

TREBALL FINAL DE GRAU

TÍTOL:

LA TEMPESTAT.

Models, temes i repercussió de la darrera obra de Shakespeare

Tutor : Enric Ciurans Peralta

**Facultat de Geografia i Història
Departament Història de l'Art**

**Alumne : M Rosa López Beltrán
NIUB : 95003425**

Barcelona, 30 de maig de 2013

*La festa s'ha acabat, i aquests actors,
com us deia, tots eren esperits.
S'han fos en l'aire, en l'aire que no es palpa.
I, semblants a la fàbrica d'aquesta
visió, que no te cap fonament,
l'altiva torre que corona el núvol,
el magnífic palau i el temple esplèndid,
i fins la immensa esfera d'aquest món,
i tots els que l'heretin i governin,
es dissoldran; i, igual que s'ha esvaït
aquesta fantasia sense cos,
no deixaran ni fum, ni crit, ni rastre.
Som de l'estofa de què són els somnis.
I un somni és el que volta nostra vida
petita!*

William Shakespeare
La tempestat (Acte IV Esc. I)

LA TEMPESTAT. Models, temes i repercussió de la darrera obra de Shakespeare

ÍNDEX

1. Introducció	3
2. Edició i transcendència dins el corpus shakespearà	5
2.1. Les fonts històriques	5
2.2. Edició i primeres representacions	10
2.3. <i>La tempestat</i> , dins l'obra completa de Shakespeare	12
3. Anàlisi del text i temes de l'obra	15
3.1. Antecedents	15
3.2. Estructura dramàtica	16
3.3. Els personatges principals	17
3.4. Política	19
3.5. Màgia	26
3.6. Filosofia	32
4. Versions contemporànies	40
4.1. Versions teatrals: Muntatges al segle XX	40
4.2. Versions cinematogràfiques: <i>Prospero's Books</i> de Peter Greenaway, ...	43
4.3. La inspiració musical a <i>La tempestat</i>	45
4.4. Influència de <i>La tempestat</i> , en la literatura i l'art	47
5. Conclusions	50
Bibliografia	52
Annex	53

1. Introducció

El present treball té com a finalitat assolir els objectius requerits per als Treballs de Final de Grau en Història de l'Art. Per assolir-los s'ha fet una aproximació bibliogràfica i temàtica d'una de les emblemàtiques obres del repertori shakesperià, *La tempestat*. La informació ha estat recopilada de la bibliografia al nostre abast sobre el tema, i a partir d'una lectura de la versió cinematogràfica del director britànic Peter Greenaway. La motivació per escollir aquesta temàtica ha estat la gran influència que, gràcies a la genialitat i intuïció del seu autor, ha exercit l'obra sobre les futures generacions i sobre els diferents llenguatges artístics.

La tasca la hem fet partint de la informació recollida a la bibliografia citada al final del treball, amb referències i notes a peu de pàgina. La informació recopilada s'exposa de manera raonada, seguint el cos esquemàtic que indiquem a l'índex, i l'hem recolzat amb fragments de l'obra que tractem al nostre treball, *La tempestat* de Shakespeare, per fer-ho, hem escollit la prestigiosa edició traduïda per el poeta i dramaturg Josep M de Sagarra.

En relació a la informació recopilada de la bibliografia que citem, la monografia de Jorge Gorostiza sobre el cineasta Peter Greenaway, el capítol dedicat a la pel·lícula *Prospero's Books. Veinticuatro libros*, ens ha donat una informació essencial de moltes de les idees que conté la pel·lícula, que ha estat una de les principals fonts d'aquest treball.

Introducción a Shakespeare de Salvador Oliva ha estat una obra fonamental, amb importants aportacions sobre la dramaturgia, les edicions, el llenguatge en l'obra de Shakespeare i el teatre isabelí., així com per entendre la concepció que tenien del món en l'època de Shakespeare, i la seva visió científica, filosòfica. Aquest llibre ha estat bàsic per situar l'obra que tractem dins del corpus shakesperià.

Moltes de les idees exposades en aquest treball s'han tret del pròleg de la traducció que ha fet Salvador Oliva de *La tempestat*, on analitza el llenguatge, l'estructura dramàtica, i les fonts que va fer servir Shakespeare.

L'obra de Harold Bloom, *Shakespeare La invención de lo humano*, ha estat rellevant per aquest treball, en especial el capítol dedicat a *La tempestat* on ofereix un punt de vista crític i psicològic de l'obra i dels personatges. Bloom també ens ha referit les lectures ideològiques que s'han fet de l'obra de Shakespeare i la influència que ha exercit sobre poetes i artistes fins el segle XX.

De l'edició de *La tempestat* dirigida per M Angel Conejero, tant a la introducció com als apèndixs finals hem extret informació de algunes representacions que s'han fet de l'obra, també ens ha aportat molts textos, alguns coetanis a l'obra, dels viatges al Nou món que van ser font d'inspiració per Shakespeare.

Les obres de Frances A Yates citades a la bibliografia ens han aportat dades del context ideològic i polític en el que l'obra va ser escrita i representada, i la informació que dona sobre la 'masque', comparant-la amb les de Ben Jonson. També de les influències de la filosofia i la màgia sobre algunes de les obres de Shakespeare. Les referències que fa a les aportacions de F. Kermode, que en aquest treball citem a peu de pàgina, per exposar alguns trets comuns que contenen les últimes obres de Shakespeare.

En el present treball s'ha fet alguna referència i cites de l'obra de Shakespeare *Conte d'hivern*, ens hem basat en l'edició traduïda per Josep M de Sagarra. Les transcripcions de cites de los *Ensayos* de Montaigne s'han fet de la traducció de l'edició traduïda de Picazo, M.D. y Montojo, A., i per les transcripcions del text de *Les Metamorfosis* ens hem basat en la traducció al català que ha fet Jordi Parramon de l'obra d'Ovidi. Els altres llibres citats a la bibliografia ens han proporcionat informació general, tant de Shakespeare com de diferents trets de l'obra. Al final del treball s'ha afegit un annex amb algunes de les imatges d'obres que citem.

Amb aquesta tasca creiem que el nostre treball compleix els objectius exigits per els Treballs de Final de Grau.

2. Edició i transcendència dins el corpus shakespearà.

2.1. Les fonts històriques

La tempestat és una comèdia de William Shakespeare representada per primera vegada al 1611. L'acció es desenvolupa a partir del relat de Pròspero duc de Milà, a qui després de prendre-li el seu ducat ell i la seva filla Miranda foren abandonats al mig del mar i acaben vivint a una illa. Abans de partir exiliats rebé l'ajuda de Gonzalo, un noble de Nàpols, qui li proporcionà part dels llibres de la gran biblioteca que Pròspero posseïa a Milà. Dotze anys després, gràcies al domini de l'art de la màgia adquirit per Pròspero, dissenya un pla que comença amb una tempestat, moment on s'inicia el primer acte. Els personatges a l'illa s'aniran retrobant, i el mag Pròspero amb l'ajuda de Ariel i Caliban, els seus servidors, que tenen el domini dels elements de la naturalesa, restaurarà el seu poder a Milà amb les noces de Miranda amb Ferran, un dels naufrags i futur duc de Nàpols. Pròspero renunciarà al seu poder, alliberarà els seus criats, Ariel i Caliban, i marxarà amb la resta en un clima de reconciliació. En el seu darrer parlament alguns han volgut veure una mena d'intuïció genial del cinema.

Les fonts d'on Shakespeare va extreure moltes de les idees que van inspirar-li *La tempestat* les trobem principalment als relats de viatges que feien els seus contemporanis cap el Nou Món, i a la literatura que circulava en l'època elisabetiana i el Renaixement sobre el mite utòpic d'una societat ideal.

Aquestes dues idees apareixen a la didascàlia que indica la situació de l'escena a l'inici de l'obra: ¹

Escena: a bord d'un vaixell, i després en una illa deshabitada.

Amb la colonització de les noves terres que s'anaven descobrint va revivre el mite antic de "l'edat d'or" de la tradició clàssica. El seu origen mític va donar-se en un temps on els éssers vivien en consonància amb la generositat de la naturalesa.

A l'obra, Gonzalo estableix paral·lelismes entre aquells temps mítics i la seva República ideal (Act.II Esc.I):²

*Amb tant de seny, senyor, governaria,
Que deixaria enrera l'Edat d'Or.*

¹ W. Shakespeare, *La tempestat*, Editorial Bruguera, Barcelona, 1980 (Traducció: J. M. de Sagarra), p.9 BUSCAR PÀGINA

² Shakespeare, W., *Op. Cit.*, p. 60.

La font més antiga a la que podia recórrer Shakespeare és el poeta grec Hesíode (s.VIII-VII aC), que va identificar el mite de les illes Afortunades,³ a la seva obra *Els treballs i els dies*, on utilitza la paraula “daurat” que amb el temps indicarà un lloc comú.⁴ L'origen està en una edat de la innocència i la felicitat on governa Cronos, al qual li seguiren quatre edats: de plata, de bronze, heroica i de ferro; cada una d'aquestes edats va suposar un declivi i degeneració de l'anterior. En la darrera apareix la Humanitat tal i com la coneixem, lluny de tota idealitat, en un imparable descens als inferns.

A la República romana Ciceró (106-43 aC) va consolidar la —*Aetas Aurea*— i els poetes romans Virgili (70-19 aC.) i Ovidi (43 aC.-17 dC.) plantejaren l'edat d'or com un “topos literari”.⁵

Virgili a la quarta *Ègloga* parla d'una nova era a venir: «Ha llegado ya la última profecía de Cumas; nace de nuevo el gran orden de los siglos [...]»,⁶ i Ovidi a la seva obra les *Metamorfosis*, parla del mite, tot afirmant que «L'edat d'or va ser la primera,[...]».⁷

Qui més influència directa va tenir sobre Shakespeare fou Sèneca (4 aC-65), i, en concret, les seves *Epístoles a Lucili*, escrites entre el 63 a 65, que serviren d'inspiració a Michel de Montaigne (1533-1592) per al seu *Assaig dels Cannibals*, on esmenta l'epístola 90 per descriure l'“edat d'or”.

A Europa, els navegants en els seus intrèpids viatges van descobrir el Nou món i els seus habitants. En les descripcions que en feren van donar continuïtat al mite. A moltes narracions de viatges les descripcions es fan amb recreacions de l'Edat d'Or.⁸

³ A la mitologia grega aquest és un lloc llegendari on les animes virtuoses gaudien de la perfecció després de la mort.

⁴ Com escriu Hesíode: «Els homes vivien com déus, amb el cor lliure de preocupacions, sense fatiga ni misèria;...». *Obras y fragmentos*, Ed. Gredos, Madrid, 1978 (la trad. al català és nostra) Vegi's Elliot, R., *The Shape of Utopia*, Chicago i Londres, 1970. pp.3-4 a Shakespeare, W. *La tempestad*, Edició bilingüe de l'Institut Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer, Fundación Shakespeare de España, València, p.467.

⁵ Levin, H., *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Oxford University Press, New York, 1972.p.19

⁶ Giamatti, A., *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princenton, New Jersey, 1966. p.23 a Conejero *Op. Cit* pp.467-468.

⁷ Ovidi, *Les Metamorfosis*, Quaderns Crema, Barcelona, 1996, Llibre Primer, (Traducció de Jordi Parramon) p. 17.

⁸ Relat recollit per Richard Hakluyt a *The principall Navigations, Voyages and Discoveris of the English Nation*, 1859. Text de Wright, L.B., ed., *The Elizabethans' America*, Stratford-upon-Avon Library II, Londres, 1965. pp. 109-110 a Conejero *Op. Cit.*, p. 462.

L'Arcadia també esdevé un antecedent,⁹ a *La tempestat* quan comença la 'masque' (Act.IV Esc.I) la deessa Ceres beneeix tot dient:¹⁰

Terra bona i bon sembra [...] i un tornar de primavera

Tant a la 'masque' com al discurs de Pròspero, Shakespeare es basa en les *Metarmofosis* d'Ovidi:¹¹

Iris
Vosaltres, nimfes, que se us anomena Nàïades

La versió anglesa de les *Metamorfosis* era de Arthur Golding (1536-1606), —veritable introductor a les illes de l'humanisme clàssic—, i fou publicada a Londres el 1567. Les referències a les *Metamorfosis* apareixen a moltes de les obres shakespearianes com *Midsummer' Night's Dream*, *The Winter's Tale* o a *Titus Andronicus*.

A la "masque" el banquet desapareix, és una il·lusió creada per Pròspero, igual que la República a l'inrevés és una il·lusió de Gonzalo (Act.II Esc. I):¹²

*En la meva república voldria
que es fes a l'inrevés del que és costum.*

Aquest discurs es basa principalment en els *Essais* de Montaigne,¹³ on hi ha una reflexió sobre el tema del "bon salvatge", l'esclavitud i els caníbals, que podem considerar com una mena d'antecedent de Caliban. Montaigne dóna una visió positiva de l'estat natural i primitiu de les noves terres descobertes i la gent que les habitava. Compara l'estat primitiu de l'home amb la mítica edat d'or i amb l'Atlàntida, comparant-la amb el nou territori descobert: «Es una nación, diríale yo a Platón, donde no existe ningún tipo de comercio, ningún conocimiento de las letras; ninguna ciencia de los números; ningún nombre de magistrado ni de cargo político;[...] ¡Cuán lejos de esta perfección apareceríasele la república que imaginó!». ¹⁴

⁹ Kermode, F., *William Shakespeare: The final plays*, Harlow: Longman, 1965

¹⁰ Shakespeare, W., *Op. Cit.*, p.113.

¹¹ *Ibidem*, p.114.

¹² *Ibidem*, p. 59.

¹³ Montaigne, Michael, *Ensayos*, Cátedra, Madrid 1992, (Edición y traducción de Picazo, M.D. y Montojo, A.) Capítulo XXXI "De los Canibales", pp. 263-278

¹⁴ Montaigne, M., *Op. Cit.*, p. 269

Shakespeare al discurs de Gonzalo sobre la república utòpica, li dóna el to de comèdia amb les intervencions de Sebastià i Antònio, que podrien suposar una provocació a les idees de Montaigne.(Act. Esc.)¹⁵

Gonzalo

*No acceptaria tràfic de cap mena,
ni magistrats, ni que es sabés llegir;
no hi hauria servei, ni rics, ni pobres;
...res de sobirania[...]*

Malgrat que hi ha indicis de que abans del 1603 ja circulava un manuscrit de l'obra, al "Registre de Llibrers" de 1600, consta l'entrada d'un llibre amb el mateix títol: *The Essayes or Morall, Politike, and Militaire Discourses*. És molt probable que Shakespeare conegués el text de Montaigne per la traducció anglesa de John Florio publicada al 1603. John Florio fou el tutor del mecenes de Shakespeare, Henry Wriothesly (1545-1581), Comte de Southampton.¹⁶ La influència de Montaigne és perceptible a d'altres obres de Shakespeare com *King Lear* o *Hamlet*.

La font més directa per situar l'escena a una illa prové de les expedicions dels anglesos al Nou Món, i, en concret, per la política d'expansió colonial d'Anglaterra a Virgínia. Hi havia molts rumors entre la població sobre l'expedició que va fer cap aquelles remotes terres Sir Thomas Gates; durant un temps es pensava que havia fracassat, però Gates va tornar al 1610 amb el relat de la tempesta que havia provocat el seu naufragi, descobrint les illes Bermudes. Al poc temps va tornar cap a Virgínia i per desmentir els rumors de fracàs, doncs molts li havien retirat el capital invertit a les plantacions de la colònia, publicà un relat amb els detalls de expedició: *El descobriment de les Bermudes, també dites les illes dels diables, per part de sir Thomas Gates, Sir Georges Sommers, i el capità Newport amb alguns altres*, escrit per Silvester Jourdain, que va gaudir d'una gran difusió.¹⁷ El relat descriu el naufragi i presenta les Bermudes com un lloc idíl·lic pel clima i la fertilitat del terreny, malgrat les tempestes, posant èmfasi en la salvació providencial del naufragi.

A l'inici del primer acte de *La tempestat* el contramaestre del vaixell s'expressa tot demostrant els coneixements del llenguatge de navegació de Shakespeare:¹⁸

¹⁵ Bloom, Harold. *Shakespeare. La invención de lo humano*. Editorial Anagrama, Barcelona. 2002, p 766.

¹⁶ Mack, Peter, *Reading and rhetoric in Montaigne and Shakespeare*, Bloomsbury Academic, London, 2010

¹⁷ Hi ha facsímil editat per J.Q. Adams, Nova York, 1940, a Conejero, M.A., *Op. Cit.*, p. 429

¹⁸ *Shakesperare, W., Op. Cit.*, p.13

*Avall el masteler de gàbia! Au, petits! Més
avall, més avall! Poseu la major de capa!*

Un altre publicació oficial de finals de novembre de 1610 fou la *Declaració autèntica de l'Estat de la colònia de Virgínia, per a refutar les notícies escandaloses que pretenen difamar una empresa tan digna*, amb relats del naufragi i les condicions de vida a les Bermudes i a Virgínia. En aquests relats les illes Bermudes apareixien estretament relacionades amb les tempestes i la màgia.¹⁹

Aquests escrits foren molt coneguts i van causar molt impacte per la tempesta i la miraculosa salvació dels naufragats i, també, per la bellesa i el misteri d'unes illes desconegudes que hom imaginava com un indret paradisiac. També els seus habitants salvatges donaven peu a imaginar la presència d'esperits, monstres i animals fantàstics.

Gonzalo suggereix com arribaven aquests relats al món civilitzat (Act.III Esc.II):²⁰

*Si, això, ho contés a Nàpols, ¿em creurien?
Si jo digués que he vist uns insulars
-perquè és ben de debò que habiten l'illa-
i que, malgrat llur forma monstruosa, [...]*

Malgrat que no consta la publicació anterior a 1612, per Anglaterra haurien de circular des de feia temps les traduccions dels viatges del geògraf italià Pietro Martire (1457-1526) amb descripcions de les Índies occidentals, on tots els béns eren comunitaris sense distincions i on es podien sentir sorolls provocats per animals ferotges i ratpenats que semblaven harpies; també es parlava del màgic efecte de la música sobre els pobles primitius. A *La Tempestat* aquest contrast es dona entre Caliban i Ariel. Caliban sent brutal i salvatge, demostra una actitud estètica davant la música d'Ariel.²¹ Caliban sentint la música que toca Ariel amb una flauta i un tamborí li diu a Estèfano (Act.III Esc.II):²²

*No tinguis por, que tota l'illa és plena
de sons, i de brogit i dolços aires,
que t'afalaguen sense fer cap mal.
Tan aviat a mils els instruments
em vibren i em ressonen a l'orella,*

¹⁹ Kittredge, edició de *The Tempest*, Boston, 1939, a Conejero, *Op. Cit.* p. 431.

²⁰ *Shakespeare, W., Op. Cit.*, p.101.

²¹ Bloom, H., *Op. Cit.*, p.783.

²² Shakespeare, W., *Op. Cit.*, p.97.

*tan aviat són veus que, si em desperto
d'un son llarg, altre cop m'adormirien.*

El descobriment d'un nou món va fer que molts pensadors i escriptors descrivissin una societat ideal tal com ja ho havia fet Plató. Fou aquesta literatura de viatges la que inspirà obres com *Utopia*, de Thomas More (1478-1535), qui descrigué una illa governada pel rei Utopos, basant-se en els relats sobre el Nou Món de Amerigo Vespucci. Altres llibres tractaren la mateixa temàtica: *La Nova Atlántida*, de sir Francis Bacon, *I Mondi*, de Antonio Francesco i *La Città del Sole*, de Tommaso de Campanella.²³

Aquesta tradició continuà després amb *Oceana*, de John Harington, *Els viatges de Gullivert*, de Jonathan Swift, fins arribat als relats de ciència ficció de caràcter futurista de H.G.Wells, Aldous Huxley, George Orwell i Ray Bradbury, entre d'altres.

Shakespeare va extreure detalls per a escriure *La tempestat*, d'obres conegudes per ell. Per exemple, el nom de Pròspero apareix a *History of Italy* (1549) de William Thomas, on s'esmenta el Duc de Gènova, anomenat Prospero Adorno, amb qui van conspirar els milaneses sospitosos d'acords secrets amb Ferdinand, rei de Nàpols. Pròspero i Stefano també són els noms de dos personatges de la comèdia de Ben Jonson *Every Man in His Humour*, on Shakespeare havia participat com actor el 1599. Els noms d'altres personatges: Alonso, Sebastià, Antònio, Gonzalo i Ferran apareixen tots ells dins el repertori de viatges i descobriments anomenat *History of Travaile* (1577), de Robert Eden, d'on sembla que Shakespeare va extreure molts detalls com el nom del déu-dimoni Setebos, pare de Caliban.

2.2. Edició i primeres representacions

John Heminges i Henry Condell, dos actors de la companyia de Shakespeare, al 1623 publiquen tot el teatre de Shakespeare a l'edició *Folio*.²⁴ La data de redacció de les obres és un tema molt estudiat i en allò essencial hi ha acord. *La tempestat* està dins el grup d'obres escrites entre 1608 i 1612, les referències que conté i els relats de viatges al Nou Món que circulaven per Anglaterra cap el 1610, confirmen —a manca de proves feaents en contra— que l'any 1611 és la data de composició i de la primera representació de l'obra.

²³ Levin, H., *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Oxford University Press, New York, 1972.

²⁴ Harrison, G.B., *Introducing Shakespeare*, Penguin Books, Harmondsworth, 1939, edició 1985, pp. 164-165 a Oliva, S., *Introducción a Shakespeare*, Ediciones Península, Barcelona, 2001, pp. 60-63.

Els editors Blount i Jaggard la registraren el 8 de novembre de 1623, sense que anteriorment s'hagués publicat cap exemplar en quart, com era habitual. A l'edició *First Folio* encapçala la secció de les comèdies.

El manuscrit estava en molt bones condicions. La transcripció a net de Ralph Crane²⁵ (1615-1630) un expert en presentar obres literàries i teatrals, dóna la garantia. La transcripció l'havia fet expressament per a la seva publicació, amb divisions en actes i escenes, acotacions llargues i precises, i una correcta puntuació. També s'hi va afegir la nòmina dels personatges i una anotació que no té precedents a l'obra de Shakespeare: la indicació del lloc on es desenvolupa l'acció.

Generalment a les obres de Shakespeare hi ha molta confusió en la transmissió dels textos, que solien editar-se en '*bad quartos*' o '*in quarto*'. Les bones condicions del text de *La tempestat* fa pensar que no es va escriure en col·laboració amb d'altres dramaturgs com John Fletcher (1579-1625), i que el text no el va escriure a partir de la creació escènica amb adaptacions, sinó en uns moments en els que no participava activament als escenaris, enviant-la des de Stratford a la seva companyia a Londres.

La tempestat, segueix les unitats aristotèliques, de lloc, espai i temps, pràcticament ignorades a l'etapa elisabetiana, on es consideraven contraries a la vitalitat de la creacions teatrals. Seguir les unitats clàssiques pot interpretar-se com un text dirigit més a un públic culte de la cort, o també per fer una estructura que doni el sentit màgic a l'obra.

Al registre oficial del mestre de cerimònies de Jaume I d'Anglaterra de l'any 1611, està anotat que la nit de Tots Sants es va representar a Whitehall en presència del rei una obra titulada *La tempestat*, incloent-la entre les catorze obres,²⁶ que es van representar a la Cort amb motiu de les noces de la princesa Elisabet, amb el príncep Elector palatí, celebrades el 14 de febrer de 1613.

Simon Forman (1552-1611) conegut alquimista de l'època elisabetiana i espectador assidu dels teatres públics, als seu diari escriví que a la temporada de 1611 va veure *Cymbeline* i *The Winter's Tale* al The Globe sense esmentar *La tempestat*, cosa que permet deduir que no fou estrenada al teatre.

El text de Shakespeare després de ser imprès a l'edició *First Folio* va desaparèixer de les cròniques teatrals durant un parell de segles, fins el 1667 quan a Londres s'estrenà

²⁵ Roberts, J.A. *Ralph Crane and the Text of La tempesta*, Shakespeare Studies, XIII, 1980, pp.213-233. Wilson, F.P. *Ralph Crane, Scrivener to the King's Players*, The Library, VII, 1926, pp.194-215, a Conejero, M. A., *Op. Cit.*, p. 30.

²⁶ El document on s'enumeren les quatorze obres representades per aquesta ocasió està a Chambers, E.K., *William Shakespeare*, Londres, 1930, II, p.343; i *The Elizabethan Stage*, Londres, 1923, II p. 217. Citat per Yates, Frances Amelia., *Las últimas obras de Shakespeare: una nueva interpretación*, Fondo de Cultura Económica, Mèxic, 2001, p.22.

una comèdia inspirada en *La tempestat*, a partir d'una adaptació conjunta dels dramaturgs anglesos William Davenant (1606-1668) i John Dryden (1631-1700). *The Tempest or the Enchanted Island*,²⁷ era una versió amb nous personatges on Pròspero perdia protagonisme, i on Sycorax apareixia com germana de Caliban i Miranda també tenia una germana que es deia Dorinda. Pròspero es feia càrrec d'Hipòlit, fill del duc de Milà, que segons els astres, si alguna vegada veia a una dona moriria, finalment, es casava amb Dorinda, trencant el malefici. Aquesta obra es representà freqüentment amb èxit.

La versió de Davenant, fou portada a l'òpera el 1674 pel dramaturg anglès Thomas Shadwell (1642-1692), amb música d'autors contemporanis. Aquesta versió operística dominà tota la primera meitat del segle XVIII.²⁸ La intenció de l'espectacle era burlar-se de la farsa que havia escrit el dramaturg irlandès Thomas Duffet titulada, *The Mock Tempest, or the Enchanted Castle* (1674).

El 1756, el cèlebre actor britànic David Garrick (1717-1779) va voler tornar al text de Shakespeare, primer en format d'òpera i després en prosa. A finals del segle XVIII un altre actor i director consagrat, John Philip Kemble (1757-1823) recuperà la versió de Davenant i la dugué als escenaris.²⁹ L'any 1838 l'actor i dramaturg William Macready (1793-1873) tornà al text original eliminant els personatges afegits, però conservant-hi les àries i els espectaculars efectes escenogràfics de l'òpera.

Finalment, el gran actor i director teatral irlandès Charles Kean (1811-1868) —fill del cèlebre sir Edmund Kean—, estrenà una versió ajustada a l'original en el Princess's Theatre (1857) amb una escenografia d'estil victorià, on la 'masque' en què Juno baixa a l'escenari amb un carro, comptà amb una gran maquinària escènica per aconseguir els efectes especials.³⁰

2.3. La Tempestat, dins l'obra completa de Shakespeare

L'obra de Shakespeare ha estat recollida en l'anomenat «cànon de Shakespeare» que reuneix les trenta-nou obres que va escriure, incloent *Els dos nobles parents* (1613) *Eduard III* (1590-94), i els quatre llibres en vers: els *Sonets* (1593-1600) *Venus i Adonis* (1592), *La violació de Lucrecia* (1593-94) i *Fènix i la tortuga* (1600-01).³¹ Dins del cànon *La tempestat* (1608-12) és l'última obra que Shakespeare va escriure als

²⁷ Conejero, M.A., *Op. Cit.* p. 33.

²⁸ *Ibidem*, p. 33.

²⁹ Bloom, H., *Op. Cit.*, p.767.

³⁰ Schoch, Richard W. *Shakespeare's Victorian Stage: Performing History in the Theatre of Charles Kean*, Cambridge University Press, 2006.

³¹ Oliva, C. *Historia bàsica...*, *Op, Cit.*, p.62.

quaranta set anys. Molts estudiosos l'han interpretat com un comiat de l'artista del món escènic. A l'últim acte Pròspero llença el seu llibre demanant l'aplaudiment del públic.³²

*Mes, ara, tota aquesta màgia esquerpa
abjuro aquí, i, quan hagi requerit
la música del cel —i ara la crido—
perquè pugui complir-se el meu propòsit
sobre els sentits aquests, que a tal encís
obeiran, jo trencaré la vara
per colgar-la cent vegades sota terra,
i al fons del mar, on el sondeig no toca
de l'escandall, jo negaré el meu llibre.*

Que aquest sigui un acte de comiat per part de Shakespeare és poc probable donat que tenia quaranta set anys i estava escrivint algunes parts important de tres obres més, probablement en col·laboració amb John Fletcher. D'altra banda, demanar l'aplaudiment del públic era habitual en les representacions.³³

Basant-se en l'edició *folio* de 1623 les seves obres s'han classificat en comèdies, tragèdies i obres històriques. *La Tempestat* s'inclou dins les comèdies.³⁴

A les últimes obres de Shakespeare escrites entre 1608 i 1602: *Pèrcles*, *Conte d'hivern*, *Cimbelí* i *La tempestat*, n'hi ha alguns trets comuns que les diferencien de les anteriors com la doble trama amb dues generacions de gent jove i gent gran, el tema de la reconciliació, o el contingut a les obres d'un significat filosòfic i màgic.³⁵

D'entre totes les comèdies de Shakespeare les que més han destacat els crítics són *Somni d'una nit d'estiu* (1594-97), *Al vostre gust* (1594-97) i *Nit de Reis* (1601-08). *La tempestat* s'ha considerat la més refinada, superant peces com *Nit de Reis*, *Mesura per mesura* (1601-1608) i *Conte d'hivern* (1608-12).³⁶

En general, la comèdia shakespeariana treu molt més partit al llenguatge, vers, prosa i a les cançons que a les seves tragèdies. Malgrat les diferències, hi ha relacions entre Puck i Oberon de *Somni d'una nit d'estiu* i Ariel, els tres són esperits bons, diferents dels esperits que no poden veure la llum del dia. Això passa a *Hamlet* (1601-08), on l'espectre del pare ha de desaparèixer abans que sigui de dia.

³² Shakespeare, *La tempestat Op. Cit.*, p. 128.

³³ Bloom, H., *Shakespeare... Op. Cit.*, p.770.

³⁴ Oliva, S., *Op, Cit.*, p.159.

³⁵ Yates F.A., *Op, Cit.*, pp.25-26.

³⁶ Bloom, H., *Op. Cit.*, p.776.

A *Somni d'una nit d'estiu* impera el somni i la nit, mentre a *La tempestat* el temps relatat abasta tres hores que dura l'acció i també conté moltes al·lusions als somnis.³⁷ També s'han trobat similituds i deferències entre Pròspero i Hamlet. La història de *Hamlet* és una tragèdia amb un final misteriós com si a Hamlet al morir li haguessin quedat coses per dir, fet que el fa més immortal. De Hamlet mai arribarem a conèixer els seus secrets, mentre de Pròspero, al contrari, segueix viu i abandona la seva màgia per tornar al exercir el poder polític, això li treu l'aparença de misteri i el converteix en un ésser mortal, apropant-lo al final de l'obra als espectadors, com si ell fos un espectador més.³⁸

Una manera d'entendre al personatge de Hamlet és oblidar-se de com porta el tema de la seva venjança, i entrar en el món imaginari de l'obra, la seva estructura i teatralitat. Amb la personalitat de Pròspero creiem que es pot aplicar aquesta idea, de deixar a part la resolució de l'obra, i veure la pluralitat d'interpretacions que poden fer-se de l'obra sense perdre en cap moment la seva unitat.³⁹

En una altre nivell de comparació, un altre gran personatge, Macbeth, es preocupa per les limitacions temporals i això també es dona amb Pròspero que s'adona que la seva autoritat és provisional, però amb diferències, doncs l'autoritat de Pròspero no té antecedents en l'obra de Shakespeare. El poder de Pròspero no és ni legal ni moral, doncs té clar que és duc de Milà i mai tracta de justificar les seves accions, Pròspero vol tenir autoritat espiritual en l'àmbit humà. En canvi, el poder de Lear és molt diferent doncs en el fons busca la divinitat reial.⁴⁰

Les tragèdies de Shakespeare s'han classificat en tres grups.⁴¹ En primer lloc les tragèdies de l'ordre: *Juli Cèsar* (1594-97), *Macgeth* (1601-08) i *Hamlet* (1601-08), on els personatges respecte a la noció d'ordre poden esdevenir els seus representants, els usurpadors o els restauradors. En segon lloc, les tragèdies de la passió: *Romeu i Julieta* (1594-97), *Antoni i Cleòpatra* (1601-08) i *Troilus i Cressida* (1594-97), on l'ordre social apareix dividit. Finalment, les tragèdies de l'aïllament: *El rei Lear* (1601-08), *Otel·lo* (1601-08) i *Timó d'Atenes* (1601-1608), on l'heroi apareix aïllat i separat de la seva funció social, és l'heroi tràgic. Pròspero també pateix l'aïllament, però ell no ho viu com una tragèdia, doncs des de l'inici ja ho té tot controlat per tornar a restablir el seu poder anterior.

³⁷ Oliva, S., *Op. Cit.*, pp.110-111.

³⁸ Bloom, H., *Op. Cit.*, p.771.

³⁹ *Ibidem*, pp. 130-134.

⁴⁰ Bloom, H., *Op. Cit.*, p.779.

⁴¹ Oliva, S., *Op. Cit.*, pp.132-133

En el grup de les obres històriques hi ha les dues tetralogies. La primera la formen les tres parts d'*Enric IV* i *Ricard III* escrites cap el 1594, durant els seus primer anys de dramaturg; i la segona tetralogia la formen *Ricard II*, les dos parts d'*Enric IV* i *Enric V*, escrites entre els anys 1594-97.⁴² En comparació a totes les obres de Shakespeare, Pròspero és el personatge que acaba amb més èxit, doncs ja des de l'inici està destinat a vèncer, i això només es comparable amb els èxits d'*Enric V* i *Enric VI*.⁴³

Shakespeare descriu el tema de la passió del poder com la passió per fer el mal i com un instint congènit en l'home, tal i com ho expressen els personatges de Iago, Edmund i Macbeth; a *La tempestat*, aquesta inclinació la representa el personatge d'Antònio. Aquesta maldat sense límits, està acompanyada per la capacitat de mostrar una gran tendresa envers les víctimes, i així a *La tempestat*, Caliban de vegades també se'ns mostrat com una víctima.

Shakespeare parla de les passions humanes que perduren al llarg del temps, tal com va escriure Ben Jonson en un sonet a l'edició *folio*: «No pertenyia a una època, sinó a totes»,⁴⁴ d'aquí la facilitat de traslladar les obres de Shakespeare a l'època contemporània.⁴⁵

3. Anàlisi del text i temes de l'obra

3.1. Antecedents

A Anglaterra el teatre el van introduir els normands i les primeres representacions consistiren en l'escenificació d'episodis de l'evangeli i dels miracles dels sants i de la Verge, obres que rebien la denominació de *miracle plays*, i van gaudir d'una gran popularitat.⁴⁶ Amb el temps, es van separar de la litúrgia eclesiàstica, fins passar a ser representacions fetes pels ciutadans fora de les esglésies.

Al segle XIV foren molt populars els anomenats *mysteri plays*, espectacles religiosos vinculats als gremis. La tradició amb major influència sobre el teatre isabelí foren les *morality plays*, que amb el temps acabaren representant temes profans, amb actors professionals i a partir d'un tema al·legòric amb missatge moralitzant. Els actors interpretaven idees abstractes com el Vici o els pecats capitals. A finals del segle XV sorgí un altre tradició teatral anomenada *Interludi*, que en relació a les formes anteriors diferia pel moment de la representació, que tenia lloc enmig d'un sopar o d'una celebració. Las famílies nobles tenien al seu servei els actors i d'entre aquests sorgiren

⁴² *Ibidem*, *Op. Cit.*, pp.159-160

⁴³ Bloom, H., *Op. Cit.*, p.774.

⁴⁴ Oliva, S., *Op. Cit.*, p. 64.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 134.

⁴⁶ Burguess, A., *English Literature*, Longman, Harlow, 1958, citat per Oliva, S., *Historia bàsica... Op. Cit.*, p.15.

les primeres companyies isabelines, com la que a principis del segle XVII, el rei Jaume I d'Anglaterra acollí sota el nom de The King's Men. Es feien moltes representacions en tota mena d'espais fins que es construí el primer teatre The Theatre (1587) i, posteriorment, es construïren diversos teatres a Londres, com el The Globe, del que Shakespeare en fou un dels propietaris.

A finals del segle XVI van arribar a Anglaterra textos clàssics entre els quals, figurà, la *Poètica*, d'Aristòtil (384-322aC), que hauria de tenir una gran influència.⁴⁷

A *La tempestat* es manifesten però d'altres influències més tardanes cronològicament com la *Commedia dell'arte*. Shakespeare devia assistir a les representacions que feren algunes companyies italianes que arribaven de gira a Londres. Aquesta influència és molt clara a l'escena entre Trínculo i Estèfano, el borrarxo i el bufó, o en la creació de la típica parella dels enamorats, que encarnen Miranda i Ferran.⁴⁸

3.2. Estructura dramàtica

L'estructura de *La tempestat* segueix les unitats aristotèliques de temps, espai i acció. El temps real de la història abasta tres hores, les mateixes tres hores que podria durar la representació, malgrat que normalment durin menys temps. L'espai on es desenvolupa l'acció és una illa, un indret fantàstic on es retroben els personatges i on es desenvolupa la trama que gira a l'entorn de Pròspero.

Aquesta estructura fa que la història que explica *La tempestat*, encara sembli menys versemblant, doncs es mostra com la il·lusió d'una realitat dins d'una altre realitat, o, si es vol, del teatre dins el teatre. Shakespeare eleva aquest metallenguatge en diversos graus, doncs planteja l'obra com el somni dels personatges.

Pròspero, vindria a ser el director i el creador de l'obra, doncs estableix totes les relacions amb els altres personatges, i els hi permet mostrar-se al públic. Shakespeare escriví el text seguint l'estètica barroca que observà el món com un gran escenari, i la vida com un somni.

A l'acció també s'estableixen múltiples relacions, mitjançant una certa complexitat dons *La tempestat*, té dos pròlegs, dues conspiracions i dos finals. El primer pròleg ens mostra la tempesta i el naufragi; el segon, Pròspero ensenyant-li a Miranda una tempesta diferent a l'anterior. La primera conspiració la protagonitzen Sebastià i Antònio per tal de matar a Alonso; la segona, a Caliban, Estèfano i Trínculo conspirant

⁴⁷ Oliva, S., *Op, Cit.*, pp.15-21

⁴⁸ Pandolfi, Vito, *Història del Teatre*, vol. 2, Institut del Teatre, Barcelona, 1990, p.168.

contra Pròspero. El primer final és el discurs de Pròspero tot perdonant els seus enemics; el segon, l'epíleg recitat per Pròspero on s'adreça als espectadors al final de la funció.⁴⁹

En relació al llenguatge, una de les característiques del teatre isabelí consisteix a relacionar les tradicions anteriors que contribuïren al desenvolupament i expressivitat mitjançant el vers blanc. A través dels pentàmetres iàmbics sense rima, Shakespeare enriqueix i dona més llibertat expressiva al text, introduint la possibilitat de caracteritzar els diferents personatges de manera més precisa.⁵⁰

A l'obra s'estableix una profunda relació entre el llenguatge i la música, que fa de fil conductor, i, també, es diferencia segons el grup de personatges i la seva manera de parlar, fins que al final de l'obra queden unificats.

Shakespeare també juga amb l'ambigüïtat de les paraules i el seu doble significat, com en aquest passatge de Caliban (Act.I Esc.II):⁵¹

*Vós m'ensenyàreu
a parlar, i el profit que jo n'he tret
és saber maleir.*

3.3. Els personatges principals

Entre els personatges de l'obra es van creant tot un seguit de relacions que poden ser analitzades des de perspectives diferents, com el trio format per Trínculo, Estèfano i Caliban, o la parella d'enamorats Miranda i Ferran.

Els tres personatges principals de l'obra són Pròspero —protagonista absolut de l'obra— que és un ésser humà amb capacitats màgiques, Ariel que és un esperit i Càliban una criatura semihumana fill d'un dimoni, peix o amfibi i una bruixa.

Caliban presenta moltes peculiaritats, personifica l'element terrestre i té vincles amb l'infern, amb allò subterrani. A algunes escenes de l'obra mostra una personalitat rebel, violenta i instintiva, però alhora és jove i ingenu. També protagonitza escenes còmiques com quan s'emborratxa amb Trínculo i Estèfano. No és cristià, el seu déu es Setebos que substitueix per Estèfano a causa de la seva ingenuïtat. Pròspero el menysprea i ell odia a Pròspero, que l'esclavitzava convertint-lo en un esclau salvatge, i el tortura fins el punt de commoure al públic.⁵² Miranda, l'ha ensenyat a parlar però el

⁴⁹ Oliva, S., Introducció a *La tempestat*, *Op. Cit.*, p.25.

⁵⁰ Oliva, S., *Op. Cit.*, p.24.

⁵¹ *Ibidem.*, p.36.

⁵² Bloom, H., *Op. Cit.*, pp. 766-784.

menysprea per la seva actitud violenta. Es, doncs, estranya la relació entre Pròspero i Caliban, com afirma Pròspero a l'escena final, quan Ariel els du a la seva presència amb els vestits robats (Act.V Esc.I):⁵³

*Aquests tres m'han robat, i el mig dimoni
—perquè és bord d'un— amb ells ha fet conxorxa
per llevar-me la vida. Dos dels tres,
reconeixeu-los com de vostra colla;
i aquesta cosa, fruit de les tenebres,
reconeixo que és meu.*

Miranda i Caliban no han vist mai cap ésser humà, sempre han estat a l'illa. Miranda únicament guarda algunes imatges de persones en la memòria. Al veure a Ferran i als altres cortesans els confon amb esperits, i pronuncia la frase que inspirà a Aldous Huxley (1894-1963) el títol de la cèlebre novel·la,⁵⁴ on dibuixava una visió pessimista sobre el futur de la Humanitat, (Act.V Esc.I):⁵⁵

*Oh, prodigi!
Quin escampall de belles criatures!
Oh, senyor, quin goig fa la humanitat!
Oh, món nou, que ets esplèndid si aixoplugues
una gent com aquesta!*

Pròspero és un personatge hermètic com la màgia que practica, la relació amb Ariel, té un caire cerimoniós. Les úniques ocasions en què es mostra colèric és amb Caliban i amb Ferran. Pròspero es antireligiós, però l'actor que al final de l'obra parla dirigint-se al públic darrera el teló, és cristià i demana el perdó, on demana indulgència pels seus pecats i per haver gosat presentar una obra amb aspectes, potser immorals per l'època, com succeïa amb molts dels espectacles del teatre isabelí.

Ariel és un elf o un esperit, els elements als quals pertany són l'aigua, l'aire, el foc i l'èter. El seu poder és inferior al de Pròspero i Siorax, però superior al de Caliban. És el braç executor de Pròspero, com Puck ho és d'Oberon a *El somni d'una nit d'estiu*. Havia estat vivint a un arbre d'on és alliberat per Pròspero, i al final de l'obra, aquest el deixa marxar lliure per a que torni al seu element ancestral. Pròspero l'estima i Ariel li correspon, amb fidelitat, però sent temor de no ser alliberat.⁵⁶

⁵³ Shakespeare, W., *Op. Cit.*, p.141.

⁵⁴ Huxley, Aldous, *Brave New World*, Chatto&Windus, Londres, 1932.

⁵⁵ Shakespeare, W., *Op. Cit.*, p.135.

⁵⁶ Bloom, H., *Op. Cit.*, pp. 770-780.

La resta de personatges són éssers humans que han naufragat mitjançant la màgia de Pròspero: Alonso rei de Nàpols, Sebastià, el seu germà i traïdor, Antònio germà de Pròspero, i l'usurpador que el va traïr, Gonzalo un amable napolità que havia ajudat a Pròspero, i els cortesans Adrià i Francesc. A ells cal sumar Ferran, fill d'Alonso, que esdevindrà l'enamorat de Miranda, i que permetrà la rehabilitació de tots ells als ulls de Pròspero.

3.4. Política

A *La tempestat* a l'últim acte a la disdascàlia es fan algunes indicacions escèniques : (Act.V Esc.I)⁵⁷

*S'obre l'entrada de la cova i apareixen Miranda i Ferran, jugant a escacs. (fig.1)*⁵⁸

El escacs eren en temps de Shakespeare un joc típicament aristocràtic i una al·legoria de les estratègies dins l'intriga de l'amor cortès i les conspiracions de la política. L'any 1624 s'estrenà la comèdia satírica *A Game at Chess*⁵⁹ de Thomas Middleton pels King's Men al Theatre Globe. Els noms dels personatges d'aquesta obra són "the White King" i "the Black King"; el públic relacionava les peces blanques amb Anglaterra i les negres amb Espanya i amb les negociacions que s'estaven donant per acordar el matrimoni del príncep Carles amb una princesa espanyola.

Peter Greenaway a la Pel·lícula *Prosper's Books* mostra com un dels llibres de Pròspero es titula *A Book of Games*, llibre que mostra com es poden crear altres jocs impossibles.⁶⁰

Al 1612 algunes de les obres representades pels King's Men davant la princesa Isabel (filla del rei Carles I, germana d'Enric i Carles) i el seu promès, van ser *La tempestat* i *Philaster* de Beaumont i Fletcher, impresa al 1620 però amb referències de l'obra des del 1610.⁶¹ A *Philaster* el príncep espanyol feia insinuacions deshonestes abans del matrimoni, com una al·lusió a la impuresa del seu compromís. Tot el contrari que succeeix a *La tempestat*, on Pròspero posa èmfasi en no trencar el nus virginal i en la virginitat de Miranda. (Act. IV Esc. I)⁶²:

⁵⁷ Shakespeare, W., *Op. Cit.*, p.134.

⁵⁸ Annex amb les imatges citades al final d'aquest treball p.53

⁵⁹ Middleton, Thomas. *A Game at Chess*, 1621, Traducción Angel Luis Pujante, Cuadernos de teatro de la Cátedra de la Universidad de Murcia, Murcia, 1983.

⁶⁰ Gorostiza, J. *Peter Greenaway*, Ed. Cátedra. Madrid. 1995, p.176.

⁶¹ Beaumont i Fletcher, *Philaster*, comp. Andrew Gurr, Methuen, Londres, 1969, Introducció, pp.26 a Yates, F.A., *Op. Cit.* p. 48.

⁶² Shakespeare, W., *Op. Cit.* p. 108.

.....Però, si el seu nus
virginal romps abans que se celebrin,
amb ritu sant i ple, les cerimònies
sagrades, ...
Retingueu-vos, per tant, fins que us arribi
la claror de les llànties d'Himeneu.

Cita a Himeneu referint-se al déu de la mitologia grega i al terme *Hymen*. Si comparem la diferència del matrimoni de Miranda i Ferran, amb l'actitud del príncep espanyol de *Filaster*, l'èmfasi per mantenir la virginitat pot al·ludir a que el compromís no és amb un príncep espanyol, i vincular la princesa Isabel amb la reina "verge" Isabel I.

Segons una crònica sobre l'època,⁶³ la princesa Isabel el dia del seu casament duia una corona d'or refinat, d'estil imperial amb perles i diamants, encastats de manera que ressaltaven com pinacles sobre el seu cabell de color ambre, pentinat amb trenes que li penjaven fins a la cintura. Aquesta descripció presenta versemblances amb el *Retrat Rainbow* (fig.2), que es troba a Hatfield House —sense data i atribuït al 1600—, com un retrat de Isabel I, amb un rostre jove per l'edat de la reina en aquestes dates.⁶⁴ Aquest retrat ha estat considerat una al·legoria al casament de la reina verge amb Crist, doncs s'ha identificat com el retrat d'una promesa pel típic pentinat d'una núvia de l'antiga Tessalònica ⁶⁵, el retrat conté molts símbols pertanyents a la reina Isabel I.⁶⁶

A *La tempestat* apareixen dues generacions: la més madura encapçalada per Pròspero, nom escollit per Shakespeare per referir-se a Pròspero Adorno duc de Gènova,⁶⁷ i els seus contemporanis dividits i finalment reconciliats gràcies a la generació més jove, formada per la parella Miranda i Ferran, que són una esperança pel futur, tal hi com ho eren la princesa Isabel i el príncep elector per Anglaterra. (Act.III Esc.I)⁶⁸:

Pròspero:
(A part.)
Oh, bell trobar-se de dos purs afectes!

⁶³ John Nichols, *The Progresses of Jame I*, II, 1826, p.474 a Yates, F.A., *Op. Cit.* p. 53.

⁶⁴ Roy Strong, *Portraits of Queen Elizabeth I*, Oxford University Press, 1963, pp. 84-85, citat per Yates, F.A., *Op. Cit.*, p.54.

⁶⁵ Rene Graziani, "The 'Rainbow Portrait' of Quenn Elizabeth I and its Religious Symbolism", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXV, 1972, pp.247-259, citat per Yates, F.A., *Op. Cit.*, p.54.

⁶⁶ "Allegorical Portraits of Queen Elizabeth I at Hatfield", Hatfield House Booklet, 1952, reimprès a *Astraea: rhe Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Routledge & Kegan Paul, Londres i Boston, 1974, citat per Yates, F.A., *Op. Cit.*, p.54.

⁶⁷ Kott, Jan, *Apuntes sobre Shakespeare*, Ed. Bompiani-Lumen, Barcelona, 1989, p. 379.

⁶⁸ Shakespeare, W. *Op. Cit.*, p. 87.

*Que plagi el cel a bastament les gràcies
damunt això que entre aquests dos comença!*

El 1610, el príncep de França Enric IV fou assassinat, el mateix any, el 4 de juny, Enric d'Anglaterra era consagrat príncep de Gales. Les 'masques' en aquell moment es composaven en honor del rei i els seus fills, en especial, Enric presentant-lo com l'esperança del futur d'Anglaterra. Gran part dels súbdits eren contraris a la unió d'Anglaterra amb Espanya, per ser un país catòlic. Malgrat això, Jaume I volia mantenir una actitud neutral, doncs s'oposava als conflictes i buscava la pau, volia aconseguir-ho mitjançant les aliances matrimonials dels seus fills. Un s'havia de casar amb algú del món hispànic-catòlic i l'altra amb un príncep dels països protestants.

A partir de 1604, es van fer projectes per casar al príncep amb una princesa espanyola o de la casa de Savoia, subjecta a la influència espanyola. La princesa Isabel, al seu torn, s'hauria de casar amb un príncep protestant.⁶⁹ En principi, el príncep Enric semblava que hi estava d'acord, però amb el pas dels anys s'anava decantant en contra de l'aliança amb Espanya.⁷⁰ Del fet que el seu compromís fou molt impopular a l'època, com mostren les al·lusions a diverses obres com *Philaster*, on l'argument parla d'un rei que mana sobre dos regnes i vol casar a la seva filla Aretusa amb un príncep espanyol. Filaster enamorat de la princesa s'oposa al compromís. A *Arcadia*, de Philip Sidney, que havia conegut a Giordano Bruno, estava en la mateixa línia sent un exemple de l'heroi de la cavalleria protestant isabelina.

El 16 d'octubre de 1612 desembarca a Gravesend com a promès de la princesa Isabel, el jove elector palatí cap de la Lliga de prínceps protestants alemanys.⁷¹ El príncep Enric d'Anglaterra havia estat molt interessat en aquest compromís mantenint contactes amb activistes que impulsaren la Lliga protestant. Al anar creixent va fer-se en ell més forta l'oposició a un matrimoni espanyol; fins i tot es va dir que volia acompanyar a la seva germana a Alemanya i casar-se amb una princesa protestant alemanya,⁷² tots aquest assumptes es presentaren com a *romances*.

Existien forts lligams entre el príncep i la seva germana, i l'opinió dels historiadors és que la germana estava enamorada de l'elector palatí, composant una situació arcàdica

⁶⁹ D.H. Wilson, *King James VI and I*, Cape, Londres, 1956; edició rustica, 1963, pp. 250-252, citat per Yates, F.A., *Op. Cit.* p. 48.

⁷⁰ Walter Raleigh, "Politique Discourse, my way of a Dispute about the happiest Marriage for the noble Prince Henry", inclòs a Somers, *Tracts*, II, p. 199 ss., citat per Yates, F.A., *Op. Cit.* p. 48.

⁷¹ Sobre el compromís, casament i festivitats relacionats amb aquest actes hi ha referències a John Nichols, J. *Op. Cit.* pp. 2-7, citat per Yates, F.A., *Op. Cit.* p. 48.p. 50.

⁷² *Calendar of State Papers, Venice, Vol. XII*, p. 450, citat per Yates, F.A., *Op. Cit.* p. 48.p. 50.

entre els germans i el promès. Sota aquest compromís hi havia la part estratègica, la realitat europea en què les potències de Habsburg s'unirien i, per la seva part, el bàndol oposat estava reunint forces. Era un moment clau en la posició que prendria el rei Jaume I d'Anglaterra.

Un mes després de l'arribada l'elector palatí, el 17 de novembre de 1612, morí el príncep Enric als 19 anys. L'elector era de la mateixa edat i la princesa més jove. El grup de joves va rebre un cop, la mort del príncep va ser un desastre per a la política protestant alemanya. Van augmentar els temors del rei ja espantat per la Conspiració de la Pólvora⁷³ en contra seva i la mort de Enric IV a França. Va sospitar-se que la mort havia estat provocada, però sembla ser que el príncep va morir d'una febre tifoide. (Act.II Esc.I)⁷⁴:

—només
que amb tres polzades d'aquest dòcil
gavinet—, us el faig dormir per sempre.
Mentre vós, imitant-me punt per punt,
podríeu també cloure els ulls per sempre
a aquest Mestre Prudència,

Prudència és una de les quatre virtuts que vol dir actuar de manera adequada o amb cautela, junt a la Temprança que descriu un caràcter moderat. A l'obra, Gonzalo i Adrià són més amables i van en contra dels que es mofen de les ironies, l'al·lusió a Isaïes és una advertència de la caiguda que els espera als malvats Antonio i Sebastià.⁷⁵

Però amb la mort del príncep s'acaba una part de l'estratègia, l'altre part consistia en el casament de la filla del rei amb un príncep protestant.

A *La tempestat* el rei de Nàpols a la seva filla l'ha deixat a un país llunya i dona al seu fill per mort. (Act.III Esc.II)⁷⁶:

... Per aquest fet indigne, les potències
—que, si ajornen, no obliden— han alçat
l'ira de mars i platges i de totes
les criatures contra vostra pau.
Alonso, a tu, ja t'han privat del fill.

⁷³ LA CONSPIRACIÓ DE LA PÒLVORA, fou una conspiració d'alguns catòlics anglesos per atemptar contra el Parlament anglès l'any 1605, durant el regnat de Jaume I d'Anglaterra.

⁷⁴ *Ibidem*, p.68.

⁷⁵ Bloom, Harold. *Shakespeare. La invenció de lo humano, Op. Cit.*, p. 782, on cita *La Bíblia*, Isaïas 47: 1.

⁷⁶ Shakespeare, W., *Op. Cit.* p 103.

Però la història dona un gir i tornen noves esperances amb les paraules del seu fill quan s'el troba amb Miranda. (Act.V Esc.I)⁷⁷:

*... És filla del famós Duc de Milà,
del qual tant he sentit l'anomenada,
però que, fins aquí, no he conegut.
D'ell he rebut una segona vida,
i aquesta dama fa que jo el contempli
com el meu segon pare.*

Aquesta voluntat d'aliances matrimonials també són las de Pròspero que insta a Miranda a veure a Ferran (Act.I Esc.II)⁷⁸:

*Les cortines fistonades
dels ulls aixeca. Cap allà, ¿què hi veus?*

i a part coment-li a Ariel ,

*Per ara tot camina com desitja
l'ànima meva, oh, tu, bell esperit !....*

Els preparatius del casament van ser posposats fins que, amb una cerimònia prèvia de compromís, el 14 de Febrer de 1613 va celebrar-se a la capella de Whitehall. La estètica del casament va ser protestant, l'arquebisbe Abbot l'encarregat de la cerimònia i l'elector palatí va pronunciar en anglès les paraules del servei anglicà, doncs encara que era calvinista en tenia moltes afinitats amb l'anglicanisme. La sala de banquets de Whitehall va estar decorada amb tapissos on es representava la derrota de l'armada espanyola, recordatori de la victòria de 1588 rememorant el triomf Isabelí sobre Espanya. Els ambaixadors espanyol i flamenc, amb la seva absència van demostrar que eren contraris al matrimoni.

La tempestat (Act.III Esc.II)⁷⁹:

*(Trons i llamps. Apareix ARIEL sota la forma
d'una harpia, dóna cops d'ala a la taula i el festi
desapareix.)*

⁷⁷ *Ibidem* p.136.

⁷⁸ *Ibidem* p. 39.

⁷⁹ *Ibidem* p. 102.

La tempestat es representa dins d'aquest ambient polític junt a una altre 'masque' amb text de Thomas Campion i escenografia d'Inigo Jones,⁸⁰ amb l'harmonia de les esferes com a símbol de la unió entre Alemanya i Gran Bretanya.

Circulaven rumors de que els defensors del casament volien debilitar el domini dels Habsburg sobre l'imperi. Al març de 1612 un corresponsal de Ralph Winwood, va escriure-li des de Brussel·les informant que a la ciutat es parlava molt de la unió d'Anglaterra amb el palatí; i referint-se als catòlics de Brussel·les, comenta que temien la pèrdua de l'imperi de les mans austríaques.

Hi havien moltes suposicions sobre els possibles canvis a l'imperi després de la mort de Rodolf II al 1612, l'ambaixador Venecià a Londres va anotar com un fet significatiu al maig de aquell any, que com a successor l'elector palatí ocuparia el lloc de Vicari Imperial.⁸¹

La tempestat (Act.III Esc.II)⁸²

Estéfano

*Monstre, mataré aquest subjecte. La seva filla
i jo serem rei i reina (Déu salvi les Nostres Gràcies!),
i Trínculo i tu sereu virreis. ¿T'agrada la
conxorxa, Trínculo?*

La decisió del rei de casar a la seva filla amb el cap de la Lliga dels Prínceps Protestants alemanys, era un clar posicionament que agradava als partidaris de la tradició isabelina.

Es veia com un renaixement de la reina Isabel I i la seva ideologia política. Sobre la princesa Isabel van recaure els símbols que s'havien utilitzat anteriorment amb Isabel I, sobretot el del fènix i el seu renaixement. Era la núvia fènix, John Donne a la seva cançó matrimonial per lady Elizabeth i el compte palatí, *Marriage Song on the Lady Elizabeth and the Count Palatine*, diu: «Aixeca't llavors, bella núvia fènix».⁸³ Van acumular-se moltes esperances al volant de la jove Isabel i el seu casament, com hereva del destí religiós-imperial.

A *La tempestat* Próspero dóna una imatge de poder sacralitzat que està per damunt de tot allò l'humà, és com un demiürg que mou els fils, però al final a mesura que va

⁸⁰ Thomas Campion, "The Lords' Masque"; Orgel i Strong, I. Pp. 241-252; RE, pp. 5-6, citat per Yates, F.A., *Op. Cit.* p. 55.

⁸¹ Winwood, Ralph, *Memorials of Affairs of State in the Reigns of Q. Elizabeth and K. James I*, Londres, 1725. III. p. 439, citat per Yates, F.A., *Op. Cit.* p.52.

⁸² Shakespeare, W., *Op. Cit.*, p. 95.

⁸³ John Donne, "Epithalamium, or Marriage Song on the Lady Elizabeth and the Count Palatine", *Poems*, comp. H.J.C. Grierson. Oxford University Press, 1912, I pp.127-131, a Yates, F.A., *Op. Cit.* p. 53.

guanyant poder polític perd autoritat, és el preu que ha de pagar per tornar a Milà⁸⁴. La pèrdua d'autoritat a *La tempestat* s'observa des de l'inici a la primera escena amb la disputa de la tripulació i els passatgers.(Esc.I Act.I)⁸⁵:

Contramaestre
Ningú que jo estimi més que a mi mateix. Vós
sou conseller. Si podeu manar a aquest elements
que callin.... Feu ús de la vostra autoritat;
si no podeu ...
Au. De pressa, minyons! Fore del nostre pas, us dic!

El mateix Pròspero en té més autoritat que els propis elements de la natura que pot manipulant-los diu quan han de fer la tempesta, o en el moment que demana a Miranda no distreure's pel naufragi doncs és tant sols una il·lusió, i l'insta a concentrar-se.(Esc.I Act.I)⁸⁶

T'ho prego, fixa-t'hi.
... ¿No em sents?

També domina un clima d'escepticisme doncs ja tot estava premeditat, Pròspero ja havia decidit perdonar als seus enemics fins i tot abans de la trama i de tenir-los sota el seu control.

Pròspero al final de l'obra conforme va guanyant poder polític perd autoritat espiritual, el fet de tornar a Milà i abandonar el seu art de la màgia posa de relleu que l'art que abandona es tan poderós que en comparació la política sembla absurda.

El domini de Pròspero depèn d'una consciència dedicada a la màgia i abandonar-ho és una senyal de perill, tal com li diu a Ferran l'hereu dels ducats de Nàpols i Milà.
(Esc.I Act.IV): .⁸⁷

Fill meu, teniu un aure commogut
....La festa s'ha acabat, i aquests actors,
com us deia, tots eren esperits

L'adjudicació de Pròspero és una afirmació del seu poder, ell diu que abandona el seu art però en cap moment minven els seus poders, i els seus enemics el veuen com un dimoni i li tenen por.(Esc.I Act.V) :.⁸⁸

⁸⁴ Hammond, Gerald, *Fleeting Things*, 1990, a Bloom, *Op. Cit.* pp.778-779 , afirma que Gerald Hammond, ha escrit un estudi sobre la poesia i els poetes anglesos del s. XVII.

⁸⁵ Shakespeare, W., *Op. Cit.* p. 17.

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 201-21.

⁸⁷ Shakespeare, W., *Op. Cit.* p. 115

Sebastia (A part.)
Aquest parla per boca del Dimoni

és Pròspero com a mag, El veritable poder de Pròspero no és ser duc, si no el que li han donat els seus llibres per dominar l'art de la màgia, és L'únic que es amo de si mateix i tots els altres personatges es veuen dominats per la seva màgia⁸⁹.

3.5. Màgia

El tema de la màgia està present de manera inherent al llarg de *La tempestat*, centrant-se en la figura del seu protagonista Pròspero i els seus fidels ajudants, Ariel i Caliban. A l'inici del darrer acte de l'obra trobem aquest fragment, on trobem una invocació màgica.(Esc.I Act.V):⁹⁰

Pròspero
Tots vosaltres;
elfs dels pujols, dels recs, de les tranquil·les
llacunes i dels boscos; i vosaltres
que amb trepig sense rastre en els arenys[...]
follets titelles que pel clar de lluna
feu en l'herbei les amargants rotllanes [...]
amb l'ajut vostre —encar que sou molt febles—
he pogut emboirar el sol a mig dia,
i he despertat els batibulls del tràngol,
i entre el mar verd i la blavenca volta
he desfermat una udolaire guerra;[...]
perquè jo ho manava,
la tomba ha despertat els qui hi dormien,
l s'ha obert, i ha deixat que s'escapessin.
Això, jo ho feia amb el meu art potent.
Mes, ara, tota aquesta màgia esquerra
Abjuro aquí, i, quan hagi requerit
la música del cel —i ara la crido—
perquè pugui complir-se el meu propòsit [...]
jo trencaré la vara
per colgar-la cent braces sota terra,
i al fons del mar, on el sondeig ni toca
de l'escandall, jo negaré el meu llibre.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 132

⁸⁹ Bloom, H., *Op. Cit* pp.780-790

⁹⁰ Shakespeare, *Op. Cit.* pp.127-128. Del llarg parlament de Pròspero citem paràgrafs que ens semblen significatius per a la nostra argumentació.

La invocació de Pròsero es basa en el poeta Ovidi i les seves *Metamorfosis*.⁹¹, al llibre VII en el conjur que fa Medea invocant als dimonis en un intent de perllongar la vida de Teseu:

Medea

*«Oh tu, nit, fidel als arcans; i vosaltres, estrelles
que brillants succeïu el foc del dia amb la lluna;
i Hecate, la de tres caps, que sabent les nostres empreses
véns a ajudar-nos; vosaltres, dels mags les arts i encanteris;
i tu, Terra, que els mags proveeixes d'enèrgiques herbes;
i aures, i vents, i muntanyes, i rius, i llacs, i vosaltres,
tots els déus del boscatge i els déus de la nit, assistiu-me. [...].*

Shakesperare va adaptar el conjur de Medea en la traducció a l'anglès d'Arthur Golding publicada a Londres al 1567,⁹² i probablement també devia conèixer l'edició llatina.

La màgia de Pròsero li permet dominar tots els elements naturals i una de les seves eines per fer-ho és la música, i, en concret, les cançons d'Ariel. Les propietats de la música com a teràpia per a les malalties mentals ja era apreciada en l'època de Shakespeare. Peter Greenaway al film *Prospero's Books*, en referir-se als llibres que Pròser fa servir per practicar màgia, esmenta el llibre *A Play Called "The Tempest"*, l'obra que Pròser està escrivint al llar de tota la pel·lícula. La intenció del director britànic creiem que consisteix a descriure que el text de Shakespeare, també és un instrument màgic. Un joc màgic dins d'un altre, com un metallenguatge.

La màgia de Shakespeare i de l'època elisabetiana és fonamenta en la idea renaixentista de l'univers. L'home situat al centre rodejat per les esferes de la terra, l'aigua, l'aire i el foc. Per sobre d'aquestes esferes estan las dels planetes, i sobre aquestes las dels àngels. Paral·lelament a aquestes esferes hi ha els conceptes espirituals i intel·lectuals, del cos fins a l'anima.(Esc.II Act.I):⁹³

Pròsero

*Vine, servidor meu; ja estic a punt.
Acosta't, Ariel, vine.*⁹⁴

⁹¹ Ovidio, *Les Metamorfosis*, Op. Cit., Llibre Setè, p. 173.

⁹² Kermode, Frank, *Shakespeare. The final plays*, Londres, 1963, citat per Conejero, M.A., Op. Cit., p.447.

⁹³ Oliva, S., *Introducción a Shakespeare*, Ediciones Península, Barcelona, 2001, pp.73-75.

⁹⁴ Shakespeare, W., Op. Cit., p. 25. Correspon a la primera aparició d'Ariel a l'obra.

Pròspero invoca a Ariel que és un l'esperit o un àngel, el seu nom traduït a l'hebreu significa el lleó de déu, i Shakespeare el va escollir per la similitud amb aire, com un dels quatre elements que invoca. Ariel en la tradició greco-latina és com un "daemon" aeri, els genis que dissolien les tempestes. Dins la tradició folklòrica anglesa, és un "fairy" com Puck i les fades d'*El somni d'una nit d'estiu*.⁹⁵

Ariel és l'esperit que té poder sobre els elements com l'aigua, l'aire i el foc.(Esc.II Act.I):⁹⁶

*[...] Jo vinc a satisfer tot el que et plagui.
Volar, nar, tirar-me al foc, o bé
Cavalcar sobre els núvols arrissats.*

Caliban, en canvi, és un esperit mig humà i l'element que domina és la terra, i al contrari que Ariel es mostra amb to desafiant enfront el seu amo.(Esc.II Act.I):⁹⁷

*[...] Soc l'amo d'aquesta illa,
Perquè em ve de Sicòrax, mare meva,
I ets tu qui me la pren*

Cap dels dos esperits pot practicar un art tant potent com el de Pròspero. Caliban invoca al déu Setebos, la seva màgia és la dels nadius de les illes que volien colonitzar els anglesos. Aquest observaven els seus rituals i tradicions com màgia negra. El seu aspecte és el d'un salvatge, tal i com el defineix un dels naufragats (Act.II Esc.II):⁹⁸

*Estèfano
Això és un monstre insular de quatre potes,
que diria que ha arreplegat una febrada.*

Habitualment s'ha pensat que el nom de Pròspero, el va escollir Shakespeare per referir-se al duc de Gènova, però també existí un mag anomenat Simón que va anar a Roma adoptant el nom de Pròspero que en llengua italiana vol dir "l'afavorit".⁹⁹

El mag renaixentista pensa que tot el cosmos i l'univers conté un ordre matemàtic i harmònic. Aquest ordre intel·lectual afecta a totes les coses, fins i tot l'esfera on hi ha la nostra realitat. S'hi podia accedir mitjançant el coneixement humà. Aquestes eren les idees de l'escola neoplatònica de la Florència del Quattrocento, en concret de

⁹⁵ Conejero, M.A., *Op. Cit.*, p. 126.

⁹⁶ Shakespeare, W., *Op. Cit.*, p. 26

⁹⁷ *Ibidem*, p. 35.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 75.

⁹⁹ Bloom, H., *Op. Cit.*, p.766.

Marsilio Ficino (1433-1499), que va desenvolupar la seva filosofia de l'amor i de l'estudi dels llibres de l'Antiguitat com el *Corpus Hermeticus*.¹⁰⁰

Gianfrancesco Pico dell Mirandola (1463-1494) estudià la filosofia de la natura i de la màgia natural tot observant la possibilitat d'intervenir en el propi destí. Segons aquest filòsof de l'escola escèptica, a la màgia blanca hi ha una part que és casual, que depenia de l'atzar i s'hi arribava a través de la intuïció; l'altre part es basava en les intuïcions matemàtiques. Tanmateix, les obres de Leonardo da Vinci presenten aquesta idea d'unió entre d'art i ciència.¹⁰¹

La màgia de *La Tempesat* segueix el llibre de màgia renaixentista *De occulta philosophia* de Heinrich Cornelius Agripa,¹⁰² on estableix una clara diferència entre la màgia intel·lectual que segueix la virtut i és la del veritable mag, com Pròspero, i la bruixeria maligna i lligada al món inferior dels baixos instints practicada per la bruixa Sicorax i el seu fill Caliban.

Pròspero premia als bons i castiga al dolents com un monarca o un jutge. El seu personatge desprèn un aire de solemnitat religiosa semblant a una divinitat. La seva màgia és científica, doncs, atresora profunds coneixements de la naturalesa adquirits gràcies a l'estudi dels seus llibres.

A *De occulta philosophia*, de Agripa l'univers apareix dividit en tres móns: l'elemental de la natura terrenal, el celeste de les estrelles i el sobreceleste dels esperits, intel·ligències o àngels. Al món elemental funciona la màgia natural, al de les estrelles la celeste, i al sobreceleste hi ha una màgia superior i religiosa. El mag religiós excels pot conjurar l'ajuda dels esperits o intel·ligències.¹⁰³ Els enemics d'aquesta mena de màgia les van anomenar invocacions diabòliques. De fet els que creien en aquesta màgia eren conscients tot el temps del perill que suposava conjurar esperits dolents, o dimonis, en lloc d'àngels. Per això, Pròspero fa els seus actes màgics i conjurs amb l'ajuda de l'esperit Ariel. De les dues branques: la màgia i la càbala, que Agripa va estudiar al seu llibre, Pròspero sembla usar la màgia cabalística i no la curativa de Cerimón, o la màgia natural que apareix al *Conte d'hivern*, del propi Shakespeare. A *Conte d'hivern*, Leontes torna a la vida a Hermione que és una estàtua, i en retornar-la

¹⁰⁰ Sobre aquesta qüestió vegis: P. O. Kristeller, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, Fondo de Cultura Económica, en concret el capítol: "El plantonismo renacentista", pp. 73-92.

¹⁰¹ Mari, A. *Euforión : espíritu y naturaleza del genio*, Tecnos, Madrid, 1989 pp.30-43

¹⁰² Yates, F.A., *Op. Cit.*, p.119. Frank Kermode a la seva introducció de *La Tempestat*, publicada el 1954 ho afirma per primera vegada: Malgrat editar-se el llibre d'Agripa el 1533, quan ja havia mort Shakespeare, parts del llibre són anteriors i podien haver estat consultats pel dramaturg.).

¹⁰³ *Ibidem*, p 120

a la vida exclamarà: «Si això és màgia, que sigui un art tan lícit com el menjar»,¹⁰⁴ en al·lusió a la mitologia grega i a la màgia hermètica de tradició egípcia.

Giordano Bruno (1548-1600) va publicar a Anglaterra *Gli Eroici Furori* (1585) on apareix una dedicatòria al poeta anglès Philip Sydney (1554-1586), introductor del sonet a la poesia anglesa. A l'obra hi ha referències de Petrarca i de l'amor de Venus i Cupido i a l'amor místic, dins la tradició cristiana i cabalística des del *Càntic dels càntics* fins l'amor cortès. Sydney divulgà les seves idees del nou sistema de l'univers, i la religió hermètica de l'amor i la màgia per tota Europa, sobretot a Anglaterra els anys 1582 a 1585, els anys de formació de Shakespeare. La seva influència és pregona a *Treballs d'Amor perdut*, on descriu les influències de l'encanteri de la poesia i la música per a unir catòlics i hugonotes. A *La tempestat*, trobem els ressons d'aquesta tradició en les paraules de Miranda, quan confon a Ferran amb un esperit i li diu a Pròspero, el seu pare.(Esc.II Act.I):¹⁰⁵

Miranda
¿Què és allò? ¿Un esperit? [...]
... Doncs jo de bona gana
Diria que és diví, que res tan noble
No he vist mai entre coses naturals.

John Dee (1527-c.1608), fou un gran mag matemàtic a qui molt probablement conegué Shakespeare. Aquest fou el mestre de Philip Sydney i una persona de molta confiança de la reina Isabel I.

Al seu prefaci a la geometria d'Euclides de Megara, que influí poderosament a les posteriors generacions de científics i matemàtics elisabetians, Dee proposà la teoria dels tres móns, basant-se en Agripa. Afirmà que el número apareix en els tres móns com element unificador.¹⁰⁶ Dee va ser un matemàtic brillant i va relacionar el seu estudi dels números amb els tres móns dels cabalistes. Al món elemental inferior els números tenien el sentit de la tecnologia i ciència aplicada, al món celestial es relacionaven amb l'astrologia i l'alquímia i al món sobrecelstial és on Dee va buscar el secret per conjugar esperits mitjançant computacions numèriques, seguint la tradició d'Hermes Trimigesto i Agripa. Dee fou un pregon coneixedor del món de la navegació, i fou l'instructor de grans mariners de l'època isabelina.

La tempestat conté una dedicatòria al comte de Pembroke i al seu germà. Ambdós havien sol·licitat el suport al rei i la reina de Bohèmia durant la gran crisi que van patir

¹⁰⁴ Shakespeare, W., *Conte d'hivern*, Ed. Bruguera, Barcelona, 1983 p. 155

¹⁰⁵ Shakespeare, W., *Op, Cit.*, p. 39

¹⁰⁶ Yates, F.A., *Op, Cit*, pp. 121-122.

després de casar-se, doncs el rei anglès Jacob I no els hi va donar. Uns anys abans de 1611, any de la primera representació el 1608, moria John Dee, totalment arruïnat i aïllat, només cuidat per la seva filla. Al 1589 va tornar d'una estranya missió a Bohèmia i demanà ajuda a Jaume I d'Anglaterra per netejar la seva reputació dels càrrecs que l'implicaven en la conjura de dimonis. El rei a causa dels molts temors no el va ajudar, malgrat saber que el seu art i la seva ciència eren virtuoses.¹⁰⁷

El príncep Enric volia construir una flota, tal com Dee abans havia aconsellat a Isabel I. Va relacionar-se amb científics com William Petty, qui va construir-li una gran nau, El Royal Prince. També estava en el cercle de matemàtics i navegants de l'etapa isabelina, com Walter Raleigh i el seu amic Thomas Heriot, a qui Jaume I d'Anglaterra mantenia empresonats a la Torre, i eren partidaris del príncep.

Shakespeare amb la creació de Pròpero ret un homenatge a John Dee.¹⁰⁸ Aquesta tendència ja es veu en les últimes obres de Shakespeare. (Esc.II Act.I)¹⁰⁹

Pròspero

*I en les arts liberals sens parió.
Com elles eren tots els meus estudis,
[...] absort i transportat, com era sempre,
Pels estudis secrets.*

A *Las Bodas Químicas* (1616), de Christian Rosenkretz, el legendari fundador de l'ordre de la Rosa Creu, es desenvolupa en un ambient que suposadament descriu la cort de l'elector palatí i la princesa Isabel a Heidelberg, alguns autors han volgut trobar influències shakesperianes procedents de Londres en l'època del seu casament.¹¹⁰

Doctor Fausto, de Marlowe escrita probablement al 1592 va en contra de idees de *De occulta philosophia* i de John Dee, i, segons argumenta Harold Bloom, *La tempestat* podria significar una reacció de Shakespeare en contra del *Fausto* de Marlowe. Segons aquesta apreciació Ariel seria una mena d'antítesi de Mefistòfil¹¹¹, cosa que implicaria una visió favorable a Dee i oposada a Marlowe.

¹⁰⁷ Routledge & Kegan, Paul, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Londres y University of Chicago Press, 1964 a Yates, F.A., *Op. Cit.*, p. 122.

¹⁰⁸ *Ibidem.*, pp.774-775

¹⁰⁹ Shakespeare, W., *Op. Cit.*, p. 20

¹¹⁰ Yates, F.A., *Op. Cit.*, pp. 128-129.

¹¹¹ Bloom, H., *Op. Cit.*, p.766.

A la mateixa època, que *La tempestat* el dramaturg anglès Ben Jonson va estrenar al 1610 *El Alquimista*,¹¹² els personatges principals de les dues obres s'interessen per les ciències ocultes, Pròspero i Subtle, el primer és un noble mag i reformador religiós, mentre l'altre és un xerraire i estafador. Johnson crea una sàtira realista, molt diferent de la visió poètica que hi ha a *La tempestat*. L'obra de Jonson és una sàtira a l'alquímia amb al·lusions burlesques a l'obra de John Dee, *Monas hieroglyphica*.

El Alquimista va ser representat per primera vegada pels King's Men, la companyia de Shakespeare, el 1610. La primera edició és de 1612. Ben Jonson abans ja havia escrit diàlegs per a les Mascarades pel príncep Enric com *The Speeches at Prince Henry's Barriers* (1610), i *Oberon, the Faery Prince* (1611), Shakespeare va tractar el tema de la màgia des de un punt de vista molt diferent al de Ben Jonson a *El Alquimista*, deixant constància de la rivalitat que hi havia entre els dos autors.

La màgia de *La tempestat* segueix els principis de la filosofia renaixentista i a poetes de l'antiguitat com Ovidi i els mites artúrics. Parteix del disseny d'un pla, amb un llibre de màgia, música i una vara màgica; instruments que permeten al mag manipular els elements. L'obra es un homenatge al llibre de màgia *De occulta philosophia* d'Agripa i als seus seguidors.

3.6 Filosofia

El 1559 s'inicia l'etapa del teatre isabelí que, per la seva importància, ha estat considerada l'eclosió de l'Anglaterra moderna. Al llarg del regnat d'Isabel I, es van desenvolupar les idees del Renaixement i sovintejaren els contactes amb els filòsofs i els artistes italians, en una època dominada per l'escepticisme i la tolerància.¹¹³

El pensament a l'època renaixentista estava molt influït per la filosofia de la naturalesa, com hem observat en la manera com s'entenia la màgia renaixentista. Juntament amb les idees del filòsof grec Plató (427-347 aC.) coexistí un corrent que incloïa a Plotí, filòsof nascut a Egipte (204-270), Proclo (410-485) i algunes corrents místiques medievals. De tal manera que no quedaven diferenciades les èpoques en que varen formular les seves teories.

Aquest platonisme penetrà a totes les disciplines, la literatura, l'art i la ciència, mitjançant les traduccions al llatí del florentí Marsilio Ficino de l'obra de Plató, especialment de la *República*, i de molts altres textos de la tradició platònica.¹¹⁴

¹¹² Jonson, Ben, *El Alquimista*, Ed. Icaria, Barcelona, 1983. [Traducció i introducció de Marcelo Cohen].

¹¹³ Oliva, C., *Op. Cit.*, pp.70-71.

¹¹⁴ Mari, A. *Euforion. Espiritu y naturaleza del genio*. Tecnos. Madrid. 1989. cap. II "La figura del genio y la cultura del Renacimiento", p. 32.

Les idees predominants que influïren a Shakespeare, teoritzaven que l'univers funcionava sota un ordre estable, seguint la teoria del científic grec Ptolomeu (100 - 170 dC). A diferència d'altres teories que situaven el sol al centre de l'univers, Ptolomeu pensava que hi havia un seguit d'esferes concèntriques que giraven al voltant de la terra, formades per la combinació dels quatre elements fonamentals: terra, aigua, aire i foc, que ja havia establert el filòsof i científic grec Aristòtil (384-322aC) seguint les doctrines presocràtiques. Aquests quatre elements estaven relacionats amb els humors dels éssers i el seu propi microcosmos.

Shakespeare a *La tempestat*, descriu aquesta relació entre els elements i els éssers (Act.I Esc. II):¹¹⁵

*Si amb el vostre art heu fet, estimat pare,
tal batibull al mar, apaivagueu-lo.
Sembla que el cel aboqui pudent pega,
però el mar, enfilat fins a la galta
del firmament, apaga el foc. Patia
amb els que he vist patir! Un vaixell magnífic,
sens dubte ple de nobles criatures,
esmicolat del tot! Oh, els crits trucaven
en el viu del meu cor! Han mort, els pobres!
Hagués jo estat un déu dels poderosos,
entaforava el mar dintre la terra
perquè no hagués xuclat aquesta vaixell
amb la càrrega d'ànimes que duia.*

La teoria de les relacions entre el macrocosmos i el microcosmos es basava en la unitat de la vida, que s'estenia a tots els éssers, tant els de l'esfera superior com els de la inferior, grans estrelles o petits elements. L'esfera superior, la primera, actuava sobre el poder directe del que s'anomenava el Primer motor.¹¹⁶

Pensaven que a l'inici de tot només existí el caos, però en un moment determinat s'imposà l'ordre. A partir d'aquest moment el món passà a ser una unitat on cada partícula ocupava un lloc determinat.

En cometre els éssers humans el pecat original, la corrupció es va estendre arreu de l'univers per simpatia. Al ser la Humanitat el causant, també esdevenia la possibilitat de trobar el camí de salvació del món, i un d'aquests camins raïa en l'estudi profund de la Naturalesa.

¹¹⁵ Shakespeare, W., *La tempestat*, Op, Cit., p.16.

¹¹⁶ Oliva, C., *Op, Cit.*, pp.72-73.

A *La tempestat*, Pròspero li diu a Miranda que com a mag ell té els coneixements per accedir a les esferes superiors i conèixer el seu zenit, que és el punt més alt de l'esfera celestial (Act. I Esc. II):¹¹⁷

*[...] i ara jo, per la meva presciència,
descobreixo que el meu zenit depèn
precisament de l'astre més propici,
i que, si en negligia la influència,
en lloc d'aprofitar-me'n, la fortuna
se m'enfonsa per sempre. [...]*

En relació a aquest poder que se li atorga als éssers humans Pico della Mirandola proposà dues idees que serien claus en el desenvolupament del pensament renaixentista. A *De hominis dignitate*,¹¹⁸ va considerar l'home com l'únic ésser de la natura no condicionat per res i que es feia a sí mateix, essent el resultat de les seves obres i de les seves decisions. Aquesta idea procedia de la tradició clàssica, de mites com el de Prometeu, o el de Pandora. La segona idea, defensava la superioritat de l'home respecte a les altres criatures, gaudint d'un lloc privilegiat a l'univers, tal i com apareix en el moment de la creació al llibre del *Gènesis*.¹¹⁹

Dins aquest ordre jeràrquic que imperava a l'univers, primer hi havia Déu, seguit dels àngels que tenien una jerarquia pròpia: serafins, querubins i altres qualitats angèliques.

Tot explicant com fou la seva salvació, Pròspero li diu a la seva filla Miranda (Act. I Esc. II):¹²⁰

Tu vas ser el querubí que va salvar-me.

A un segon nivell hi havia l'ordre més alt dels humans, el món natural abans de la caiguda, a on podria tornar-hi amb l'ajuda de la moral i el coneixement de les arts. El tercer nivell, era el lloc on restava l'home després de la caiguda, on sols es pot sobreviure seguint els models existencials de les bèsties.

Ariel a l'obra fent servir l'element foc, amb trons i llamps, s'apareix davant Alonso i Sebastià fent al·lusions al lloc on han arribat després de la caiguda (Act. III Esc. III):¹²¹

¹¹⁷ Shakespeare, W., *Op. Cit.*, p. 25.

¹¹⁸ El tema de la dignitat de l'home abans el van tractar Bartolomeo Facio a *De excellentia ac prestantia hominis* i Giannozzo Manetti a *De dignitate et excellentia hominis*, con resposta al tractat de *De miseria humanae conditonis de Lothari Cardenalis*, després Inocenci III a Mari, *Op. Cit.*, p. 32.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 33.

¹²⁰ Shakespeare, W., *Op. Cit.*, p. 24.

*Vosaltres sou tres homes en pecat
que el Destí (que es serveix d'aquest baix món
i tot el que s'hi troba) vomitava,
des del mar insadoll, en aquesta illa
on cap home no viu, perquè vosaltres
sou, entre tots, menys dignes de la vida.
Jo us he embogit.*

Caliban en trobar-se amb Estèfano, l'identifica com un ésser celestial (Esc.II Act.II):¹²²

*¿ Tu no has caigut del cel?
Estèfano
De la lluna, he caigut. T'ho asseguro. Jo era
l'Home de la Lluna, temps era temps.*

El nivell més inferior, és el món demoníac o l'infern, associat als aspectes més destructius de la naturalesa.

Dins d'aquest ordre tot tenia conseqüència per als altres; per exemple, una constel·lació poc propícia podia causar un desastre, paraula que procedeix de la astrologia *des-astre*.¹²³

Les accions humanes anaven precedides d'una elecció moral, raó per la qual la moral esdevenia un dels camins per accedir a un ordre superior. Aquests principis morals es poden observar en Pròspero.

Sobre les substàncies actuaven els quatre elements amb les seves corresponents qualitats: calent, fred, sec i humit,¹²⁴ que els hi atorgaven un aspecte determinat. Actuaven sobre la substància mitjançant la influència dels astres, o amb l'ajuda de Déu; aquestes intervencions determinaven el comportament del món als seus nivells inferiors.

Ariel a *La tempestat*, sota el poder de Pròspero, pot manipular tres dels elements, excepte la Terra que domina Caliban (Act. I Esc. II):¹²⁵

*Salut,
gran mestre! Greu senyor, salut!
Jo vinc a satisfer tot el que plagui.
Volar, nedar, tirar-me al foc, o bé*

¹²¹ Shakespeare, W., *Op. Cit.*, pp. 102-103.

¹²² *Ibidem* p. 78.

¹²³ Oliva, C., *Op. Cit.*, pp. 73-75.

¹²⁴ *Ibidem*, pp. 80-81.

¹²⁵ Shakespeare, W., *Op. Cit.*, p. 26.

*cavalcar sobre els núvols arrissats;
posa a la tasca, comandats per tu,
tant Ariel com tots els seus recursos.*

La Terra es definia per ser l'element més pesat, i es trobava sota les qualitats de fred i sec, i per sobre l'aigua amb les qualitats de fred i humit. Anava després de l'aire calent i humit i el foc era el més noble de tots, essent calent i sec. El foc envoltava el globus de l'aire i allí és on es generaven els meteorits i els estels. A part dels quatre elements hi havia l'èter, element més pur que l'aire i situat per damunt del món sublunar, indret on els àngels prenen forma a partir d'aquesta substància i on, també, els esperits malignes la prenen a partir de l'aire.

Ariel és un àngel, un esperit pur format a partir de l'èter (Esc.II Act.I):¹²⁶

*Aquesta bruixa[...]
I tu, que t'anomenes
el meu esclau, la vas servir aleshores;
però, essent massa fi per a dur a terme
les seves aspres i avorribles ordres,
vas resistir-te als grans conjurs que et feia.
I ella et va confinar, cercant l'ajuda
dels seus ministres més potents, encesa
d'inesgotable ràbia, dins el tronc
d'un pi fes:[...]*

El temperament i la complexió de les persones venia donada pel predomini d'un humor sobre l'altre, o per la combinació de diferents humors que li donava el seu peculiar caràcter.¹²⁷

La sang transportada des del fetge cap a tot el cos, en arribar al cor, gràcies a la calor i l'aire dels pulmons, es feia més noble i refinat. Els humors prenen una qualitat superior i passen a ser esperits vitals que són transportats per les artèries. El cor es considerava l'òrgan principal de la part mitja del cos i la seu de les passions, que correspon a la part sensible de la naturalesa humana.

En arribar al cervell els esperits vitals passaven a ser esperits animats. El cervell dominava la part alta del cos humà, esdevenint la seu de la part racional i immortal. Mitjançant els nervis, els esperits animats actuaven com agents executius del cervell, fent compatibles el cos amb l'ànima.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 31.

¹²⁷ Tillyard, E.M.W., *The Elizabethan World picture*, Penguin Books, Harmondsworth, 1943, citat a Oliva, C., *Op, Cit.*, p. 83.

Parlant amb Pròspero sobre els seus pensaments i els records que guarda a la memòria, Miranda els descriu com un somni (Act.I Esc. II):¹²⁸

*És lluny, i té més el caient d'un somni
que de certesa el que el record en guarda.*

En relació a això, el gran artista renaixentista Leonardo da Vinci (1452-1519) en el seu *Tractat de la pintura*, considerà que l'art de la pintura podia superar a la naturalesa sensible donat que contenia formes finites. El pintor, amb la seva ficció i llibertat de creació, podia crear un nombre de formes infinites, tot afirmant: «La ciència és una segona creació realitzada per la fantasia».¹²⁹

Així doncs, els caràcters de les persones venien donats pels humors i els elements: l'element terra, fred i sec, amb l'humor bilis negra, donava el caràcter *altra bilis* o malenconiós. L'aigua, amb les qualitats fred i humit i l'humor flema, seria el caràcter flegmàtic. L'aire, calent i humit i l'humor sang, el caràcter sanguini, i, finalment, l'element foc, calent i sec amb l'humor còlera, donaria com a resultat el caràcter colèric.¹³⁰

Pròspero, en un moment de l'obra, mostra un caràcter colèric, com el descriu Ferran (Act.IV Esc.III):¹³¹

*És estrany; vostre pare em sembla pres
d'un neguit que l'irrita i que el sacseja.*

Però el caràcter de Pròspero presenta els trets característics del malenconiós, comparable amb el gravat de l'artista de l'Escola de Nuremberg, Albrecht Dürer (1471-1528) *Malenconia I* (1513-14), amb una iconografia àmpliament estudiada,¹³² que junt amb *Sant Jeroni a la seva cel·la*, es pensa que formaven part d'una sèrie dedicada als temperaments.¹³³ Pròspero parlant amb Miranda, diu (Act. I Esc. II)¹³⁴:

*[...] i foraster vaig fer-me al meu Estat,
Absort i transportat, com era sempre,
pels estudis secrets.*

¹²⁸ Shakespeare, W., *Op. Cit.*, p. 18.

¹²⁹ Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, *Traité de la peinture*, traduït per André Chastel, Paris, 1960, p.87. Citat per Euforion *Op. Cit.*, p. 41.

¹³⁰ Oliva, C., *Op. Cit.*, p. 83.

¹³¹ Shakespeare, W., *Op. Cit.*, p.115.

¹³² Vegi's Panofsky, Erwin, *Vida y arte de Alberto Durero*, Alianza Editorial, Madrid, 2005

¹³³ Huidobro, C., *Durero y la Edad de Oro del grabado Alemán (s.XV-XVI)*, de la "Exposició amb el mateix nom", Electa, Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura, Madrid, 1997, pp.58-63.

¹³⁴ Shakespeare, W., *Op. Cit.*, p. 20.

Aquest caràcter també es pot observar en Miranda per les moltes referències que hi ha a l'obra identificant-la amb l'art de la màgia de Pròspero, i amb els pensaments i els somnis (Act. I Esc. II):¹³⁵

Miranda
Saber altra cosa
No m'ha furgat els pensaments.
Pròspero
Ja és hora
que te n'expliqui més. Treu-me amb el dits
la vestidura màgica. Reposa,
resta quiet, art meu.

L'astrònom polonès Nicolau Copèrnic (1473-1543) abans de morir el 1543 publicà, *De revolutionibus orbium coelestium*, on demostrà que el sol es troba en el centre del sistema planetari i no gira al voltant de la terra, restaurant una teoria astronòmica anterior, però l'església catòlica no ho va acceptar. Els canvis es produïren per un seguit d'idees reformistes, sota diverses influències com la publicació el 1513 de *Il principe*, del florentí Nicolau Maquiavel (1469-1527) . Aquesta cèlebre obra és un manual de conducta política, que té com a premissa el criteri de la utilitat i de que «el fi justifica els mitjans», que provocà moltes reaccions, fins i tot, que l'havia inspirat el diable.

Pòspero descriu els mitjans que utilitzà el seu germà per arravatar-li el ducat (Act.I Esc.II):¹³⁶

[...] i acorda amb el Rei de Nàpols
-tant sedejava de poder- de dar-li
un tribut anual, i en l'homenatge,
que sotmetia lla ducar corona
a la reial, el seu ducat rebaixa
-ai las, pobre <milà!-, fins a leshores
no humiliat, a un vassallatge innoble.

La Reforma desconfiava de la ciència i erudició del passat, doncs havia estat corrompuda per l'església de Roma. Van cremar-se molts llibres, entre ells tots els exemplars d'una de les millors biblioteques d'Europa que el duc Humphrey de

¹³⁵ *Ibidem* p. 17

¹³⁶ *Ibidem* p.22

Gloucester (1390-1447) havia cedit a la universitat d'Oxford, i que va ser cremada totalment.¹³⁷

A propòsit, Caliban li diu a Estèfano que ha de cremar els llibres de Pròspero, per treure-li els seu poder (Act.III Esc.II):¹³⁸

*Però recorda't bé;
primer de tot, de prendre-li els seus llibres;
sense ells, com jo mateix, és sols un bàmbol
i no pot comandar cap esperit,
que tots, fins l'Arile, com jo l'odien.
Però crema-li els llibres. Té bons estrits
-els anomena així- per parar casa
quan la tingui.*

Van sorgir nous pensadors com John Dee (1529-1608), Philip Sidney (1554-1586) i Francis Bacon (1561-1626) representants dels nous corrents científics i filosòfics. Dels grecs recuperaren dues idees, una nova visió del coneixement basat en l'afinitat total entre ésser i naturalesa, i el concepte de "subjectivitat" que havia aportat el dret Romà. Aquesta visió la va donar el poeta humanista italià Francesco Petrarca (1304-1374) que descriví la naturalesa no com un lloc independent, sinó com un mirall de l'anima, fruit del subjecte que la contempla. A les *Epistolaris Familiars*, feu similituds entre el paisatge natural i el paisatge de l'anima: l'ascensió a una muntanya i el camí del destí de l'home.

Marsilio Ficino va escriure sobre la filosofia de l'amor afirmant que l'anima tenia dues vessants, una d'or i l'altre de plata, i sols en alguns instants es produïa la unió perfecte de les dues. En aquests instants es revela a l'ésser un coneixement superior, com una il·luminació que el Renaixement anomenà *furor divinus*. Per Ficino existien quatre tipus de *furor diví*: el poètic que depèn de les Muses, el dels misteris de Bacus, el de la profecia ó endevinació d'Apol·lo i el de l'Amor de Venus.¹³⁹

A la 'masque' les deesses Ceres i Juno parlen dels efectes que poden produir Venus i el seu fill Cupido (Act. IV Esc.I):¹⁴⁰

Ceres
*¿Tu no em diries si amb la reina estan
Venus i la dea i el seu orb infant?
[...] i d'ella i del noi orb no vull l'escàndol.*

¹³⁷ Oliva, S., *Op, Cit.*, pp. 85-86

¹³⁸ Shakespeare, W., *Op, Cit.*, p. 94

¹³⁹ Mari, A., *Op, Cit.*, pp.42-44

¹⁴⁰ Shakespeare, W., *Op, Cit.*, p. 112

Iris
*No tinguis por. Car he trobat als lloms
dels núvols, i en carrosa de coloms,
la dea i el seu fill que feian via
a Pafos. També aquí llur cor volia
sobre aquest dos llançar un encant lasciu,*

La filosofia de l'amor de Ficino també la trobem exposada a *Il libro del Cortegiano* de Baldassare Castiglione (1478-1529) publicat el 1528, traduït a l'anglès per Sir Thomas Hoby al 1562, i que suposem va tenir molta influència en l'obra de Shakespeare.¹⁴¹

L'obra *Degli Eroici Furori* que el filòsof i poeta italià Giordano Bruno (1548-1600) publicà a Anglaterra el 1585 amb una dedicatòria a Philip Sidney, és un recull de poemes d'amor escrits a l'estil de Petrarca, fent una interpretació de l'amor místic i filosòfic, i amb continues cites al llibre de l'Antic Testament el *Càntic dels Càntics*.¹⁴²

Bruno, a aquesta obra, escriví que la força impulsora del geni o el filòsof era la inspiració o el furor. També a *De la causa, principio e uno* (1584) explicà el concepte de creació «*natura naturans*», que és una transformació de l'objecte en tota la seva essència.¹⁴³

4. Versions contemporànies

4.1. Versions teatrals: Muntatges al segle XX

Posar en escena *La tempestat* amb èxit ha estat una tasca difícil d'assumir tant en el segle XX com en els segles precedents. Aquesta és una característica comuna a la major part de les obres de la darrera etapa de Shakespeare com la que ens ocupa i el *Conte d'hivern* (1610-1611). Les representacions del segle XX s'han caracteritzar per agafar alguns trets de l'obra i fer-ne interpretacions partidàries a favor d'alguna lectura ideològica.¹⁴⁴

Donat que Pròspero, el protagonista, és un personatge estàtic amb una aurèola de divinitat i Miranda és un ésser innocent i virginal, altres personatges com Caliban o les escenes que s'inspiren en la Comedia dell'arte, han donat més joc al directors d'escena. El fet que Shakespeare creés una obra amb una estructura que demostra

¹⁴¹ Festugière, A.-J., «La philosophie de l'amour de M. Ficino "Et son influence sur la littérature française au XVI siècle"», a *Études de philosophie médicale*, XXXI, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1980, p. 45.

¹⁴² Yates, F. A., *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Ed. Ariel. Barcelona. 1993, p.318.

¹⁴³ A. Mari, A., *Op. Cit.*, p.81.

¹⁴⁴ Bloom, H., *Op. Cit.*, p. 766.

una gran qualitat artística, amb un sentit màgic, que com ell diu al final de l'obra requereix llibertat. encara fa més difícil el repte alhora de representar-la.¹⁴⁵

Entre els muntatges de l'escena internacional que s'han fet durant el segle XX es troba el que a l'any 1900 va fer Frank Benson al Lyceum Theatre de Londres on ell mateix interpretà el paper de Caliban. La tendència generalitzada en la lectura escènica de *La tempestat* durant el segle XX ha tendit a donar molt protagonisme a Caliban. Abans ja havia estat un dels personatges que exerciren una major atracció pel directors d'escena, que li van donar un caire romàntic, seguint l'estètica del "bon salvatge" de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).

En general, al llarg del segle XX, Caliban ha estat tractat de maneres molt peculiars però, en la major part de les ocasions, per aconseguir efectes de comicitat. Se l'ha representat totalment borrarxo, com una mena de cargol de quatre potes, o bé com un goril·la o home de Neanderthal¹⁴⁶; i, per altres directors, per treure'n partit a l'escena còmica amb Trinculo i Estèfano, com un amfibi mig humà.

En aquesta línia de mostrar a Caliban com un dels principals atractius de l'obra està la posada en escena que va dirigir David Williams al The Open Air Theatre de Londres, l'any 1955.

La primera gran novetat la devem a Peter Brook, quan el 1957 muntà *La tempestat*, amb diverses innovacions escenogràfiques i nous efectes d'il·luminació com un raig de llum que s'anava alternant entre els diferents grups d'actors. L'illa fou concebuda com una caverna fosca on prenia força la paraula. Són interessants les posades que van voler atorgar-li un sentit reivindicatiu de la llibertat dels pobles esclavitzats, fent que el paper de Caliban l'interpretessin actors negres, fent-se cèlebre la versió de l'escriptor antillà Aimé Césaire (1913-2008) en els anys seixanta. En aquest sentit el dramaturg i director escènic nord-americà George C. Wolfe, presentà a Caliban i a Ariel com uns esclaus negres.¹⁴⁷ Destaca la lectura del director britànic Jonathan Miller, que va situar l'obra en l'època de Cortés i Pizarro, convertint a Caliban en un camperol indi sud-americà i a Ariel, també en un indi però, més amb una major cultura.

Al 1968, un dels més grans directors d'escena del teatre contemporani, l'anglès Peter Brook oferí una única representació de *La tempestat* a una petita sala —46x14x9 m d'altura—, dins una plataforma per a ferrocarrils al Round House de Londres, on el text quedà totalment subordinat, essent dividit en fragments, i l'escenografia es combinava

¹⁴⁵ Oliva, S., *Introducció a Shakespeare. Op. Cit.*, p. 14.

¹⁴⁶ Bloom, H., *Op. Cit.*, p.767.

¹⁴⁷ *Ibidem.*, p.767.

amb cançons, mimesi i rituals. En la versió de Brook, Calibán era un salvatge primitiu que s'apoderava de l'illa, i actuava de manera violenta contra Pròspero i, fins i tot, violava a Miranda.

Un altre dels gran directors britànics, Peter Hall dirigí una versió el 1974 al National Theatre, tenint com a protagonista a John Gielgud interpretant a Pròspero, com ja havia fet abans amb Peter Brook el 1957. Tot l'escenari evocava una 'masque' de l'època, gràcies a una escenografia d'estètica manierista i barroca, que evocava els vestuaris i dissenys d'Iñigo Jones. La posada de caràcter històric, recorria a diverses aparicions volàtils, a un intens vestuari del segle XVI, i al recurs del *deus ex machina*, presentant a Caliban que es rebel·lava davant l'imperialisme.

De manera original, el fundador del Piccolo Teatro de Milano, Giorgio Strehler (1921-1997) va muntar *La tempestat* als jardins de Boboli a Florència, el 1948, amb personatges que sorgien de les fonts del jardí, usant piscines amb efectes de llum.¹⁴⁸ L'any 1978 la va tornar a posar en escena amb el Piccolo, partir d'una traducció d'Agostino Lombardo,¹⁴⁹ tot prescindint de la 'masque' del quart acte, que segons comentà estava creada per al context històric del moment. Ariel apareixia durant tot l'espectacle suspès d'un cable sobre l'escenari, quedant lliure al final i sortint entre el públic, trencant la unitat clàssica d'espai mentre pronunciava la frase final de Shakespeare¹⁵⁰: *sigues lliure i adéu*, en una clara al·lusió a la llibertat en la seva màxima expressió.

Entre les posades en escena fetes per directors catalans o representades als nostres escenaris, cal destacar la versió catalana de Miquel Desclot, dirigida per Calixto Bieito, presentada al Festival Grec 1997 (Teatre Grec, 21 de juliol), i, durant la temporada següent, al Mercat de les Flors, on Fermí Reixac interpretava a Pròspero, al front d'un ampli repartiment. Quasi bé deu anys més tard, Lluís Pasqual tornà a posar en escena *La tempestat*, en versió castellana del propi Pasqual, en una producció pel Teatro Arriaga de Bilbao, presentada en forma de díptic, juntament amb *Hamlet*, al Lliure de Montjuïc, el juliol de 2006, també dins el Festival Grec. La versió de Pasqual fou interpretada magistralment per Francesc Orella en una creació magnífica que

¹⁴⁸ Strehler, Giorgio, "Notes on *La tempesta*." *PAJ: A Journal of Performance and Art*. Translated by Thomas Simpson. 24:3 (1-17), 2002. Article en PDF a: http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/performing_arts_journal/v024/24.3strehler.pdf [dia de la consulta, 06/03/2013]

¹⁴⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=0aKVTgV4iOs> [dia de la consulta, 22/02/2013]

¹⁵⁰ Shakespeare, *La tempestat*. *Op. Cit.*, p.145.

emocionà profundament al públic. Destaca, tanmateix, Anna Lizaran, en el paper d'Ariel.

Enmig de les dues versions, esmentar la posada en escena de *La tempestat*, a càrrec de la companyia basca Ur Teatro, amb direcció de Helena Pimenta, presentada a la primera edició del Festival Shakespeare, que es celebrà a la localitat del Maresme de Santa Susanna, el 2004.

4.2. Versions cinematogràfiques: *Prospero's Books* de Peter Greenaway, ...

La tempestat ha estat portada al cinema en diferents ocasions. La primera versió fílmica de la que tenim notícia es remunta a 1945: *Yellow Sky*, dirigida per William A. Wellman (1896-1975), protagonitzada per Gregory Peck, convertida en un western. A la dècada següent, concretament, el 1956, s'estrenà *Forbidden Planet*, de Fred M. Wilcos (1907-1964), i, més tard, el 1979 una nova versió més fidel titulada *The Tempest*, dirigida per Derek Jarman (1942-1994).

El realitzador nord-americà Paul Mazursky, va fer el 1982 una notable adaptació de l'obra que titulà *The Tempest*. Entre els seus majors atractius, destaquen les interpretacions de John Cassavetes i Susan Sarandon. L'acció es situà en l'època contemporània, convertint el personatge principal en un arquitecte novaiorquès que, a causa d'una crisi personal, se'n va a una illa grega amb la seva filla, i a partir d'aquí es desenvolupa l'acció amb els altres personatges.

Al 1989, un altre versió menys coneguda però d'interès, titulada *Resan till Melonia*, del suec Per Ahlin, convertí l'obra shakespeariana en un film d'animació que situa l'acció en el món contemporani, convertint-la en una faula ecologista.

Però, possiblement, la versió cinematogràfica més atractiva i coneguda pel gran públic hagi estat *La tempestat* en l'adaptació innovadora del director britànic Peter Greenaway (1942) que la titulà *Prospero's Books* (1991), creant una brillant transposició del text de Shakespeare al llenguatge cinematogràfic. La pel·lícula naixí com un encàrrec del seu protagonista, el ja ancià actor shakespearà John Gielgud —tenia 87 anys quan protagonitzà el film—, que havia tractat sense èxit de convèncer a realitzadors com Akira Kurosawa i Ingmar Bergman per portar a terme aquest projecte.

Una de les idees centrals de la versió de Peter Greenaway rau en els llibres que Próspero dugué a l'illa. Els vint-i-tres llibres, més el que escriu mentre es va desenvolupant l'acció, és el guió de la pel·lícula, mostrant a la vegada el text de

Shakespeare escrivint *La tempestat*. El realitzador porta el text al seu món visual sense oblidar el missatge shakespearà.¹⁵¹

Alguns dels llibres són *A Book of Water*, usat quan la pel·lícula comença amb una gota d'aigua, convertit en un dels elements primordials per a Pròspero. *A Book of Motion*, un llibre que recull totes les possibilitats de la dansa, o *A Book of Mirrors*, en què usa els miralls per insinuar que darrera els espectadors hi ha algú altre mirant la pel·lícula. El penúltim llibre, el número vint-i-tres, *A Book of Thyrtty Five Books*, amb el retrat de Shakespeare, recull les trenta-cinc obres que va escriure Shakespeare, i l'últim, *A Paly Called «The Tempest»* és l'obra que Pròspero escriu al llarg de la pel·lícula.¹⁵²

La pel·lícula conté tres idees bàsiques:¹⁵³ la primera, és la importància que dóna Pròspero a l'estudi dels llibres; la segona, la presència de la màgia renaixentista i del món clàssic i mitològic; i la tercera, igual que en l'obra original, és fruit de la imaginació de Pròspero, doncs tot passa dues vegades, el Pròspero que imagina i el Pròspero que ens presenta el fruit de la seva imaginació.

Greenaway s'inspirà en un relat de l'italià Carlo Ginzburg (1939) *El queso y los gusanos*, on recrea una teoria en què el món és un formatge on habiten els homes i els àngels. També es basà en Paracels (1493-1541), Robert Fludd (1574-1637) i, de manera molt especial, en John Dee (1527-1608). A la pel·lícula, Miranda és un personatge passiu que representa la innocència, utilitzada per Pròspero per recuperar el seu poder. Contraposa a dos personatges: Pròspero i Ariel; el primer, lent i cerimoniós, el segon, inestable i en constant moviment. Ariel està interpretat per quatre actors com els quatre elements i, en algunes escenes, surten tres actors junts, representant les tres edats de l'home.¹⁵⁴

Greenaway, diferencia els esperits benignes que surten nus i els dimonis, també nus, però recoberts amb crostes i brutícia. Els habitants de l'illa els caracteritza basant-se en el llibre de les *Utopies* publicat el 1590. Atorga molta rellevància al vestuari de

¹⁵¹ Lluís Bonet Mojica escriví al final de la seva crítica de la pel·lícula el següent: «Greenaway lleva la historia a su terreno y afirma haberse interrogado sobre si en realidad los humanos no somos el producto de lo que leemos. Música, danza, ópera, pintura y toda clase de manierismos visuales son conjuntados por Greenaway, quien también utiliza el video y las técnicas digitales. Hay planos de asombrosa complejidad y que contienen tal cantidad de información que resulta imposible aquilatarla en un primer visionado. Se trata, en suma, de un festival Greenaway para incondicionales de este cineasta cuya estética subversora nunca deja indiferente.», Ll. Bonet Mojica, «Pròspero Shakespeare nuevo», a *La Vanguardia*, (secció Espectáculos), jueves, 13 de junio de 1996, p. 49.

¹⁵² Gorostiza, J., *Peter Greenaway*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, pp. 172-176.

¹⁵³ Articles on s'han recollit les opinions de Peter Greenaway: *L'avant-scène cinema*, 417/418; *Sight & Sound*, 1/1; *Positif*, 363,368; *Vertigo*, 8; citat per Gorostiza, J., *Op. Cit.*, p.162.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 162-168.

Pròspero, la vestidura màgica amb signes del zodíac i lletres gregues. El realitzador i artista britànic crea una escenografia barroca, per crear similituds amb l'estructura barroca que fa Shakespeare a *La tempestat*, i que li és propera a d'altres films de la seva trajectòria com *The Draughtsman's Contract* (El contracte del dibuixant, 1982).

Moltes de les escenes s'inspiren en pintures de Giorgione, Tiziano, Poussin, Rubens i d'altres pintors barrocs. A l'escena de l'accés a la biblioteca reproduceix l'escala que Michelangelo Buonarroti dissenyà per a la Biblioteca Laurenciana.

A la pel·lícula s'estableix el joc de la representació dins la representació, tal i com va fer Shakespeare a l'obra original, creant efectes amb la càmera en *flashback*, buscant similituds amb el text shakespearà. En una lectura última, Greenaway tracta d'expressar que som com un somni i que tot es dissiparà. En una de les escenes fa que els personatges caminin per un passadís emmirallat, i després de que Pròspero miri directament a la càmera l'escena es tanca amb un teló, amb efectes teatrals, com l'actor que mira el públic al final de la representació.

A l'escena final, tal com va feu Giorgio Strehler el 1978, Ariel salta lliure dirigint-se cap a la camera fins que la imatge queda congelada en un salt, que esdevé un nou llibre.

4.3. La inspiració musical a *La tempestat*

A *La tempestat*, les cançons, la música i la dansa formen una part essencial del text, junt amb els diàlegs i l'acció. A través de la música Ariel fa màgia per complir les ordres de Pròspero, com observem a l'escena en que l'ajuda a posar-se la vestidura màgica (Act.V Esc.I):¹⁵⁵

Torna Ariel cantant, i ajuda a Pròspero a vestir-se.

A l'illa tot es fruit de la imaginació, tota l'obra és una mena de representació escenogràfica que surt dels pensaments de Pròspero. Ariel és l'esperit invisible que va transformant i creant les il·lusions que Pròspero imagina. Per fer-ho, de vegades, crida a d'altres esperits perquè cantin i facin imitacions dels sorolls de l'illa, com l' encanteri sobre Ferran per arrossegar-lo cap a Miranda:

*Iladren els gossos guardians. (Tornada) Bub, bub! [...]
l'espiguet del tibat Cantaclar cridant: Co-co-ro-coc!..*

¹⁵⁵ Shakespeare, W., *La tempestat*, Op. Cit., p.129.

Ariel, a la mateixa escena, canta una cançó per induir els pensaments de Ferran i fer-li creure que el seu pare està mort: Cançó d'Ariel(Act.I Esc.II):¹⁵⁶

Ton pare és a cinc brases sota l'aigua; dels ossos seus se'n fa coral.

El paràgraf d'aquesta cançó, basat en *Les Metamorfosis*, d'Ovidi, s'estén als altres personatges de l'obra arreu de l'illa, amb la música i les cançons.¹⁵⁷

Ariel va xiuxiuejant cançons, a l'escena on Gonzalo dorm li canta dins dels seus somnis per alertar-ho de la conspiració que s'està tramant en contra d'ell (Act.II Esc.I)¹⁵⁸:

Si voleu vida segura, fora son, i tingueu cura!

Algunes de les seves aparicions a l'escenari van acompanyades de música solemne, o de música rara i solemne per crear efectes, com en l'escena primera del segon acte, on Alonso s'adorm.¹⁵⁹

Caliban també és sensible a la música i coneix els seus efectes màgics, com observem a l'escena on canta Estèfano i li diu (Act.III Esc.II):¹⁶⁰

No és aquest el to, i seguidament, Ariel toca el to amb una flauta i amb un tamborí.

Shakespeare introdueix la música per fer comèdia com succeeix a l'entrada d'Estèfano a l'escenari cantant en el moment còmic quan es troba amb Caliban i aquest li diu (Act.II Esc.II):¹⁶¹

No em turmentis..., oh!

I el mateix Caliban sota que els efectes dels licors, pensant que serà un home lliure canta amb joia.(Act.II Esc.II):¹⁶²

Si tens un nou amo, un nou home et fan.

Servint-se de la música i la dansa, Ariel va creant una escenografia fictícia dins de l'escenografia de l'obra(Act.III Esc.III):¹⁶³

¹⁵⁶ Shakespeare, *Op. Cit.*, pp. 37-38.

¹⁵⁷ Bloom, H., *Op. Cit.*, p.777.

¹⁵⁸ Shakespeare, W., *Op. Cit.*, p. 69.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p.61.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p.96.

¹⁶¹ *Ibidem*, p.73.

¹⁶² *Ibidem*, p.81.

¹⁶³ *Ibidem*, p.104.

Desapareix enmig de trons i llamps; després, acompanyades d'una música dolça, tornen les Formes altre cop, i dansant burlescament i fent ganyotes s'emporten la taula del banquet.

A la 'masque' la celebració també compta amb un acompanyament musical amb cançons adreçades a les deesses Ceres i Juno, que és una benedicció als nuvis (Act.IV Esc.I):¹⁶⁴

Riquesa, honor i casament sortós

La dansa dels segadors, fent homenatge als camperols de l'Anglaterra del segle XVI, amb les Nimfes imitant els moviments i la generositat de la naturalesa (Act.IV Esc.I):¹⁶⁵

Entren Segadors, vestits com par a collita; dansen amb les Nimfes graciosament, i a la fi del ball Pròspero fa una extremitud i els parla. Després d'això, a un so estrany i confús, desapareixen poc a poc.

Es conserven dues partitures a la col·lecció datada a l'any 1659 *Cheerful Ayres or Ballads* que s'han atribuït a Robert Johnon (ca. 1582-1633) un laudista de la cort de Jaume I d'Anglaterra, compositor de música per a la cort i d'algunes 'masques' de Ben Jonson, i també d'obres dels King's Men i del propi Shakespeare.¹⁶⁶

Degut al paper rellevant de la música en l'obra, aquesta ha tingut un protagonisme important en moltes de les representacions. També s'han fet muntatges operístics i composicions musicals inspirades en *La tempestat*, de Shakespeare. Ludwig van Beethoven al 1802 compon una Sonata per a piano que titula *The Tempest*, que es probable estigui basada en l'obra de Shakespeare. Més tard, el compositor rus Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893) componia l' *Obertura Fantasia* estrenada al 1873 basada en *La tempestat* de Shakespeare

4.4. Influència de *La tempestat*, en la literatura i l'art

La tempestat, com succeeix amb molts dels textos shakespearians, ha influït en nombroses obres d'art i de la literatura. Tractarem de fer un breu repàs per aquesta influència en diferents disciplines i entre els artistes que han trobat inspiració en l'obra. En l'àmbit de la literatura les referències a passatges i personatges de l'obra són diverses, com succeeix amb el poeta anglès Samuel Johnson (1709-1784) que va

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 113.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 114.

¹⁶⁶ Sternfeld, F.W., *Music in Shakespearean Tragedy*, Studies in the history of music, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1963, p. 313.

sentit una gran fascinació per la personalitat de Caliban, qualificant-lo a partir de: «Allò ombrívol del seu temperament i la malignitat dels seus propòsits».¹⁶⁷

Un segle més tard, el poeta romàntic anglès P.B. Shelley (1792-1822), al seu poema *With a Guitar, To Jane* (1822), identificà Ariel i les seves cançons amb la poesia i la llibertat de la imaginació poètica romàntica.

Un dels millors comentaris sobre la *La tempestat* la devem a W.W. Auden (1907-1973) en el seu poema *The sea and the mirror* (1945). A diferència de Shelley que s'havia identificat amb Ariel, Auden sent més simpatia per Caliban i li feu pronunciar un discurs, on reflexionava sobre els personatges de *La tempestat*.

L'any 1864, el britànic Robert Browning (1812-1889) escriví el poema *Caliban upon Setebos* on parlava del patiment psíquic de Caliban. També hi ha al·lusions a la personalitat de Pròspero en l'obra del gran dramaturg irlandès Samuel Beckett (1906-1989), en una de les seves obres clau, *Final de partida* (1957).¹⁶⁸

En l'àmbit de la pintura, des de la primera meitat del segle XVIII alguns artistes van començar a representar algunes de les escenes de *La tempestat*. Un dels primers fou el pintor i gravador anglès William Hogarth (1741-1807) que representà l'escena segona del primer acte a la pintura *Ferdinand courting Miranda* (ca. 1735), on apareix Caliban. (fig. 3)

La pintora suïssa, Angelica Kauffman (1741-1807) s'inspirà en el text shakespearic per crear la seva obra *Scene with Miranda and Ferdinand* (1782) on descrivia l'escena on Miranda li diu a Ferran (Act.III Esc.I)¹⁶⁹ : *Ai, Déu! No treballeu amb tant delit, si us plau!*. (fig. 4)

També podem esmentar l'obra del pintor retratista britànic George Romney (1734-1802) que va realitzar un gravat, datat el 1797, basat en una pintura seva que s'inspirà en l'escena inicial del naufragi del primer acte. (fig.5) D'aquest artista en conservem un esbós a l'oli que feu de l'actriu Emma Hart (1765-1815) quan aquesta interpretà el paper de Miranda. (fig. 6)

La tempestat també va ser una font d'inspiració per a l'obra del pintor anglès William Hamilton (1751–1801), autor de moltes pintures sobre l'obra de Shakespeare, entre les quals podem esmentar, *Pròspero i Ariel* (1797), que presenta la influència del romàntic J. H. Fuseli, que formà part de la Shakespeare Gallery (1786) de

¹⁶⁷ Bloom, H., *Op. Cit.*, p.768.

¹⁶⁸ *Ibidem*, pp. 776-778.

¹⁶⁹ Shakespeare, W., *Op. Cit.*, p.84.

Londrés.(fig.7). També influí a Henry Fuseli (1741-1825), considerat un dels antecessors del surrealisme, autor d'*Ariel* (cs.1800-10). (fig. 8)

Durant el segle XIX, *La tempestat* fou un tema recurrent en la pintura britànica, amb una nova visió que atorga major protagonisme a Miranda, com succeeix a l'obra del pintor anglès preraphaelita John William Waterhouse (1849-1917), en la seva *Miranda-The Tempest* (1916). (fig 9)

L'any 1914 a un dels principals representants del moviment expressionista, l'artista alemany Franz Marc (1880-1916), van proposar-li col·laborar en la producció de *La tempestat*, finalment no va fer-ho, però es conserva un dibuix seu on representà al personatge Caliban. (fig.10)

5. Conclusions

En el present Treball de Final de Grau, hem fet una aproximació bibliogràfica i temàtica a una de les obres més emblemàtiques del repertori shakespearà. La nostra tasca ha consistit a recollir i compilar la informació bibliogràfica que hem tingut a l'abast sobre aquest tema, i, a partir, de la lectura de l'obra i de la versió cinematogràfica del director britànic, Peter Greenaway, oferir una aproximació reeixida a aquest text. I, en conseqüència, n'oferim les conclusions que hem extret del nostre treball.

Shakespeare va escriure *La tempestat* en el context dels viatges que es feien al Nou Món i el descobriment de les illes Bermudes. La seva font d'inspiració van ser els relats que hi havia sobre les aventures d'aquests viatges i que relacionaven les illes Bermudes i les gents que les habitaven amb les tempestes i la màgia. L'estructura formal de l'obra segueix les unitats clàssiques d'espai i temps, amb la música i la paraula com a fil conductor, i amb una marcada presència d'instruments màgics. Partint de la idea de metateatre, fa una similitud entre l'illa, la màgia de Prospero, i la màgia de l'escena teatral. Al final de l'obra, Próspero es desprèn del seu llibre i del seu esperit Ariel, expressió de la llibertat.

L'obra conté els nous mites que van sorgir durant aquests anys, com el del *bon salvatge* i com el de l'*edat d'or*, que reneix de l'antiguitat, i influències de l'Humanisme que s'havia introduït a les illes Britàniques amb la publicació a Londres de *les Metamorfosis* d'Ovidi, i la *Poètica* d'Aristòtil.

La tempestat, és una comèdia i l'última obra que va escriure Shakespeare. En aquesta obra va seguir la tendència que ja observem en les seves obres de la darrera etapa, que contenen moltes influències de la filosofia de la naturalesa i la màgia renaixentista, juntament amb un retorn a la tradició moralitzant del teatre angles i a la mitologia artúrica.

Shakespeare va crear el personatge principal de l'obra basant-se en els poders màgics del personatge de Medea de les *Metamorfosis* d'Ovidi, i, molt especialment, en un gran matemàtic i mag de l'època John Dee, que havia estat home de confiança de la reina Elisabet I. Tanmateix molts estudiosos consideren que el va crear com una antítesi del Doctor Faust, el personatge creat per Christopher Marlowe.

El 1611 s'estrenà l'obra amb motiu de les festes que es celebraren en honor de les noces de la princesa Elisabet —filla de Jaume I—, com demostra el fet que en el quart acte, inclogués una 'masque' que mimetitzava les 'masques' de Ben Jonson i els decorats d'Inigo Jones.

L'obra està construïda sota la pregonia influència de la concepció barroca, que concep el món com un gran teatre i la vida com un somni, amb els principis morals del be i el ma, tan propers al univers calderonià.

Tanmateix, s'inspirà en les idees renaixentistes dels filòsofs i els artistes italians, doncs la trama es basa en la idea de Ptolomeo d'un ordre estable jerarquitzat, la visió subjectiva del paisatge i l'amor cortès, amb referències a la crema de llibres que es va donar durant la Reforma. Reté un homenatge als tractats antics i renaixentistes, i seguí la teoria científica dels quatre elements i els humors, com a determinats dels caràcters dels éssers humans.

Els personatges apareixen interrelacionats de manera que les seves relacions poden entendre's sota diferents perspectives.

Creiem, doncs, haver elaborat un treball que reuneix les característiques formals i temàtiques exigides per als Treballs de Final de Grau en Història de l'Art

Bibliografía

- Bloom, Harold, *Shakespeare. La invención de lo humano*, Editorial Anagrama. Barcelona, 2002.
- Burgess, Anthony, *Shakespeare. La biografía más breve y encantadora*, Ed. Península, Barcelona, 2006.
- Gorostiza, Jorge, *Peter Greenaway*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995.
- Marí, Antoni, *Euforion. Espíritu y naturaleza del genio*. Ed. Tecnos, Madrid, 1989.
- Oliva, Cesar - Torres Monreal, Francisco, *Historia básica del arte escénico*. Ed. Catedra, Madrid, 1994.
- Oliva, Salvador, *Introducción a Shakespeare*, Ediciones Península. Barcelona, 2001.
- Pandolfi, Vito, *Història del Teatre* (vol. 2) Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1989.
- Shakespeare, William, *La tempestat*, Editorial Bruguera, Barcelona, 1980. [Traducció de Josep Maria de Sagarra].
- Shakespeare, W. *La tempestat*, Vicens Vives. Barcelona. 2006. [Traducció i pròleg de S. Oliva].
- Shakespeare, W. *La tempestat*, Ediciones Cátedra, Madrid. 1994, (reed. 2010). [Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero i M. Dionís-Bayer, Fundación Shakespeare de España].
- Schoenbaum, Sam, *William Shakespeare. Una biografía documentada*, Ed. Argos Vergara, Barcelona, 1985.
- Yates, F A., *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Ed. Ariel, Barcelona, 1993.
- Yates, F A., *Las últimas obras de Shakespeare: una nueva interpretación*, Fondo de cultura económica, México, 1986, (reed. 2001).
- Yates, F A., *The Occult philosophy in the Elizabethan age*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1979.
- Wain, John, *El mundo vivo de Shakespeare*, Alianza Editorial, Madrid, 1964.

ANNEX

Fig. 1 Lucy Madox Brown, *Ferdinand and Miranda Playing Chess*, 1871, Oli sobre llenç 68 x 61 cm, Col·lecció privada



Fig. 2 *The Rainbow* retrat 1600-2, Oli sobre llenç 127 x 99.1 cm, Col·lecció del marques de Salisbury, Hatfield House



Fig. 3 William Hogarth (1741-1807) *Ferdinand courting Miranda* (ca. 1735), Oli sobre llenç 80 x 106.7 cm. Colecció Oswald, Nostell Priory



Fig. 4 Angelica Kauffman (1741-1807) *Scene with Miranda and Ferdinand* (1782), Oli sobre llenç 35 x 45 cm, Austrian Gallery Belvedere



Fig. 5 George Romney (1734-1802) que va realitzar un gravat, datat el 1797, basat en una pintura seva que s'inspirà en l'escena inicial del naufragi del primer acte. Publicat per J.& J. Boydell a la Shakespeare Gallery



Fig. 6 George Romney (1734-1802) esbós a l'oli que feu de l'actriu Emma Hart (1765-1815) quan aquesta interpretà el paper de Miranda.



Fig. 7 William Hamilton (1751–1801), *Pròspero i Ariel* (1797), Gallery: Alte Nationalgalerie Berlin.



Fig. 8 També influí a Henry Fuseli (1741-1825), considerat un dels antecessors del surrealisme, autor d'*Ariel* (cs.1800-10). The Folger Shakespeare Library, Washington, D.C.



Fig. 9 John William Waterhouse (1849-1917), en la seva *Miranda-The Tempest* (1916), Oli sobre llenç 100,5 x 137 cm



Fig. 10 Franz Marc (1880-1916), *Caliban*, 1914, color en paper 46 x 39,5 cm
Kunstmuseum Basel, Basel, Switzerland

