

Introducció a *La tempesta*

Jordi Coca

FONT: COCA, J. *La tempesta*. Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya.

Sembla que *La tempesta* va ser estrenada a la sala de banquets de Whitehall el dia 1 de novembre de l'any 1611 davant del rei i que es va presentar de nou a la cort el febrer del 1613 amb motiu del casament de la filla de Jaume I. Que en una circumstància tan especial es fes per segona vegada la que avui tendim a considerar que és l'última obra en solitari de William Shakespeare posa de manifest la idoneïtat del producte i, indirectament, també ens diu que ja a l'estrena del 1611 el muntatge devia ser considerat un espectacle excepcional.

Frank Kermode precisa que «aquesta obra ha estat objecte de moltes especulacions sense fonament», i afegeix que l'epíleg «ha rebut el tractament més imaginatiu, perquè s'ha pensat que està relacionat amb la imminent retirada del dramaturg...», quan és evident que Shakespeare va continuar escrivint després de *La tempesta*, que va col·laborar amb diversos dramaturgs —com ho havia fet d'una manera o altra des que arribà a Londres— i que continuava vetllant pels seus interessos al Globe, al Blackfriars i als King's Men. Tanmateix, Shakespeare, que encara no era ben bé un home vell, sí que semblava fer, efectivament, determinats moviments, de vegades contradictoris, per començar a preparar el retorn a Stratford. Tot això és cert, però sembla que una part de les especulacions a què es refereix Kermode amb relació a *La tempesta* són bàsicament un problema de perspectiva. És a dir:

Si en comptes de ponderar *La tempesta* i l'entorn de Shakespeare des de l'època actual ens situem en l'any mateix de l'estrena, el 1611, res no sembla indicar que el poeta, dramaturg i empresari teatral pensés en una retirada completa de la seva activitat artística ni que concebés *La tempesta* com la seva darrera obra personal; de fet, fins i tot aquest concepte d'obra personal se li faria estrany a un professional com ell. És veritat que Greenblatt parla de *La tempesta* com d'un «adeu a la màgia teatral» de

Shakespeare, però també afirma que no és la seva última obra, i, tal com fa Kermode, entre altres coses ens recorda que el 1613 Shakespeare va comprar una casa o un habitatge en el mateix conjunt monumental on hi havia el teatre privat Blackfriars. Mesos després d'aquesta compra, el 29 de juny del 1613, i miraculosament sense desgràcies personals, sense morts, el Globe es va cremar del tot durant la representació d'una nova obra que Shakespeare havia escrit amb John Fletcher. Ja es veu, doncs, que el 1611 el nostre estimat William Shakespeare no s'havia retirat de cap de les maneres.

Tot i això, que sembla concloent, no és estrany sentir parlar de *La tempesta* com si es tractés del testament artístic de Shakespeare, com si aquest *romance* fos un comiat autobiogràfic en què l'autor renuncia al seu art perquè es vol reconciliar amb l'entorn de la infantesa i la joventut a Stratford. Aquest retorn es va produir realment més endavant, però durant el període a què ens referim ja hem vist que Shakespeare escriu obres de teatre en col·laboració, intervé activament en la programació del Globe, el Blackfriars i les activitats dels King's Men a la cort, fa inversions, enterra els seus germans Gilbert el 1612 i Richard l'any següent, tots dos més joves que ell, i després de l'incendi del Globe participa en la reconstrucció del teatre amb una inversió important, fa i refà el seu testament en perjudici de la seva esposa Anne... També hi ha qui llegeix *La tempesta* com si fos el punt més alt del teatre de Shakespeare, cosa que segurament té més a veure amb l'èxit enorme que va obtenir a partir del 1667 la versió lliure i semioperística de l'obra que van fer John Dryden i William Davenant que no pas amb *La tempesta* mateixa. Amb el títol *The Enchanted Island*, aquesta adaptació va triomfar efectivament arreu durant un segle i mig.

Sense fonts conegudes

Hi ha poques coses relacionades amb Shakespeare en què es doni tanta unanimitat com en la constatació que *La tempesta* no es basa en cap font coneguda i que és l'única de les seves obres que compleix les lectures renaixentistes de les normes clàssiques de les unitats; s'hi dona, efectivament, la unitat de temps perquè l'acció té una durada

aproximada de tres hores, que era el temps màxim de què es disposava per a les representacions en els teatres públics. També hi ha unitat de lloc si interpretem aquesta condició d'una manera àmplia —Shakespeare no seria en aquest sentit el minuciós Racine, i estaria molt a la vora del flexible Corneille— i entenem que l'illa de Pròspero abasta també el mar que l'envolta, on es produeix la tempesta inicial del títol i el naufragi que hi aboca els personatges. Pel que fa a la unitat d'acció, també hi és, malgrat la diversitat de les escenes —i descomptant la mascarada—, perquè tot tendeix des del primer moment a mostrar-nos les dures decisions que calen per provocar els canvis que permetran a Pròspero de recuperar el poder legítim al ducat de Milà i dur a terme la gran reconciliació final. És igualment cert que en aquestes consideracions també podríem deixar relativament de banda els dos pròlegs de l'obra i els dos finals, ja que, tal com ens diu Jan Kott, el primer pròleg transcorre a la nau que acaba estavellada a les roques i el segon és la narració que fa Pròspero a la seva filla per explicar-li com va perdre el ducat i l'arribada a l'illa; pel que fa als finals, un és quan el duc de Milà perdona els seus enemics i l'altre és l'epíleg en què Pròspero s'adreça directament el públic.

Que no hi hagués una font concreta o una obra similar que servís de punt de partida a Shakespeare no descarta de cap de les maneres, tanmateix, que trobem referents que caldrà tenir en compte per determinar com podia ser entesa l'obra el 1611. El primer que esmentarem aquí, sense pretendre que sigui el més important, té relació amb la literatura elisabetiana de viatges, i, per comentar-la, ens basarem fonamentalment en el llibre de Richard Marienstras *Le proche et le lointain*. El capítol VII d'aquest treball comença amb una citació dels *Assaigs* de Michel de Montaigne, que van ser editats el 1588, quan encara no feia un segle de la descoberta del Nou Món, i que aquí citem en la traducció catalana de Vicent Alonso: «El nostre món acaba de trobar-ne un altre (i ¿qui ens diu que és el darrer dels seus germans, ja que els dimonis, les sibil·les i nosaltres hem ignorat aquest fins ara?)». Montaigne concreta perfectament en aquestes frases el que es devia sentir aleshores, i també sabem que a Anglaterra s'imposava igualment una renovada passió pels viatges i les exploracions des de la perspectiva renaixentista que assenyala Marienstras: per conèixer el passat, per

estudiar història, per aprendre llengües, i per fomentar el comerç, tot i que aquestes lloables intencions no sempre es concretaven adequadament.

Richard Marienstras explica que a les fonts documentals i literàries de viatges bíblics, homèrics o de pelegrinatge s'hi van afegir a finals del segle xvi publicacions en què, per exemple, Britània era descrita minuciosament, alhora que es vivien amb passió les aventures de les travesses marítimes i de les exploracions de mons desconeguts. Tanmateix, les diferències que s'anelava descobrir en aquests mons nous també podien ser seriosament pertorbadores, i en aquest cas es tenia de seguida la temptació d'integrar-les tant com fos possible en els esquemes cristians, i, si no era possible de fer-ho, es rebutjaven contundentment. Per exemple, als indígenes de Virgínia, se'ls veia com a adoradors del diable, o bé es «constatava» que aquelles cultures eren primitives, hostils, i que podien ser fàcilment menystingudes. El pas següent era creure que els dissortats indígenes havien de ser convertits, cosa que semblava perfectament compatible amb l'avaluació de les enormes riqueses que oferien les terres acabades de descobrir, com fa Thomas Harriot el 1588 en publicar *A Brief and True Report of the New-Found Land of Virginia*, on esmenta una rastellera de productes susceptibles de ser comercialitzats: materials per a la construcció, noves plantes comestibles, verins... També es creia que en aquells viatges es podia topar amb criatures monstruoses, l'existència de les quals s'explicava per copulacions entre humans i dimonis, i això lligava del tot amb la idea de bruixeria en què es basava la teoria sobre aquesta matèria que sostenia el rei Jaume I...

Aquesta literatura sobre viatges en què s'explicaven i es documentaven les novetats i les descobertes reals o fantàstiques, les meravelles i els horrors que s'hi havia trobat, va crear sens dubte una certa predisposició per als *romances* en què l'element inversemblant trobava còmodament el seu lloc, cosa impensable en altres gèneres. En realitat, el raonament que es feia era senzill: si el món canviava d'una manera tan evident; si tot començava a ser més ampli, més divers, més desconegut i més estrany del que es creia fins aleshores; si, tal com ens recorda Jan Kott, el matemàtic i metge del rei de França, Jean Fernel, ja havia dit el 1530 que «els navegants de la nostra època ens han donat un globus terraquí nou», ¿què impedia de gaudir d'aquestes novetats i

meravelles a l'escenari? Un bon exemple d'això que diem, i un dels relats que aleshores va tenir més predicament, va ser el naufragi, l'any 1609 i a causa d'una tempesta, de la nau *Sea Adventure*, en què viatjava Sir Thomas Gates, responsable de la Companyia de Virgínia i, després, governador de la colònia de Virgínia, als actuals Estats Units.

Aquesta aventura té interès per a nosaltres perquè Henry Wriothesley, tercer comte de Southampton, a qui Shakespeare havia dedicat els poemes *Venus i Adonis* (1593) i *La violació de Lucrecia* (1594), formava part del grup de destacades personalitats que havien fundat la Companyia de Virgínia amb l'ànim de dur a terme la colonització i establir el primer assentament anglès al nou continent americà. Hi havia diferències de criteri substancials en aquest grup, ja que uns prohoms de la noblesa només buscaven el benefici econòmic immediat, i, en canvi, d'altres, com el mateix comte de Southampton, tenien una visió més política i volien consolidar la presència anglesa en aquells territoris nous i inexplorats. En tot cas, es van noliejar vuit naus, la capitana de les quals era la *Sea Adventure*, amb la intenció de dur uns cinc-cents colons a la conquesta dels nous territoris, i Anglaterra sencera va viure amb expectació aquell viatge. Però els vents i els embats de l'oceà van separar la *Sea Adventure* de les altres set naus i van impel·lir desastrosament el vaixell on anava Thomas Gates cap a les roques d'una petita illa desèrtica de l'arxipèlag de les Bermudes, on els naufrags van estar deu mesos.

Quan la notícia va arribar a Londres i a Anglaterra en general, la inquietud i les pors van ser enormes; de moment no se'n sabia res concret i es temia el pitjor per a la tripulació sencera. Finalment, amb grans dificultats, els naufrags de la *Sea Adventure* van construir dues naus i van aconseguir arribar al seu destí. I és en aquest moment que comencen a circular tota mena d'històries estranyes; es diu, per exemple, que els naufrags van batejar aquelles illes com Les Diabòliques perquè des que hi havien arribat sentien uns crits i uns xiscles misteriosos que només podien ser del diable. No ens allarguem en aquest punt: el fet és que el naufragi de la *Sea Adventure* es va fer immensament popular i que van circular tota mena de relats, raó per la qual la majoria dels estudiosos de Shakespeare veuen en les peripècies de Thomas Gates un possible punt de partida per escriure *La tempesta*. Però, abans de continuar, potser serà millor

que mirem de determinar on era i com era l'illa de Shakespeare. Tornem, doncs, a Jan Kott.

L'illa

Sabem que les Illes Bermudes on va naufragar la *Sea Adventure* i que s'esmenten a l'obra de Shakespeare, són a l'Atlàntic Nord, davant de les costes dels actuals Estats Units i a l'altura de Carolina del Sud, però l'illa on s'estavella el vaixell de *La tempesta* l'hem de situar clarament en la mar Mediterrània. Segons Kott, l'itinerari del viatge que fa el rei de Nàpols tornant de Tunísia, i la història de la bruixa Sícorax, mare de Caliban, que havia arribat a l'illa fugint d'Alger, ens permeten de deduir que l'illa de Pròspero, on es va refugiar en ser il·legalment bandejat de Milà, se situaria a prop de Malta, tot i que altres estudiosos suggereixen que tant podria ser l'illa de Lampedusa com la de Pantel·leria, que és especialment rocosa. Però en realitat aquesta illa de ficció no és enlloc, és una illa-món, una illa-escenari on Shakespeare reproduceix la seva visió dels conflictes històrics i les preocupacions que tenia com a dramaturg.

En aquesta illa-escenari s'hi intueixen també de manera implícita, però clara per als espectadors d'aleshores, les tensions, els grans temes i les pors del món en què vivien. Per tant, en aquesta illa-escenari-món no hi podien faltar les usurpacions de funcions o les imposicions violentes... A l'escena 2 de l'acte I, per exemple, Pròspero explica a la seva filla Miranda la traïció del seu germà Antònio, en qui havia delegat el govern de Milà per dedicar-se a investigar l'art en tant que sabers ocults —la renúncia al poder també es planteja a *Mesura per mesura* i a *El rei Lear*—, una traïció duta a terme amb la complicitat del rei de Nàpols, que el va empènyer a l'exili. I de seguida, tot parlant amb Ariel, se'ns explica també què es va trobar Pròspero en arribar a l'illa, on, de fet, només hi vivien Ariel, descrit com un «esperit de l'aire», i el monstre Caliban, de qui Shakespeare diu que és un «esclau salvatge i deforme».

Sense que calgui entrar en els detalls, Pròspero es fa l'amo de l'illa, la colonitza, la domina amb la seva Art, allibera Ariel del «turment [en què] et vaig trobar», però el

sotmet a la seva disciplina amb l'amenaça de turments pitjors que els de Sícórax si no l'obeeix. Se suposa que també per la seva art Pròspero ha dominat Caliban, de qui diu que és el seu esclau i tanmateix «mai se'ns mostra dòcil». Miranda troba que Caliban és groller, però Pròspero comenta que no en podrien prescindir, ja que ell «encén el foc, / porta llenya i compleix amb força traça / les seves feines». Per la seva banda, Caliban no deixa de reivindicar amb vehemència la situació anterior a l'arribada de Pròspero, en què Ariel estava enquibit a l'arbre. Però Pròspero dona una altra versió de les relacions amb Caliban: de primer el tractava «amb miraments», li dedicava hores per fer-lo raonar, li va ensenyar a parlar perquè deixés d'expressar-se com una bèstia, però el fill de la bruixa va intentar «forçar la meva noia».

Aquesta escena amb funció relativa de pròleg serveix també per posar de manifest una dada essencial que Pròspero mateix fa evident en preguntar a Ariel: «Bon esperit, ¿has complert bé les ordres / de tempesta que et deia?». És a dir: d'una manera o altra el depositat duc de Milà no únicament ha colonitzat amb l'ús dels seus poders màgics l'illa on ha arribat, i sobre la qual en principi no té cap dret, sinó que ha imposat la seva voluntat als dos únics habitants i ha orquestrat tot el que s'esdevé durant la representació; per tant, Pròspero és gràcies a les arts màgiques, algú que imposa la seva voluntat als habitants de l'illa, i també és un dramaturg, un guionista, l'artífex de la ficció que veurem i sentirem, la realització de la qual el mag ha delegat en Ariel. El propòsit de Pròspero és, tot forçant la «Fortuna pròvida» de què parla el duc, controlar del tot l'illa, domesticar tant l'esperit aeri d'Ariel com l'aspra lletjor i ignorància de Caliban, recuperar el ducat de Milà, casar la filla de la millor manera possible, apaivagar els contraris i reconciliar-los. Ariel recuperarà aleshores la llibertat promesa, i és precisament per això que l'esperit aeri està disposat a fer el que calgui per tal que Pròspero doni per acabada l'estratègia de què parlem; se suposa que, quan Pròspero marxi de l'illa, Caliban en serà de nou l'amo, ens diu Kott, amb el benentès que el monstre hagi assolit del tot la responsabilitat d'ésser humà i deixi enrere la seva condició bestial i salvatge que deriva de la condició de bruixa de la seva mare i potser del seu pare diabòlic; tanmateix, hi ha el reconeixement implícit que Caliban és humà, ja que parla en vers, i Miranda li diu a Ferran que ell és el tercer home que coneix: el seu pare, Caliban i Ferran.

Aquest programa de Pròspero, que nosaltres avui qualificaríem sense cap mena de dubte de colonitzador, d'injust i d'inhumà, als escenaris del 1611 —als cortesans, als privats i als públics— es veia com una acció cristiana i civilitzadora, completament coherent amb l'actitud del rei Jaume i amb el propòsit doble, econòmic i de conquesta territorial, de la Companyia de Virgínia. Hi havien d'estar d'acord tant els membres de la noblesa, de l'ampli espectre de la noblesa, com els puritans, els representants del món acadèmic, els esforçats comerciants i mercaders i la gran i variada patuleia que solia anar als teatres.

L'art de Pròspero

Tal com assenyala Melchiori, el terme *art*, entès com a art de la màgia, és una de les paraules clau de *La tempesta*. El duc de Milà que deixa el govern en mans del seu germà Antònio no era, doncs, un ximplet que es posava a estudiar màgia, sinó algú amb ganes d'aprofundir en el coneixement de tot el que suposava redescobrir Plató. I Melchiori ho explica ben clar quan ens diu que el terme *art* «copriva tutte le attività intellettuali intese al superamento della condizione naturale dell'uomo». I afegeix que, en controlar l'illa, controla també com un fet natural Caliban i Ariel, que en termes teatrals representen les forces de la natura, de les quals el duc pot fer ús pel poder adquirit a través de l'art.

Aquest poder de Pròspero que «abastava totes les activitats intel·lectuals destinades a superar la condició natural de l'home», dels humans, podia congriar una tempesta, podia aplegar els enemics en una illa-món-escenari per dur-los al penediment i a un càstig que suposa també la reconciliació, però s'expressa igualment en accions més senzilles que eren eficaces: ensenyant a parlar i a raonar; imposant un determinat model de bellesa a través de músiques diferents; donant un determinat valor a la llibertat; mostrant quins estaments de la societat resulten més atractius; determinant la preeminència del contramestre sobre el rei quan s'està en plena tempesta i cal decidir què fer; posant en valor la unió de dos regnes... És així com l'obra aconsegueix la densitat de sentits possibles que, tal com diuen Melchiori i la pràctica totalitat dels

estudiosos d'aquest període, és la destil·lació de tota l'experiència teatral de Shakespeare.

Jan Kott fa un breu repàs d'interpretacions possibles de *La tempesta*, i, efectivament, les possibilitats són infinites; però, tant si les entenem d'una manera com de l'altra, és un fet que, quan Pròspero ha dominat l'illa i els seus dos únics habitants, es proposa també que els seus enemics anteriors, ara confinats en un vaixell a la deriva, compareguin al seu davant; és ell qui provoca la tempesta del títol, orquestrada per Ariel, i és ell qui empeny la nau contra les roques i causa el naufragi; ha evitat que hi hagi morts o desapareguts, però ha provocat expressament angoixes, desconcerts i temences fent que els nàufrags quedin dispersats per l'illa i els uns donin per morts els altres. És l'hora de la venjança, és l'hora de restituir el seu legítim govern, és l'hora de la reconciliació i del perdó imprescindible per poder dibuixar el futur que encarnen Miranda i Ferran. Però abans d'arribar al final feliç s'ha de produir l'obra als escenaris, l'hem de sentir i l'hem de veure, hem d'assistir a la tematització de cadascun dels conceptes que havia suscitat el naufragi de la *Sea Adventure*, que era el punt de partida de la seva proposta escènica. Per tant, hem d'assistir a l'esforçada brega del contramestre i el capità amb el mar enfurit; Pròspero ha d'informar Miranda i els espectadors de la seva situació i de com era aquella illa estranya abans que ell hi arribés; hem de saber qui són Ariel i Caliban, què havien estat abans, i entendre les relacions que tenen amb Pròspero; ens hem de deixar sorprendre pel tòpic enamorament de Miranda i Ferran, en què tot ho viuen per primera vegada, i, efectivament, tal com diu Pròspero: «No puc ser tan feliç com ho són ells, / que tot els ve de nou»; hem de percebre la bondat profunda i generosa de Gonzalo, que voldria una república en què «tot hi aniria / al revés del que es fa»; hem de constatar la impura ambició d'Antonio, que es pensa que ha millorat perquè els servents del seu germà «eren llavors els meus iguals, i avui / em són criats»; ens hem de sorprendre de l'arrogància crèdula de Sebastià, i hem de riure amb les bufonades malèvols i etíliques de Trínculo i Estèfano, i meravellar-nos amb els esperits diversos que Shakespeare hi fa comparèixer...

La millor idea

Difícilment trobarem una idea teatral tan intel·ligent i eficaç com aquesta illa meravellosa on arriba el totpoderós Pròspero amb la seva jove filla Miranda. I és un dels més grans encerts dramàtics de Shakespeare perquè s'hi concentra tot el que l'autor havia après al llarg dels anys i perquè la situació que s'hi dona permet d'anar construint a través dels personatges la densitat de sentit que és unànimement reconeguda. Tanmateix, a nosaltres *La tempesta* mai no ens ha semblat el millor text de Shakespeare, i, si se'ns volgués entendre, diríem que des del punt de vista poètic és una obra desaproveitada. Però, naturalment, hem de tenir en compte allò que ja hem reiterat: William Shakespeare no escrivia teatre per ser llegit, escrivia teatre per a l'escenari, per ser escoltat i vist, i la part visual és un dels factors que ens falta no únicament en *La tempesta*, sinó en aquests *romances* finals. Caldria constatar, més enllà de l'escenografia verbal, si d'alguna manera s'intentava que Ariel semblés l'invisible, com era físicament el monstre Caliban.

En els *romances* —i, malgrat els matisos, *La tempesta* és un *romance*— la música i les cançons eren essencials. Per tant, a mig camí de la tragèdia i la comèdia, tenint en compte que en el cas de *La tempesta* també es feia la crònica d'un esdeveniment recent i molt popular, que alhora despertava tantes esperances, ¿com es devien resoldre els trucs escènics, cada vegada més abundants? I la pregunta no és merament especulativa, ja que allò que s'explica a *La tempesta*, atès el naufragi real de la *Sea Adventure*, era en si mateix extraordinari perquè suposava un entrebanc a l'aventura de projectar la teòrica grandesa de la teòrica Gran Bretanya del rei Jaume, de la Britània mítica, cap al continent americà, que era el futur i, alhora, una mena de retorn a l'Edèn, un viatge a l'Edat d'Or en què tot seria possible, amb els ulls posats en la utopia... És en aquest sentit que Greenblatt remarca la doble identificació que l'illa de Pròspero proposava als espectadors: d'una banda, era el teatre, l'escenari buit, el món de la ficció significativa i no evasiva, i, de l'altra, era el Nou Món.

L'actualitat i les implicacions polítiques i econòmiques dels fets a què remetia *La tempesta*, i les dues representacions en presència del rei de què tenim coneixement, no sembla que permetin de veure el darrer text canònic de Shakespeare com una

evasió. Ben al contrari: es tractava ni més ni menys de definir el comportament del poder, dels poders, davant dels reptes que plantejava el Nou Món, els nous mons, i de quina manera s'havien de controlar les forces espirituals favorables amb què es podien trobar, com per exemple Ariel, i les maldats perverses derivades de les bruixes i els diables que encarna Caliban, i que per als homes i les dones de començaments del segle xvii no eren especulacions teològiques, sinó entitats reals que operaven amb eficàcia i contra les quals es lluitava amb càstigs, bandejaments, execucions i fogueres depuratives.

L'objectiu de la Companyia de Virgínia i de les expedicions que organitzava no era únicament la colonització econòmica del continent americà; era, tal com hem dit, la cristianització, la inoculació d'una determinada visió transcendent i la imposició d'una moral que, de fet, tampoc no era clara, perquè de cap de les maneres no pensaven el mateix els puritans que els criptocatòlics o els jueus que encara vivien a Anglaterra. Tampoc no pensaven el mateix ni es regien pels mateixos valors els antics nobles anglesos i la noblesa de grimpadors acabats d'arribar d'Escòcia amb el rei Jaume. I segurament també ho veien d'una altra manera els homes que havien introduït a Anglaterra els valors del Renaixement, els Francis Bacon, els Philip Sidney, Edmund Spenser... També ho veien des de perspectives particulars els mercaders, els artesans, els camperols, els obrers i la gent marginal i senzilla que William Shakespeare coneixia bé i que sobrevivia escapolint-se tant com els era possible dels embats que els regalava la Roda de la Fortuna, que mai no girava a favor d'ells...

Al marge de si a *La tempesta* Shakespeare estava poèticament a l'altura d'altres obres anteriors o no, sembla indiscutible que el dramaturg havia aconseguit concentrar en aquesta illa el millor i el pitjor de la condició humana, el cel i l'infern, les ambicions, les ingenuïtats, les ximpleries, la venjança i, novament, el pas implacable del temps, perquè «el temps camina dret / sense tant pes», diu Pròspero en començar l'acte V. S'intriga contra els reis, el duc recupera el seu poder terrenal, uns joves s'enamoraven per primera vegada tenint darrere d'ells les misèries dels adults...

La tempesta suscita moltes preguntes essencials a les quals ja hem dit que al llarg dels anys s'han donat respostes incomputables. Però n'hi ha una que ens sembla central: els

espectadors que veien aquesta obra, ¿es demanaven si el duc Pròspero era una imatge sublimada del rei Jaume I?

En començar l'acte V, a l'escena 1, Pròspero li diu a Ariel que «més rara és la virtut que la venjança». No ens el creiem. És una frase feta, és el discurs del colonitzador. Ningú a la Companyia de Virgínia no pensava seriosament això, ni els que volien únicament fer negoci ni els que estaven disposats a imposar la seva visió del món i el seu poder. No ho proposaven els polítics partidaris de la monarquia, no s'ho creien els puritans amb ínfulas republicanes, ni els passava pel cap als mercaders que només volien el rendiment, ni ho consideraven aquells a què ens acabem de referir i que no tenien res de res i solien anar de la taverna a la garjola. Aquest bonisme final de Pròspero no és real, ni és real cap renúncia a la màgia. Senzillament, ha guanyat, ha imposat el que volia perquè —i ho diu en el primer vers d'aquest darrer acte— «el meu projecte ha esdevingut madur». Els fa entrar tots en el cercle que ha marcat, i al llarg dels propers parlaments s'hi adreça d'un a un.

Tots ells, tret de Gonzalo, i Pròspero inclòs, són miserables, ambiciosos, venjatius..., però la tendra, ingènua i virginal Miranda, en veure'ls aplegats, diu:

Oh, meravella de les meravelles!
Quin seguit de galanes criatures!
Oh, humanitat, que ets bella!
Oh, bell nou món, que estatges gent així.

A la qual cosa Pròspero respon, amb tota la raó: «Sí, és nou per tu».

Després, quan ordena alliberar Caliban, quan apareix la colla còmica amb la vistosa indumentària robada, Pròspero ens diu que està cansat. La seva força màgica, la seva art, era la determinació extraordinària d'imposar la legitimitat tal com ell l'entenia: bandejant o domesticant i utilitzant els Ariels i els Calibans que hi ha al món, fent el que calgués per recuperar el seu ducat, venjant-se fins allà on li convenia, i, un cop fet això, un cop ja té el que li havien robat, només li queda la seva pròpia força; l'altra ja no li cal. I, com que el cicle de la vida no s'atura, caldrà que hi hagi un altre Pròspero per continuar fent la mateixa feina en el Nou Món. Era la legitimitat del cristianisme, era una part del projecte colonitzador de les terres noves on caldrien Pròsperos

desagradables com el de *La tempesta*. Però ningú no el podia veure com una encarnació del rei. Ben mirat, ¿quin interès tenia William Shakespeare de mostrar-lo tal com ens apareix Pròspero? Cap.

Hem de veure *La tempesta* com veiem la resta de les obres de William Shakespeare: en el seu temps i no des del nostre. I el temps de Shakespeare ja sabem que, d'una banda, era la recuperació del passat clàssic en què, teòricament, els humans esdevenien el centre de tot; però, de l'altra, encara pesava extraordinàriament l'edat mitjana amb inèrcies que no necessàriament eren sempre negatives. També era el temps en què es descobrien mons nous i una gran diversitat de races i cultures, un temps en què als afores de Londres et podies topar amb un cos decapitat, amb una bruixa xisclant viva a la foguera o bé amb el cadàver desfet d'un pobre perdulari a qui havien penjat dies abans. De tant en tant les rates escampaven sigil·losament la pesta pel país, i aquesta maleïda plaga s'enduia nobles, clergues, mercaders, homes, dones i criatures de totes les edats.

William Shakespeare era igual als altres homes de teatre d'aquell moment, però era el millor de tots ells, el més gran, i, agafant el que li calia de tot arreu, duia als escenaris uns versos clars que ens parlaven de les esperances, les rancúnies i les ignoràncies de tothom. No tenia importància que aquests personatges mig històrics o inventats fossin éssers vius o espectres que havien decidit tornar; el que comptava aleshores era la força increïble i plena de vida del complot contra Cèsar, la trasbalsadora bogeria de Lear, la madura i contradictòria passió d'Antoni i Cleòpatra a les sorres d'Egipte, la venjança cansada de Pròspero a la seva petita illa habitada pel bé i pel mal... El que comptava aleshores, i compta ara, és l'habilitat dramaturgic d'aquest ésser murri i discret, nascut a Stratford, i que per a nosaltres es deia William Shakespeare.

Jordi Coca