

SHAKESPEARE EN JOSEP PALAU I FABRE

SHAKESPEARE IN JOSEP PALAU I FABRE

JORDI MALÉ PEGUEROLES

Universitat de Lleida

Dept. de Filologia Catalana i Comunicació

Pl. Víctor Siurana, 1, 25003 Lleida

Tf. 973 70 31 22

jmale@filcat.udl.cat

ORCID ID: 0000-0003-1097-0708

Resum

William Shakespeare és un escriptor que va tenir una gran importància en la trajectòria vital i literària de Josep Palau i Fabre. Palau el va descobrir quan tenia tretze o catorze anys i va ser el motiu pel qual va emprendre la carrera literària. Des d'aleshores, Shakespeare el va acompanyar al llarg de diferents períodes de la seva vida. Li va despertar l'interès per la tragèdia, a la qual dedicarà diversos assaigs, i va ser el primer estímul per intentar escriure textos literaris. A més, en la poesia i en els articles de Palau hi ha referències a diverses obres del dramaturg elisabetià, algunes de les quals van originar diverses de les seves pròpies peces teatrals. Un autor, doncs, que Palau no deixà mai de llegir i que li fou sempre un incentiu per a escriure.

Mots clau

Shakespeare, Palau i Fabre, teatre, poesia, literatura comparada

Abstract

William Shakespeare is an extremely important writer in the life and literary career of Josep Palau i Fabre. Palau discovered him when he was thirteen or fourteen, and Shakespeare was the reason he decided on a literary career. After that, Shakespeare was with him throughout different periods of his life. The Elizabethan playwright aroused Palau's interest in tragedy and was his first stimulus to write literary texts. In addition, Palau's poetry and essays contain references to Shakespeare's plays, some of which became the seeds of his own theatrical pieces. Palau never stopped reading Shakespeare's works, which were always an incentive for him to write.

Key words

Shakespeare, Palau i Fabre, theatre, poetry, comparative literature

1. *HAMLET*

Entre els vuit i els catorze anys, Josep Palau i Fabre va estar internat a les Escoles Cristianes del barri barceloní de la Bonanova, o sigui, a l'escola La Salle, regentada pels «Hermanos», on es va haver d'avesar «a la missa i comunió diàries», com recordava anys després. «A l'hora de dinar, cada dia, se'ns llegia la vida del sant del dia i, després, se'ns donava el permís per a parlar entre nosaltres» (PALAU 2005*b*: 233). Fins que un dia —ho explicava en una entrevista— li va esdevenir un fet que, tot i ser purament accidental, tindria una gran importància en el seu futur. Tot jugant a l'escola, va rebre l'impacte d'una pilota de frontó a l'orella:

A causa de la malaltia de l'orella em traslladaren a casa. Era pels volts dels catorze anys, a la pubertat, i és aleshores quan em cau a les mans el *Hamlet* de Shakespeare, que em va traspalsar. Passar de les vides de sants als interrogants morals i metafísics de *Hamlet*... (GARCÍA & ROM 1993: 23)

Aquesta obra de Shakespeare, escriu Palau a les seves *Memòries*, la «vaig devorar catorze vegades seguides, com he dit altres vegades potser exagerant una mica», i arran de la seva lectura «tots els meus valors foren trabucats» (PALAU 2005*b*: 1307). I és que «després d'haver llegit Shakespeare creia saber-ho tot de la vida, perquè aquest gran dramaturg em mostrà les més diverses facetes de la humanitat» (ibíd.: 622). I reblava el clau afirmant que va ser «el traspals conceptual i anímic més fort de la meua vida» (ibíd.: 233; vegeu també 736 i 940).

Hamlet va determinar la seva vocació d'escriptor, perquè, en llegir-la als catorze anys,

vaig adonar-me que el meu món em duia més a l'escriptura que no pas a la pintura. Una de les primeres coses que vaig escriure a aquella edat fou una obra de teatre, també en castellà. La meua idea «genial» era la d'escriure una mena de *Hamlet* en vers, perquè jo, que n'havia llegit la traducció castellana en prosa, no sabia que l'original era en vers. (ibíd.: 43-44)¹

1. Aquesta obra l'anirà acompanyant al llarg de la vida. Fins al punt que, quan tenia setanta anys, li va dedicar un text molt breu, que complementaria amb un altre

L'atracció per Shakespeare va lligada, d'altra banda, amb l'interès de Palau per la tragèdia, que se li despertà amb aquella primera lectura de *Hamlet*.² I també li va servir per il·lustrar la seva idea del teatre com «un mirall embruixat»,³ una expressió que parteix d'uns mots del príncep de Dinamarca pronunciats a la segona escena del tercer acte de l'obra: «[...] la intenció del teatre ha estat sempre la d'oferir un mirall a la vida, on es pugui reconèixer la virtut, menysprear l'orgull, i on cada generació i fins i tot cada època puguin retrobar llurs trets i llur caràcter» (PALAU 1961: 7).⁴ Si Palau qualifica d'«embruixat» aquest mirall del teatre és perquè fascina i exerceix damunt el públic la seva suggestió, fins al punt de poder arribar a crear un miratge en el qual actors i espectadors intercanviïn papers. Hi contribueix el recurs dramàtic del teatre dins el teatre, l'exemple més il·lustratiu del qual, apunta Palau, és l'escena de *Hamlet* en què el príncep fa representar davant la seva mare, la reina, i l'oncle, el nou rei, l'escena del seu crim. Amb la paradoxa que aquesta peça que la companyia de comedians escenifica davant la cort, aquest teatre dins el teatre, que hauria de ser «l'element irreal», això és, el més distanciat de la realitat, esdevé una mena d'«alcaloide o element realista», en tant que permet a Hamlet de constatar la realitat de les paraules que l'aparició del fantasma del seu pare li havia comunicat a l'inici de l'obra (PALAU 2005b: 222).

Palau, aleshores, planteja que nosaltres, espectadors del *Hamlet* de Shakespeare, o bé ens podem posar en la pell del rei i la reina i experimentar el mateix esfereïment que ells senten en veure aquesta obreta dels comedians, com si nosaltres també haguéssim comès aquell crim, o bé ens podem mantenir al nivell d'espectadors que contemplen el rei

un any i mig després («Hamlet» I i II), en què intentava explicar-se per què la figura del príncep ens atreu i ens fascina (PALAU 2005b: 592-593).

2. Sobre la concepció de la tragèdia en Palau i Fabre, vegeu COCA 2013: 147-221.

3. Sobre les idees teatrals de Palau i Fabre, vegeu COCA 2013, pàssim.

4. Cito de la primera edició d'*El mirall embruixat* perquè en l'última el passatge va quedar escurçat a només l'oració inicial (PALAU 2005b: 157). Dins la tragèdia, són uns mots que pronuncia Hamlet tot adreçant-se als comedians que han de representar davant la cort l'obra sobre l'assassinat del seu pare (III, 2): «[...] the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold as 'twere the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure» (SHAKESPEARE 1997a: 153).

i la reina esfereïnt-se davant aquella escena representada. En qualsevol cas, arribaríem a la conclusió que tot plegat «no és més que una representació on representem el paper d'espectadors», i, en definitiva, a la idea de Calderón que «la vida és teatre» (ibíd.: 221-222).

En darrer terme, el que pretén Palau és soscavar les nostres conviccions i certeses respecte al que és real, i fer-nos palès que a vegades podem prendre «la ficció per realitat», com també es pot esdevenir que allò que «considerem com a realitat incommovible se'ns pot convertir, en el moment menys pensat, en una cosa virtual» (ibíd.: 223).

2. *MACBETH*

Hi ha una altra obra de Shakespeare que va atreure especialment Palau. Quan estava cursant la carrera de Filosofia i Lletres, el 1943, va tenir el propòsit, amb l'actriu Maria Joana Ribes, de fer una lectura dramatitzada del *Macbeth*, dirigida per Maurice Molho, al teatre de l'Escola Virtèlia (GARCÍA & ROM 1993: 39; PALAU 2005b: 1422).

Desconeixem els motius que el van dur a triar *Macbeth* per fer aquesta lectura, finalment frustrada. Sembla indubtable, però, que aquesta tragèdia shakespeariana va fascinar-lo especialment durant els primers anys de la postguerra, en què va patir una crisi que l'induiria a marxar, a les acaballes de 1945, cap a França, on també viuria una època difícil i convulsa, amb experiències tan impactants com la coïncidència d'Artaud:

Durant aquells anys jo vivia amb una sensibilitat exacerbada, a flor de pell, i al mateix temps, amb un grau d'interiorització que no he assolit mai més. Això em va conduir a algunes experiències extralúcides, de les considerades del camp de la parapsicologia i en les quals és difícil de creure-hi si no s'han experimentat personalment. Aquestes experiències, gairebé sempre se'm donaven amb un context plàstic, visual. Dues d'elles fan referència a un punyal, que jo veia, que se'm presentava amb insistència sense jo sol·licitar-lo. Era ell qui em sol·licitava. Unes vegades el veia sobre una taula del pavelló argentí de la ciutat universitària, altres vegades flotant per l'aire d'una manera més abstracta. (PALAU 2005b: 1353)

Davant aquesta experiència relatada per Palau de la visió d'un punyal flotant, ve a la ment la daga dibuixada en l'aire que se li va aparèixer a Macbeth abans d'assassinar el rei Duncan (acte II, esc. 1)?:

Is this a dagger which I see before me,
The handle toward my hand? Come, let me clutch thee:
I have thee not, and yet I see thee still.
Art thou not, fatal vision, sensible
To feeling as to sight? Or art thou but
A dagger of the mind, a false creation,
Proceeding from the heat-oppressèd brain? (SHAKESPEARE 1997b: 139-140)

Cal creure que la febre que devia també oprimir el cervell de Palau tot generant aquella visió del punyal no devia estar causada, a diferència de Macbeth, per la imminència de cap crim. O potser, en certa manera, sí? En el poema en prosa titulat «El geni», escrit en aquella mateixa època (datat el 3 de febrer de 1945), Palau es preguntava: «¿Què vol dir geni?», i trobava que l'afirmació «Jo sóc un geni» és «l'única forma possible de conjugar aquest mot». Un mot que, a diferència de qual-sevol altre, és «el nom més espès, més isolat, més irrespirable». I la raó és que:

No hi ha *geni* sense *crim*.
Cal inventar el crim, un nou crim, un crim diferent. No és tan fàcil com sembla! El propi crim, l'únic: el que només puc fer jo.
L'olor de sang m'omple els narius, em taca les mans...
¿On ets, Lady Macbeth, que no et conec encara? Oh, sí, vine, vine, ajuda'm! Sigues el meu braç fort... ¿Quin nom té, digues, el meu crim? Digues el nom... Lady Macbeth, amiga, dolça amiga... (PALAU 2005a: 102)⁵

Aquest mateix personatge shakespearí i també la daga reapareixen al poema en prosa «Cul d'ampolla», datat més d'un any i mig després (16 de desembre de 1946): «Hi ha un punyal que se us clavarà per l'esquena, que també és verd. Hi ha els grans ulls verds de Lady Macbeth, sempre oberts» (ibíd.: 128).

5. Les cursives són de l'original.

No cal dir que no hem de relacionar la voluntat de crim del geni de què parla Palau amb el designi criminal dels protagonistes de la tragèdia de Shakespeare, ans més aviat amb la idea de Rimbaud (autor traduït per Palau) del poeta com a destructor, això és, «com el gran criminal, el gran maleït —i el savi suprem!» (BALAGUER 1995: 100).

És una evidència, en qualsevol cas, que el nostre autor, durant aquests anys, va tenir una certa obsessió pel *Macbeth* shakespearà.

3. ROMEO I JULIETA

Una tercera obra de Shakespeare molt present en la vida i la trajectòria literària de Palau és *Romeo i Julieta*. Dos dels títols de la seva pròpia producció dramàtica hi remetent: *Avui*, «*Romeo i Julieta*» i el breu esquetx *L'Alfa Romeo i Julieta*. Aquest últim, però, pròpiament no està relacionat amb la peça shakespeariana més enllà del joc de paraules del títol, que fa referència al cotxe nou de trinca, de la marca Alfa Romeo, que un jove, en Ramon, ha comprat per impressionar la seva xicota, la Julieta. És una obra que, pel seu contingut eròtic, cal vincular amb altres del mateix tarannà —tot i que molt diferents— escrites per Palau als darrers anys de la seva carrera literària, com *La confessió o l'esca del pecat* i *L'afrau*.

Avui, «*Romeo i Julieta*», en canvi, sí que prové directament de Shakespeare. Palau afirmava que aquesta «[és] una de les obres que considero més originals de les que he escrit» (GARCÍA & ROM 1993: 79), i caldria afegir que és la que il·lustra més clarament la seva concepció teatral —de què hem parlat abans—, en tant que encarna la idea calderoniana que la vida no deixa de ser una representació de la qual som alhora actors i espectadors, com també la idea del teatre com un «mirall embruixat» en què la suggestió creada esvaeix la frontera entre l'espectador i l'actor, i també entre la realitat i la ficció.

L'obra de Palau té dues parts. A la primera, els diferents personatges entren al pati de butaques d'un teatre —que és on s'esdevé l'acció— acompanyats per l'acomodadora, ocupen els seus llocs i mantenen diverses converses (els que van sols, amb si mateixos) abans no comenci la representació de *Romeo i Julieta* de Shakespeare que han

vingut a veure. El públic d'*Avui*, «*Romeo i Julieta*», és a dir, nosaltres, esdevenim, així, espectadors d'uns altres espectadors —d'uns actors que representen el paper d'espectadors—, talment tinguéssim al davant un mirall. Amb la particularitat que ens trobem davant d'un cas de teatre dins el teatre, però no perquè hi hagi uns actors de l'obra que esdevinguin actors d'una segona representació dins la primera, sinó perquè aquests actors fan d'espectadors d'una altra obra.

Durant aquesta primera part d'*Avui*, «*Romeo i Julieta*», els personatges-espectadors estan esperant que uns actors (entre els quals la Sra. Muntades i el Sr. Climent com a protagonistes) representin davant seu *Romeo i Julieta*. I a la segona part veurem i sentirem els comentaris que aquests personatges-espectadors van fent a mesura que es desenvolupa davant seu l'escenificació de l'obra shakespeareana. Una escenificació, però, que no té lloc sobre l'escena i que, per tant, ni ells ni nosaltres no la veiem. Amb la diferència que els personatges-espectadors representen —fan veure— que la contemplen sencera a mesura que la comenten, i nosaltres n'hem de fer una reconstrucció imaginària, condicionada i parcial, a partir dels seus comentaris.⁶

La segona part de l'obra de Palau comença quan s'inicia la representació de *Romeo i Julieta* a l'escenari que se suposa que els personatges tenen al davant. I és a partir d'aleshores que van expressant els seus comentaris, els quals cal entendre com els pensaments de cada un d'ells dits en veu alta, això és, com a parts, perquè durant la suposada representació no es produeix cap diàleg entre ells.⁷ A través d'aquests comentaris, Palau vol mostrar la diversa recepció que pot tenir una mateixa obra en funció de la tipologia del públic.

Dos dels personatges són la parella formada per en Quimet i la Quitèria. Si es té en compte que tant els lectors de les obres literàries com els espectadors de les teatrals les interpreten a partir de la seva

6. Com que és una representació fictícia, Palau pot comprimir-ne el temps perquè l'obra de Shakespeare suposadament escenificada duri el mateix que la segona part de la seva peça tot i ser molt més llarga.

7. L'únic personatge que no bada boca és l'Espectador sofer, que, com diu l'acotació, durant la representació «estarà en una actitud més anhelant que els altres: incorporant el bust, arrapant-se amb força als braços del seient en els passatges més dramàtics, etcètera» (PALAU 2005a: 563).

experiència —o sigui: a partir del que han viscut i, també, del que són capaços d'imaginar segons el seu bagatge cultural—, els comentaris d'aquest matrimoni de mitjana edat, que sembla clar que no té gaire bagatge, palesen la limitació que suposa mirar-se els personatges shakespeareans en funció només de la realitat humana i social més immediata; així, els pares de Julieta, se'ls imaginem com a sogres (ibíd.: 563-564), i el frare que uneix els amants, com a capellà del poble (ibíd.: 571). A més, consideren les accions representades segons els tòpics més estesos, com ara que la declaració amorosa de Romeo envers Julieta segur que és el típic engany d'un conquistador envers una pobra ingènua (ibíd.: 566); i tenen el convenciment que dos actors que representen una escena amorosa segur que s'entenen en la vida real (ibíd.: 569-570).

L'experiència d'una altra parella d'espectadors, el matrimoni del senyor i la senyora Duran, també és limitada. Però la seva edat —a la ratlla de la setantena d'anys— els en dona un plus que els permet d'interpretar els fets que presencien no pas visceralment sinó amb el seny propi de la vellesa, a més de sentir empatia envers els joves i dissortats protagonistes, perquè dins el matrimoni Duran també és viu l'amor —com mostra el seu primer diàleg—, encara que ja no tingui l'exaltació pròpia de la joventut.

Els comentaris d'un altre personatge, el Primer espectador, són un reflex de la seva naturalesa diguem-ne primària: reacciona a les baralles (ibíd.: 564 i 568) i a aquelles accions amb què més fàcilment pot identificar-se, com el ball de màscares, que el fa pensar en la seva condició de tímid (ibíd.: 565), talment com una de les escenes del frare franciscà la interpreta des de la seva aversió als jesuïtes (ibíd.: 570). El mateix pot dir-se de la Primera espectadora, de naturalesa semblant i que també reacciona davant alguna de les baralles (ibíd.: 568), a més de comentar només escenes en què més directament se sent implicada per la seva atracció envers els actors, com en la de la seducció de Julieta per Romeo durant el ball (ibíd.: 565), o quan se sent complaguda pel comportament del frare i se l'imagina encarnat per un actor «gwapot» (ibíd.: 571).

Més substanciosos són els comentaris de les tres estudiants universitàries que assisteixen a la representació de *Romeo i Julieta* perquè

han de fer un treball sobre l'obra: l'Aurora, la Núria i la Montse. Unes estudiants que recorden —com ha remarcat Helena Buffery— els que apareixen al quadre cinquè d'*El público* de García Lorca (obra esmentada per Palau a *El mirall embriuat*), que també comenten una representació de la mateixa tragèdia de Shakespeare, bé que dins l'ambient d'irrealitat que domina la peça lorquiana (BUFFERY 1998: 44).

Els comentaris de les tres estudiants de Palau són observacions de mena acadèmica (que no vol dir erudita), ja sigui sobre els personatges i la interpretació de les seves paraules, sobre l'estructura de l'obra, sobre el tipus de representacions teatrals a l'època elisabetiana o fins sobre el llenguatge i la traducció del text anglès al català. A través de les seves paraules, Palau mostra el coneixement que ell tenia de la peça shakespeariana i ens dona la seva interpretació de les accions que s'hi esdevenen, especialment a través de l'Aurora. Per exemple, després de l'escena de la separació dels amants a la cambra de Julieta, l'estudiant comenta: «Que n'és de murri Shakespeare! Primer ens ha mostrat Romeo i Julieta quan es buscaven [a l'escena del ball], quan s'apropaven, sense arribar a estar del tot junts. Ara ens els mostra quan se separen. No podem acabar de gaudir del tot de llur gaudi.» I fent al·lusió a la idea del mirall, conclou: «Potser en la vida també és així» (PALAU 2005a: 570).⁸

Val a dir que uns quants dels comentaris de les tres noies són de caire més personal, això és: són les seves reaccions emocionals als fets representats. Especialment en el cas de la Montse, que considera Paris «el personatge més repel·lent de la peça» (ibíd.: 569), i, davant una de les escenes amoroses, opina que «no s'hauria de concedir la mà d'una

8. Per comprovar l'encert i la pertinència de l'observació de l'Aurora (i de Palau) en referència als amants shakespearians —que «no podem acabar de gaudir del tot de llur gaudi»—, sols cal fixar-se en totes les escenes en què apareixen junts: la del ball és molt breu (intercanvien sols deu rèpliques) per la interrupció de la dida; el diàleg de l'escena dita usualment «del balcó» és molt més llarg, però els amants estan separats (ella a la casa i ell al jardí) i són constantment interromputs pels crits una altra vegada de la dida; l'escena en què es troben a la cel·la del frare que els ha de casar torna a ser brevíssima (i és prèvia al casament, que no es representa en escena); la del matí després que han passat la nit junts a casa d'ella (la cinquena de l'acte tercer) ja és més extensa, però el diàleg tracta precisament de la seva inevitable i immediata separació; i la darrera escena en què coincidiran ja serà la de la cripta, sempre amb un dels dos mort (ella primer figuradament).

noia sinó a qui fos capaç de raptar-la. Amb uns nois tan sonsos com ara corren...» (ibíd.: 570). Cal remarcar, també, el llenguatge gairebé poètic d'alguns comentaris de l'Aurora —a través del qual es trasllueix el poeta que era Palau—, com el que dedica als cants del rossinyol i l'alosa esmentats a la cinquena escena del tercer acte de *Romeo i Julieta*: «El del rossinyol és com un raig d'aigua intermitent, és un trenat de cants. El de l'alosa, en canvi, és com el d'una seda molt fina que s'esqueixa, que té una nota forçada» (ibíd.: 569).

Una tercera parella completa la nòmina de personatges-espectadors: en Jordi i la Isabel, dos adolescents que, essent els últims a entrar, han de seure a la mateixa fila però separats pel passadís central. Durant la representació de *Romeo i Julieta* estan tan pendents l'un de l'altre com de l'obra, i els seus comentaris sobre les peripècies dels amants de Verona —fets sobretot per la Isabel, més reflexiva que no en Jordi— sovint prenen com a referència la pròpia relació amorosa entre ambdós.

Aquesta parella serveix a Palau per il·lustrar la seva tesi del teatre com un mirall embruixat. Quan l'estudiant Aurora veu la Isabel i en Jordi a la platea, comenta a les seves companyes: «Nosaltres venim a veure *Romeo i Julieta*. Ells vénen a veure's en *Romeo i Julieta*» (ibíd.: 560). Però el disegni de la jove parella d'espectadors va més enllà de simplement reconèixer-se en la parella dels amants shakespearians. Quan la Isabel diu a en Jordi que el passadís que els separa és com un riu, i ell li pregunta quin nom té, el diàleg fa com segueix:

ISABEL: No ho sé. De moment ens duu cap a l'escenari.

JORDI: El gran teatre de la vida, com diuen els poetes.

ISABEL: Vés a saber tot el que ens hi espera.

JORDI: Això sí que depèn del que hi posem nosaltres. (ibíd.: 561)

El noi i la noia, doncs, no aspiren a ser mers espectadors passius davant la representació de la tragèdia de Shakespeare: compten de posar-hi alguna cosa de la seva part. Tot el que els pugui aportar l'obra, la influència que la història shakespeariana exerceixi sobre ells, dependrà, en darrer terme, de la seva resposta activa a les accions que se'ls mostraran dalt de l'escena.

Així es posa de manifest cap al final de la suposada representació de *Romeo i Julieta*. L'acotació ens diu que, a partir del moment que Julieta s'ha pres el beuratge que li causa un son aparentment mortal, en Jordi i la Isabel es miren i allarguen el braç fins a donar-se les mans, i contemplaran la darrera escena de l'obra, la de la cripta, agafats, «primer tranquil·lament, amb més violència quan la tragèdia arriba al seu punt àlgid» (ibíd.: 572). D'alguna manera, doncs, afronten junts els terribles esdeveniments del final de la peça: l'arribada de Romeo desesperat perquè creu morta Julieta, la seva lluita amb Paris, el seu suïcidi amb el verí, el despertar de Julieta i la seva ulterior mort amb la daga.

Davant aquests fets tan dissortats, la senyora Duran exclama: «Quin tip de patir! Sort que sabem que tot és comèdia! M'ho he d'anar repetint constantment: això és comèdia, això és comèdia, això és comèdia, per a poder-ho resistir» (ibíd.: 573). Aquesta vella senyora pateix amb els infortunis dels amants shakespearians, però no vol sentir-se implicada en l'acció, necessita mantenir-s'hi a una certa distància; i per això la tranquil·litza reiterar-se a si mateixa que existeix una frontera entre la ficció de l'escenari i la vida real.

Aurora, en canvi, planteja una possible manera d'escurçar aquesta distància. Després de constatar que l'obra de Shakespeare se serveix del motiu del «massa tard» per provocar un desenllaç no pas feliç sinó fatal —«Ha anat d'un pèl que Julieta no es desvetlli a temps; ha anat d'un pèl que Romeo no se la pugui endur i no surti amb la seva»—, apunta un dels aspectes que singularitzen la tragèdia shakespeariana: «Shakespeare ens fa venir ganes de pujar a l'escenari i ajudar l'acció a resoldre's com cal, encara que vegem l'obra deu vegades seguides i en coneguem el desenllaç per endavant»; i això perquè el que se'ns representa a l'escenari és com la vida, en què «moltes coses depenen d'un no res, d'un pèl» (ibíd.: 573).

Però, és clar: per més implicats que els espectadors se sentin en l'acció dramàtica que contempen, la funció última d'una obra teatral no és induir-los a arreglar-ne la representació al seu gust. Si s'enfilesin damunt l'escena per canviar els fets que s'hi representen, com si en fossin uns directors improvisats, en el fons estarien reforçant la frontera entre la ficció i la vida, perquè podrien fàcilment modificar la

ficció teatral, la història que els actors representen, però aquesta és una possibilitat que la vida no ofereix mai.

Seran en Jordi i la Isabel els que mostraran quin és l'efecte que pot suscitar el teatre. Ja hem vist que, just abans no comencés la funció, la Isabel plantejava mirant cap a l'escenari: «Vés a saber tot el que ens hi espera», i en Jordi replicava: «Això sí que depèn del que hi posem nosaltres» (ibíd.: 561). I tots dos ja havien començat a «posar-hi» en contemplar l'última escena de *Romeo i Julieta* agafats fortament de la mà: en fer-ho, palesaven que el seu objectiu no era pas distanciar-se dels fets tràgics de la peça de Shakespeare, com la Sra. Duran, ans patir-los junts tot donant-se suport l'un a l'altre.

Quan l'obra arriba al desenllaç final i cau el teló, tots els espectadors aplaudeixen frenèticament, una reacció que ens indica que l'obra ha acabat. Però en Jordi i la Isabel, tot i també aplaudir inicialment, s'aixequen i s'abracen. Per als altres, la ficció ha acabat, i els seus aplaudiments s'adrecen als actors, als professionals que l'han escenificada; per a la parella d'adolescents, en canvi, la ficció continua i es prolonga en la vida, en la seva vida. Fan el que proposava l'Aurora de canviar el final de la història shakespeariana, però no pas sobre l'escenari. S'han sentit tan implicats en la història d'amor que han contemplat, que en certa manera l'han viscuda, i és vivint-la que volen modificar-ne el desenllaç. Passen de ser-ne espectadors a ser-ne ells mateixos actors. I per això, la resta d'espectadors, al final es giren cap a ells i es posen a aplaudir-los. La suggestió del mirall embuixat que és el teatre ha funcionat i les fronteres entre espectadors i actors finalment s'han esvaït.

Palau i Fabre aconsegueix, així, amb la seva variada galeria de personatges, construir un artefacte dramàtic, format per diversos nivells de representació, que és, alhora, una reflexió tant sobre l'obra de Shakespeare com sobre el teatre en general. I, en darrera instància, també un cant a l'amor.

4. YORIK

Tot i acabar en forma de tragèdia, *Romeo i Julieta* de Shakespeare s'inicia com una comèdia i és una obra que conté força escenes còmi-

ques. Com afirmava el mateix Palau, «el riure i la tragèdia, per paradoxal que sembli, es reclamen mútuament, per preservar llur pròpia força i llur pròpia idiosincràsia» (PALAU 2005b: 206).

Aquest fenomen, que per a Palau és com una llei, en la tragèdia «resulta indefugible»; i per això els grecs, després de cada trilogia de tragèdies, representaven una farsa que en podia parodiar el tema. I també el trobem en Shakespeare, que «equilibra aquests dos elements o ingredients de la vida —el riure i la tragèdia— barrejant-los, ja sigui escrivint una comèdia després de dues o tres tragèdies, ja sia introduint personatges o escenes còmics enmig de les situacions més desesperades» (ibíd.: 207). Personatges còmics com ara, per posar un sol exemple, els divertits Cirereta i Agràs, l'agutzil i l'oficial de barri de la ciutat de Messina, on té lloc la comèdia *Molt soroll per res*, que irrompen en escena just després que el traïdor don Juan hagi fet néixer en el cor de Claudio i de don Pedro el dubte d'infidelitat per part de la pobra Hero, i que protagonitzen una situació ben humorística amb els seus diàlegs absurds.

Un altre dels personatges còmics que apareix en diverses de les obres shakespearianes és el bufó. Però molts dels bufons shakespearians —incloent-hi personatges que, sense ser-ho, en tenen trets, com el Tersites de *Troilus i Cressida*— disten molt de ser uns mers personatges que facin riure, ja que en les seves paraules, que aparenten ser meres ximpleries i fins follies, s'amaguen la més gran astúcia i una lucidesa superior a la de la resta de personatges.⁹

Un dels bufons més coneguts de Shakespeare té la particularitat que, a diferència dels altres, no diu ni una sola paraula i, a més, apareix en escena es podria dir que despullat: no tan sols dels seus vestits, sinó també de la seva carn. Es tracta de Yorick,¹⁰ el que havia estat bufó del pare de Hamlet, la calavera del qual el príncep de Dinamarca troba en l'escena del cementiri del darrer acte de la tragèdia, just abans del sepeli d'Ofèlia. Mentre els enterramorts van remenant la terra de les

9. Sobre els bufons de les obres de Shakespeare, vegeu MÍGUEZ & QUIRICI 1974.

10. Mantinc el nom original del personatge, tot i que la majoria de traductors catalans moderns opten per la forma Iorick.

tombes amb les seves pales i traient-ne despulles, s'estableix aquest diàleg entre un d'ells i Hamlet:

CLOWN:¹¹ [...] Here's a skull now: this skull hath lien you i'th'earth three and twenty years.

HAMLET: Whose was it?

CLOWN: A whoreson mad fellow's it was. Whose do you think it was?

HAMLET: Nay I know not.

CLOWN: A pestilence on him for a mad rogue, a poured a flagon of Rhenish on my head once. This same skull sir, was Yorick's skull, the king's jester.

HAMLET: This?

CLOWN: E'en that.

HAMLET: Let me see. (*Takes the skull.*) Alas poor Yorick! I knew him Horatio, a fellow of infinite jest, of most excellent fancy, he hath borne me on his back a thousand times — and now how abhorred in my imagination it is! My gorge rises at it. Here hung those lips that I have kissed I know not how oft. Where be your gibes now? your gambols, your songs, your flashes of merriment that were wont to set the table on a roar? Not one now, to mock your own grinning? Quite chop-fallen? Now get you to my lady's chamber, and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come. Make her laugh at that. (SHAKESPEARE 1997a: 219-220)

Aquest breu soliloqui de Hamlet ha suscitat diversos comentaris. Prescindint de les especulacions al voltant de si aquest Yorick podia tenir un antecedent real,¹² s'ha convingut que les paraules del príncep remetien al tòpic barroc de *vanitas vanitatum* (Wilson 1967: 268), i, en darrer terme, al de la mort ineluctable que ens iguala a tots en la pols, siguem bufons estrafets o bé belles dames. Hamlet hi insisteix tot seguit preguntant a Horaci:

HAMLET: Dost thou think Alexander looked o' this fashion i'th'earth?

HORATIO: E'en so.

11. Aquesta és la denominació —i la caracterització— que Shakespeare va donar als enterraments (*gravedigger*) de l'escena.

12. S'ha apuntat la possibilitat que Shakespeare pretenia recordar la figura de l'actor còmic favorit de la reina Elisabet I, Richard Tarlton (DICKSON 2017).

HAMLET: And smelt so? Pah! (*Puts down the skull.*)

HORATIO: E'en so, my lord. (SHAKESPEARE 1997a: 220)

Ara: al mateix temps, el nom del bufó suscita al príncep tot de tendres records sobre la relació que va tenir amb ell de petit, quan el feia riure i el duia a collibè, o quan alegrava els àpats i banquets amb els seus acudits, les seves tombarelles i les seves ganyotes. Aquests records del Yorick viu contrasten amb la seva calavera, amb el Yorick mort. El primer, el viu, ja s'ha esvaït, i Hamlet ara té físicament al davant l'altre, el mort, les seves despulles i el tuf que desprenen, que és el que li provoca repulsió. La realitat de la mort ineluctablement s'imposa.

És sobre aquest bufó shakespearà, que no diu ni una sola paraula i sols apareix en escena en forma de calavera, que Palau i Fabre va decidir d'escriure, i va enllestir l'11 de juliol de 1987, una petita obra en forma de monòleg: *Els mots de Yorik* (2005a: 535-540).¹³ Un monòleg que té la particularitat de posar-nos al davant alhora el Yorik viu i el Yorik mort: el protagonista, vestit de bufó, entra en escena amb la seva pròpia calavera a la mà. L'objectiu de l'obra de Palau, reflectit al títol, sembla ser el de completar la peça de Shakespeare pel que fa a aquest personatge, com si el volgués rescabalar de la seva impossibilitat de poder parlar pel fet de ja només ser un munt de despulles mortals al cementiri. Ara i aquí Yorik ens parlarà, ens dirà els seus mots, però sense deixar d'estar mort: vet aquí la transgressió de posar en escena un personatge que, en tant que ens parla, viu, però que és conscient que ja ha mort, com certifica la pròpia calavera que duu a la mà.

Com a bufó que és, que no ha deixat de ser, Yorik es deu al públic, actua per al públic, com feia temps enrere quan vivia a la cort reial. Per això, quan entra en escena, l'acotació diu: «Es queda plantat al mig del prosceni i somriu al públic, cercant-ne la complicitat.» Es deu al públic i és al públic a qui s'adreça. Però aquest públic ja no són els nobles i cortesans de l'antic regne de Dinamarca (on s'esdevenia l'acció de

13. Essent una obra molt breu, per no sobrecarregar el text de referències no indico les pàgines de les citacions. Es desconeix, d'altra banda, per què Palau escriu el nom del personatge shakespearà sense la c.

Hamlet), o els de l'època de Shakespeare que presenciaven l'obra, sinó que són els espectadors actuals, els del temps present de la representació del monòleg *Els mots de Yorik*. Vet aquí la segona transgressió que ens imposa Palau: un personatge de segles enrere adreçant-se amb plena consciència a un públic del temps present. Un públic que se suposa que sap qui és Shakespeare, que deu haver llegit o haver vist alguna representació de *Hamlet* i que coneix qui és ell, Yorik. O més ben dit: que coneix la seva calavera, la qual no podem oblidar que, al marge dels records del príncep, és o ha estat l'única existència real del personatge damunt els escenaris. Ell mateix ho diu als espectadors tot assenyalant el seu crani: «Vosaltres només coneixeu de mi això.»¹⁴

El que Palau ens proposa, al seu monòleg, és que coneguem el Yorik real, la persona que era. L'única certesa que en teníem és que es tractava d'un bufó de la cort. I així es presenta ell mateix: «El meu ofici era el de fer riure, el de distreure, però, abans que res, el de divertir el rei, per mal humor que tingués. [...] Si no aconseguia tornar-li el bon humor, els cortesans em fustigaven.» Un típic bufó, doncs, que sempre es proposava de fer riure el públic, però que també podia ser objecte de pallisses si no se'n sortia. En altres obres de Shakespeare també es fa referència a aquest doble tracte que rebien els bufons, com a *Molt soroll per res*, quan, durant un ball (a la primera escena del segon acte), Beatrice critica Benedicte (però li ho està dient a ell mateix, amagat rere una màscara) bo i considerant-lo un bufó a qui «none but libertines delight in him [...] and they laugh at him and beat him» (SHAKESPEARE 1998: 118).

Però Yorik, és clar, havia estat algú altre o alguna altra cosa abans d'esdevenir un bufó. El personatge no ens ho aclareix. Però sí que ens diu que aviat va adonar-se que tenia un do: «Quan em disposava a parlar, abans d'haver pronunciat un sol mot, la gent ja tenia el somriure a flor de dents.» Yorik, doncs, posseïa aquesta facultat poc usual d'aconseguir fer riure la gent. Ara: d'aconseguir-ho, com ell mateix remarca, «involuntàriament». No ho feia pas per voluntat pròpia, perquè fos el seu disseny. I això no obstant, explica, «no em quedà altre remei que el d'assumir el paper de bufó». I aclareix: «Per poder

14. La cursiva és de l'original.

viure, és clar.» El nostre bufó, doncs, ho és a contracor, no pas perquè vulgui ser-ho: la pròpia necessitat —tenir un plat a taula i una cambra on dormir, en aquest cas al castell del rei— l’ha empès a adoptar aquest paper d’acord amb el seu do.

De manera que Yorik no és un bufó: és un home que representa el paper de bufó. I que ho fa a desgrat, perquè a vegades, ens diu, «m’hauria plagut» de «representar un paper diferent, un paper dramàtic o tràgic, [...] amb la intenció de fer plorar o, simplement, de fer meditar»; només que, quan ho intentava, la gent no se’l prenia seriosament i ho veien com una nova facècia. És en aquest punt del monòleg on més ens apropem a l’autèntica naturalesa del personatge de Palau i Fabre. En principi, ens imaginàriem que és algú que no es pren la vida seriosament i que, per això, es dedica a fer bromes i a explicar acudits, això és, a dir paraules buides de substància, sense res autèntic a comunicar. Però Yorik exclama en un moment determinat: «N’hi ha tants de motius per a sentir-se trist!». I era quan se sentia trist que es deia a si mateix: «Avui és el dia, Yorik, avui el que duus a dins ho pots transmetre fàcilment als altres, és de massa pes i no pots fer altra cosa.»

El nostre bufó, doncs, dista molt de ser un d’aquells personatges còmics i beneïts de les obres de l’època de Shakespeare: dins seu duïa alguna cosa de «massa pes» com per guardar-la tancada, ja fossin pensaments, idees o sentiments, els quals tenia la necessitat de comunicar als altres, qui sap si per fer-los plorar o, si més no, per fer-los reflexionar. Estotjava en el seu interior, doncs, tot de paraules reblertes de significat. Però quan intentava dir-les, «el públic s’entestava a veure-hi una nova facècia meva, i encara es rebentava de riure més que de costum».

El que impedeix al Yorik de Palau de realitzar-se plenament com a home, el que no li permet de ser la persona que realment duu en el seu interior, el que en certa manera l’obliga a no deixar de ser un bufó, és el públic. I per això es lamenta: «És molt trist no poder viure seriosament, haver d’assumir un sol paper d’una manera irrevocable, haver de ser algú que els altres us han imposat durant tota la vida.» Yorik no pot deixar de ser un bufó perquè la gent no pot deixar de veure’l com

a tal. Dit altrament: ha esdevingut un clixé, és aquell personatge de qui tots esperen no altra cosa que la broma i l'acudit.

El Yorik de Palau, per tant, es troba en conflicte amb aquells per a qui justament representa el seu paper, això és, amb el públic. I se'n plany. Fins que, cap a la meitat del monòleg, el personatge sembla encetar un altre tema: «Tot això també ve del fet que el senyoret Hamlet va aprofitar la meva calavera [...] per a proferir aquells mots inefables, coneguts de tothom [...]. Uns mots que eren tan seriosos —són tan seriosos— que no fan riure a ningú.» Però uns mots que, si ara els digués ell, està convençut que la gent es posaria a riure perquè, com vèiem, s'imposaria el clixé a través del qual és vist.

Aquells mots inefables, de contingut seriós i que tothom coneix, és el famós soliloqui de Hamlet que comença amb «To be or not to be». I és gairebé un tòpic concebre aquesta escena de l'inici del tercer acte de l'obra amb el príncep de Dinamarca pronunciant tals greus paraules sobre la vida i la mort amb una calavera a la mà. Fins al punt que la imatge de Hamlet dient «To be or not to be» tot sostenint la calavera ha esdevingut la icona d'aquesta tragèdia shakespeariana.

Tanmateix, aquesta associació del conegut parlament hamletjà amb la calavera és un error, una confusió, perquè el crani de Yorik no apareix fins al cinquè acte, en l'escena del cementiri. Aleshores, perquè el nostre bufó afirma que Hamlet va dir aquells mots amb la seva calavera? Podríem suposar que simplement ha estat una badada de Palau, com si ell també hagués sucumbit a aquella associació àmpliament estesa. Però es fa difícil de creure que l'Alquimista cometi tal errada respecte a una obra que coneixia des de molt jove i que va llegir moltíssimes vegades.

El perquè cal cercar-lo per una altra banda. I la resposta potser la trobaríem en la conflictiva relació que ja hem vist que té Yorik amb el públic. Si són els espectadors, els de l'època de Shakespeare, però també els actuals, els que li imposen al damunt el clixé de bufó que es limita a fer riure i dir facècies, bé podria ser que, per rescabalar-se'n ni que sigui momentàniament, ara ell ens vulgui imposar a nosaltres el clixé —la imatge icònica— de Hamlet dient el «To be or not to be» amb la calavera a la mà. I com que, a més, és la seva pròpia calavera, això li permet d'atribuir-se els mots del soliloqui: no pas en el sentit

que els digui ell, sinó perquè així estarien dits en relació amb ell, amb el seu crani, i, per tant, d'alguna manera li pertanyerien.

Si en la primera part del monòleg, Yorik sobretot es planyia de la seva trista existència davant el públic, el qual n'era el causant, en aquesta segona part, en canvi, a partir de la referència al soliloqui hamletí, es mostra molt més belligerant amb els espectadors i comença a interpel·lar-los i quasi a increpar-los —«¿Veieu com sou? ¿Us n'adoneu?», els etziba. Si el públic és qui li ha imposat el paper estereotipat de bufó, un paper que no s'acorda amb la veritable naturalesa del personatge, ara ell li imposa l'estereotip, no menys fals, del Hamlet adreçant el «To be or not to be» a la calavera. I fins provoca els espectadors i els desafia a pronunciar els coneguts mots, talment com a ell l'instaven a explicar ximpleries i a fer bufonades: «Proveu-ho, veureu. És la frase més senzilla del món. ¿D'acord? ¿És així o no és així? ¿És o no és?»

Això li seria un rescabament, però, momentani. Perquè la realitat fatalment s'imposa. I l'única realitat del personatge és la de la seva calavera. Per això, com que no pot desempallegar-se del paper de bufó que, encara ara, durant el monòleg, en certa manera li imposem com a espectadors, Yorik projecta el seu autèntic ésser en la calavera: és dins aquesta estructura òssia que s'amaguen totes aquelles paraules, idees i sentiments que el constituïen com a home i que hauria volgut expressar. Com ell mateix diu al públic referint-se al crani, «és un objecte que m'és interior, que riu i plora i que, per tant, sóc jo la calavera».

Aquesta calavera també representa, així, la seva no-existència, és a dir, aquella existència que no va poder arribar a tenir, que el públic no li va deixar tenir. Una no-existència que és com l'altra cara de la mort, de la seva pròpia mort. I aquesta mort, amb la calavera com a signe representatiu, és irrevocable. Yorik, el pobre bufó, ja no és a temps de fer-hi res.

5. PALAU, SHAKESPEARE I YORIK

Que Shakespeare és una presència constant en la vida de Palau ho testimonien des dels seus records expressats en articles i en entrevistes, i també en les memòries, passant pels textos teòrics de reflexió

sobre el teatre i la tragèdia, fins a arribar a algunes de les obres pròpies en què ressonen les del dramaturg elisabetià. No fou, a més, una presència merament literària, sinó que l'influí també en la trajectòria vital, essent a l'origen de la seva vocació com a escriptor.

La relació s'inicià, com hem vist, amb la descoberta de *Hamlet* cap als catorze anys. I des de llavors, aquesta obra acompanyà Palau i li feu servei en moments diversos, com ara a l'hora de formular la seva teoria teatral. En l'endemig, altres obres shakespearianes esdevingueren punts de referència en les seves vicissituds tant biogràfiques com literàries, com ara la fixació per *Macbeth* durant la crisi de mitjan any quaranta, i, posteriorment, la seva atracció per *Romeo i Julieta*, que li serviria per posar en pràctica la concepció del teatre com un «mirall embuixat» i també per expressar una manera d'entendre l'amor. Fins que el 1987, a la vellesa dels setanta anys, retornaria a *Hamlet* tot escrivint *Yorik*, que data de l'11 de juliol d'aquell any.

Però, què va impulsar Palau a concebre aquest monòleg? Més enllà del desig d'establir un nou lligam amb una obra del seu estimat Shakespeare —i, en certa manera, tancar el cercle iniciat en la joventut—, tenia algun disseny quan va idear-la? No coneixem cap document que en doni testimoni. Però podríem preguntar-nos si en la figura de Yorik, d'aquest personatge que hauria volgut realitzar-se en plenitud però que no pogué escapar-se del paper que va haver d'adoptar i del qual el públic ja no l'en va deixar sortir, el mateix Palau i Fabre no s'hi veia una mica reflectit.

És un fet que el nostre autor, al llarg de la seva trajectòria, va adoptar diversos papers. Ell mateix ho explicava en una entrevista en castellà de l'any 1962 (PALAU 2005b: 620-621): «Yo me he extravesado en varios personajes, en los cuales me veo mejor que en mí mismo. El primero de ellos es el Alquimista», que és, com sabem, el nom amb què signava els seus poemes; i continua més endavant: «También me he extravesado en Don Juan», figura al voltant de la qual va crear tot un cicle de peces teatrals; i afegia al final: «Actualmente, esta transposición o transferencia de lo propio en lo ajeno, ese desdoblamiento de la personalidad [...] l[o] llevo a cabo, desde hace tiempo, a través de un personaje real», en referència a Picasso, la figura i l'obra del qual absorbia aleshores les seves energies com a

escriptor. Aquests tres «papers», però, van ser adoptats voluntàriament per Palau i, quan ho va decidir, se'n va desprendre. Un cas diferent al de Yorik, que no va aconseguir de desistir-se del ridícul personatge que tots li imposaven.

I, amb tot, d'una certa manera Palau, com afirmava el dissortat bufó, no sempre va aconseguir de «ser respectat i considerat com cal» (PALAU 2005a: 538). Això pot comprovar-se llegint alguns dels seus articles i algunes entrevistes, i, especialment, les seves memòries, escrites dos anys abans que el monòleg i que va titular *El monstre*. A la nota introductòria, afirmava que el sentit del títol quedava palès amb la lectura del text. I, certament, en moltes pàgines es posa de manifest el sentiment d'incomprensió que punyia Palau: «Els meus compatriotes», hi diu, «encara no s'han adonat de qui sóc» (PALAU 2005b: 1274). Es dolia, sobretot, del fet de no haver estat ben interpretat i no haver rebut el reconeixement que mereixia per tot el que va arribar a fer, no sols a nivell literari, amb una obra que ha trigat a ser valorada com cal, sinó per al país, especialment en els anys més durs de la dictadura, on el seu infrangible compromís amb la cultura el va dur a participar en la majoria d'iniciatives de la resistència. *El monstre* és, així, un escrit de defensa —i per això a l'inici s'invoca *En defensa pròpia* de Verdguer—, però també, afirma Palau, és una arma per parlar sense embuts i contraatacar —que és una mica el que intenta fer Yorik a la segona part del seu monòleg.

Al darrer capítol d'*El monstre*, el nostre autor relata la seva tornada a Barcelona a principis dels anys seixanta, «massa carregat encara de bona fe» (ibíd.: 1414), i explica alguns dels desenganys que va tenir, especialment en relació amb els seus treballs sobre Picasso i també amb algunes peces teatrals. I les memòries acaben així: «Molt sovint he recordat les paraules del meu pare: —Et foteran, et foteran...» (ibíd.: 1418). I, certament, a Palau el van «fotre», talment com cal imaginar que devien «fotre» el pobre Yorik. Amb la diferència, això sí, que per al bufó, com ell mateix admet, ara ja és massa tard. En canvi, encara som a temps de retornar Palau i Fabre al lloc que mereix i li pertoca. L'Any Palau i Fabre el 2018 certament hi ha contribuït. Però, en darrer terme, el públic és qui tindrà, com sempre, la paraula.

BIBLIOGRAFIA

- BALAGUER (1995): Enric Balaguer, *Poesia, alquímia i follia. Aproximació a l'obra poètica de Josep Palau i Fabre*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- BUFFERY (1998): Helena Buffery, «Espejos embrujados. Lecturas metateatrales de Romeo y Julieta», dins: D. A., *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 5, Birmingham (UK): Dept. of Hispanic Studies, The University of Birmingham, Doelphin Books, ps. 39-48.
- COCA (2013): Jordi Coca, *El teatre de Josep Palau i Fabre. Alquímia i revolta (1935-1958)*, Barcelona: Galàxia Gutenberg, Cercle de Lectors.
- DICKSON (2017): Andrew Dickson, «Alas, poor Yorick! The shocking life of theatre's greatest skull», *The Guardian* (16 febrer). En línia a: <<https://www.theguardian.com/stage/2017/feb/16/andrew-scott-hamlet-skull>> [Consulta: 22 juny 2018].
- GARCÍA & ROM (1993): J. M. García Ferrer i Martí Rom, *Josep Palau i Fabre*, Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.
- GUILLAMON (1986): Julià Guillamon, «Josep Palau i Fabre: teoria i pràctica de la representació teatral», dins: Josep Palau i Fabre, *Avui, Romeo i Julieta, seguit de El porter i el penalty*, Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions del Mall, ps. 5-18.
- MÍGUEZ & QUIRICI (1974): Graciela Míguez i Susana Quirici, *La función del bufón en Shakespeare*, Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.
- PALAU (1961): Josep Palau i Fabre, *El mirall embruixat*, Palma: Moll.
- (2005a): *Obra literària completa I. Poesia, teatre, contes*, Barcelona: Galàxia Gutenberg, Cercle de Lectors.
- (2005b): *Obra literària completa II. Assaigs, articles i memòries*, Barcelona: Galàxia Gutenberg, Cercle de Lectors.
- SHAKESPEARE (1997a): William Shakespeare, *Hamlet*, a cura de Philip Edwards, Cambridge: Cambridge University Press.
- (1997b): *Macbeth*, a cura d'A. R. Braunmuller, Cambridge: Cambridge University Press.

- (1998): *Much Ado About Nothing*, a cura de Sheldon P. Zitner, Oxford: Oxford University Press.
- WILSON (1967): John Dover Wilson, *What happens in Hamlet?*, Cambridge: Cambridge University Press.