es prepara, i sap el cel com li contestarem, puix que la millor part del meu exèrcit, de la qual em fiava per a dur a terme un moviment avantatjós, ha estat en una sola nit arrabassada, i sense remei l'han engolit les sorres en una insospitada tempestat. (*El rei mor.*)
- SALISBURY:** Conteu noves de mort a orelles mortes. Sobirà!... Senyor meu!... El que un rei era fa poc, ara és això!
- PRÍNCIP ENRIC:** I així serà la meva cursa i el meu fi. En el món ¿quina seguretat, quina esperança podem trobar, si el que era un rei adés ara és tan sols un trist grapat de terra?
- BASTARD:** Així te n'has anat? Jo només resto per a l'ofici de poder venjar-te, i t'aniré a servir amb l'ànima al cel, després, com t'he servit aquí a la terra. I ara, ara, vosaltres, que sou astres que us moveu en llegendes esferes, on és vostre poder? Mostreu-nos, doncs, vostra esmenada fe, i amb mi, de pressa, veniu a rebutjar, enllà de les portes de nostra feble pàtria, nostre oprobi i nostra eterna runa. De seguida, ataquem si volem que no ens ataquin, que el delfí rabiós ens estalona.
- SALISBURY:** Sembla que no sabeu tant com nosaltres: El cardenal Pandolf, que dins reposa, i que fa una mitja hora que ha arribat,

de la part del delfí cuita a oferir-vos
una pau que pot ser-nos' avantatjosa ;
el delfí vol que acabi aquesta guerra.

- BASTARD : Més aviat, s'acabarà quan vegi
com estem decidits a defensar-nos.
- SALISBURY : No, ja és un fet ; ha reembarcat les tropes
i la cosa ha deixat, per a arbitratge,
en mans del cardenal, i amb ell, si vós
ho estimeu, partirem aquesta tarda
a donar un fi feliç a aquest negoci.
- BASTARD : Perfectament, i vós, mon noble príncep,
i els nobles que podran estalviar-s'ho,
resteu pels funerals del vostre pare.
- PRÍncep ENRIC : El seu cadàver anirà a Worcester,
que és allí que ell volia ser enterrat.
- BASTARD : I allí ho serà. I la vostra gentilisa
mantingui amb bona sort tot l'heretatge
que li escau, i la glòria del país!
Submís jo davant d'ella m'agenollo,
i us ofereixo els meus fidels serveis
i una sollicitud inesgotable.
- SALISBURY : I també us oferim el nostre afecte
que sempre més es mantindrà sens tara.
- PRÍncep ENRIC : L'ànima meva us diu que us ho agraeix,
però no té més llengua que les llàgrimes.
- BASTARD : Oh, no paguem al temps més del dolor
necessari, que ja se l'ha cobrat
amb el nostre patir. Aquesta Anglaterra
no fou ni podrà ser mai trepitjada
pel peu soberg de cap conquistador,
si abans no s'ha ferit ella mateixa.
Ara que aquests senyors tornen a casa,
vinguin armats el tres racons del món,
i aguantarem el cop amb tots plegats.
De cap desastre mai no en vindrà queixa
si Anglaterra és fidel a ella mateixa! (*Exeunt.*)



Instituto del Teatro

