

El rei Lear i el Cànon

Estudi de l'obra i de les seves fonts crítiques



Cristina Casals Miret

Treball Final

Prof.: Neus Rotger i Carles Prado

Postgrau: *Estudis Literaris i Literatura digital*

UOC 2007-2008

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ	p. 3.	
PART I: <i>El rei Lear</i> de William Shakespeare. Estudi de l'obra.		
1. Origen del text	p. 4.	
2. Esbós de l'argument i introducció als personatges	p. 6.	
3. Creació de Personatges i Universalitat	p. 12.	
4. El final: el gran buit	p. 15.	
PART II: Els crítics i els <i>fills</i> de Lear.		
1. Els crítics sobre Lear	p. 17.	
2. Els <i>fills</i> de Lear	p. 20.	
PART III: Part del cànon? (Conclusions)		p. 24.
BIBLIOGRAFIA	p. 26.	

INTRODUCCIÓ

Al llarg del present treball, em proposo analitzar el text de William Shakespeare, *El Rei Lear*. La motivació principal d'aquest estudi és determinar si

la tragèdia de Lear, considerada com una de les més grans obres de tots els temps, pot formar part del cànnon amb legitimitat pròpia; o, si tan sols en forma part a causa de la tradició que ens ha arribat.

He dividit el treball en tres parts principals. Cada una d'elles definida per l'estudi que s'hi realitza.

La primera part es centrarà, principalment, en l'estudi de l'obra, del text en sí, en l'anàlisi dels personatges, així com en l'estudi final.

La segona part tindrà com a fil argumental parlar d'aquelles persones, ja siguin crítics, poetes o cineastes, que han dedicat part del seu temps a l'estudi o lectura detallada d'*El rei Lear*. Així també, en les influències que el text ha exercit sobre autors posteriors.

Finalment, la darrera part es centra exclusivament en respondre a la pregunta inicial del treball: la legitimitat d'*El rei Lear* com a part del cànnon. Pel que fa als crítics consultats, he intentat mantenir l'equilibri entre els detractors i els seguidors de Shakespeare per tal de donar punts a favor i en contra de la manera més equitativa possible.

PART I: EL REI LEAR DE WILLIAM SHAKESPEARE. ESTUDI DE L'OBRA.

1. ORÍGEN DEL TEXT:

La primera idea que ens sobta quan ens posem davant d'alguna de les grans peces teatrals de Shakespeare, ja sigui *Macbeth*, *Hamlet*, *Otel·lo* o *El rei Lear*, és que l'autor de Stradford creava els seus arguments a partir d'antigues històries que anava recollint, reconstruint i reinventant. Podríem dir que no era

propietari de l'originalitat temàtica dels seus escrits. Tal com ens explica Ralph W. Emerson¹, a l'època de Shakespeare tots els grans dramaturgs rebuscaven i regiraven les velles llegendes, les antigues cròniques dels reis de Bretanya, les narracions èpiques nòrdiques o continentals i, fins i tot, bevien de les grans tragèdies clàssiques de Grècia i Roma.

«The poet needs a ground in popular tradition on which he may work, and which, again, may restrain his art within the due temperance. It holds him to the people, supplies a foundation for his edifice; and, in furnishing so much work done to his hand, leaves him at leisure, and in full strength for the audacities of his imagination.»²

Aquesta idea que reforça la necessitat d'una tradició prèvia per crear, també la trobem a *¿Qué es un clásico?*, la conferència que T. S. Eliot va dirigir a la Societat Virgiliana. No obstant, tant Emerson com Eliot ens parlen, a part de la importància del rerefons històric i literari, de la necessitat indestruïble de «ese poeta particular, y una vida entera de trabajo por parte del poeta, para extraer lo clásico de su material»³. No és una mera qüestió d'argument, el que crea una bona obra, allò que un cop transportat a l'escena donarà un bon resultat davant del públic; no, es necessita treball i temps per convertir una història tradicional en una bona peça teatral.

Així, ens trobem davant d'un autor, és més, d'una època, que percebia l'originalitat i el fet de la creació de manera diferent a com nosaltres ho fem, o si més no, això ens sembla creure. Si ens fixem en el cinema, per exemple, impera la gran necessitat de l'originalitat i la innovació constant, però és realment una nova idea la que se'ns presenta o tan sols una nova forma d'expressar-la? Hem de tenir en compte, a més, el valor que el Romanticisme imprimeix a la idea d'originalitat entre Shakespeare i el cinema actual. Sincerament, Emerson fa decantar la balança cap a la segona opció: «Great genial power, one would almost say, consists in not being original at all; in being altogether receptive; in letting the world do all, and suffering the spirit of the hour to pass unobstructed through the mind»⁴. De la mateixa manera, Gaudí proclamava que «L'originalitat consisteix en tornar als orígens». No hi ha res més que beure del passat, assaborir-lo, entendre'l i aprendre'l per tal de tornar-lo al món tenyit de la pròpia realitat, intimitat i visió.

¹ Shakespeare; or the Poet.

² Shakespeare; or the Poet. Paràgraf 5.

³ Eliot, *¿Qué es un clásico?*, p.56.

⁴ Shakespeare or the poet. Paràgraf 2.

Potser tot plegat soni massa categòric, com una proclama contra la possibilitat de creació purament original, però cal no perdre de vista que els grans autors de tots els temps han insistit en agafar, en reproduir, la temàtica ja coneguda —els grans temes que afecten l'home en el seu fons més profund—, i s'han esforçat fins a l'extrem per presentar-lo de manera nova, tan inspirada i treballada, que han aconseguit transformar-lo, a la perfecció, en una peça completament nova i diferenciada. Sense anar més lluny, podríem fer referència a *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes que va beure en part de les grans novel·les de cavalleries, o *l'Ulisses* de Joyce que ens presenta un gran ventall de noves textualitats per sobre de la temàtica.

Shakespeare sabia perfectament que, en tot procés creatiu, tan important era la idea temàtica, com la presentació que d'ella se'n feia. El seu Rei Lear el va trobar amagat entre les antigues històries del reis de Bretanya que Geoffrey de Monmouth havia recollit. Tampoc podem oblidar les antigues històries celtes que parlaven de la divisió del regne entre les filles, i que tan el mateix autor com els seus contemporanis coneixien. Però, si hi ha una obra a la que Shakespeare deu bona part de l'argument és a *True Chronicle History of King Leir*, un drama altament religiós on ja trobem la divisió del regne. Una de les primeres autores en estudiar les fonts del text de Shakespeare va ser Charlotte Lennox. L'any 1750 publicava un llibre on feia la relació de totes les obres que Shakespeare havia utilitzat, així com també l'ús que n'havia fet. Segons Lennox⁵, tal com ampliarem més endavant, les seves obres eren infinitament inferiors a les seves predecessores.

2. ESBOÇ DE L'ARGUMENT I INTRODUCCIÓ ALS PERSONATGES:

Tal com ja hem apuntat, l'argument principal d'*El rei Lear*, prové de *True Chronical History of King Leir*, no obstant, Shakespeare no es va limitar a agafar l'argument fet a fet, sinó que el va transformar per tal de crear una obra nova. Hi va afegir personatges nous, situacions inexistents, així com un sorprenent i, molt sovint, malentès final.

El fet que l'obra shakesperiana estigués inspirada en un altre text, tan podia ser positiu com negatiu, si una obra popularment estimada i reconeguda es transportava a l'escena i s'hi feien canvis que no agradaven al públic, aquella peça podia esdevenir un fracàs estrepitos. Per altra banda, si l'autor aconseguia

⁵ Font: Jonathan Bate i Salvador Oliva.

traslladar-la més o menys fidelment o crear una narració nova que toqués l'esperit del públic, que li parlés, podria convertir-se en un èxit "assegurat". Shakespeare era, sobretot, un gran coneixedor del seu públic i d'allò que aquest esperava, pel que s'interessava i commovia; així com també d'allò que havia vist o no. *Efectivament, és molta la complicitat que Shakespeare estableix amb el públic de l'època; i de ben segur que avui se'ns escapen algunes d'aquestes complicitats pel fet que no coneixem amb exactitud (i evidentment no compartim) el mateix moment de recepció*⁶. Per tant, jugava amb un clar avantatge: «(He) knew that a tree had another use than for apples»⁷.

Passem ara, doncs, a parlar de l'argument de l'obra per tal de descobrir els aspectes que podem considerar purament shakesperians i dels que l'autor en va fer un nou ús.

Primer de tot comentar el fil central de la història: Lear i les seves tres filles. (Aquesta part ja estava present a les fonts de Shakespeare). Lear decideix abdicar, mantenint els seus drets i cent soldats al seu servei —si més no això espera—, i repartir el seu regne entre les seves tres filles. La repartició estarà lligada proporcionalment al grau d'amor que li manifestin les seves filles. Goneril i Regan s'omplen la boca de paraules pomposes i retòriques:

GONERIL: (...) No less than live, with grace, health, beauty, honour.
(1.1.58) As much as a child e'er loved, or father found,
A love that makes breath poor and speech unable, Beyond
all manner of so much I love you.

REGAN: (...) Only she comes too short, that I profess
(1.1.72) Myself an enemy to all other joys
Which the most precious square of sense possesses,
And find I am alone felicitate
In your dear highness' love.

Davant d'aquestes paraules, Lear és desfà en compliments i regala les parts que considera oportunes a ambdues filles. Recordar que les dues joves estan casades respectivament amb homes molt poderosos dins la cort del Rei, Albany casat amb Goneril i Cornwall, amb Regan. No obstant, en tot moment, el rei ha estat esperant el gran moment que ara s'apropa: les paraules de la filla predilecta, Cordelia.

(1.1.86)

⁶ Comentari al treball de Neus Rotger.

⁷ Shakespeare or the Poet. Paràgraf 26.

LEAR: (...) Speak.
 CORDELIA: Nothing, my lord.
 LEAR: Nothing?
 CORDELIA: Nothing.
 LEAR: How, nothing will come of nothing. Speak again.
 CORDELIA: Unhappy that I am, I cannot heave
 My heart into my mouth. I love your majesty
 According to my bond, no more or less.

“Nothing” no era precisament la resposta que el pare esperava i menys el rei. Davant d’aquesta negativa, pensa el pare —incapacitat, la filla—, d’expressar els sentiments de manera tan o més “rimbombant” que les filles grans, Lear explota en còlera contra Cordelia: *Out of my sight!*. L’única persona que sortirà a socórrer la jove princesa serà Kent i, per aquesta gosadia que comporta contradir les paraules del rei, sofrirà el mateix càstig que Cordelia. Només hi haurà una diferència entre els dos: Cordelia marxa a França amb el seu marit i Kent, tot i desterrat, es disfressarà per continuar a les ordres del seu rei i fer-li costat fins al final.

A partir d’aquest moment tots els esdeveniments s’encaminen inalterablement cap al desenllaç tràgic. Les filles grans, ajudades pels marits, s’alineen contra el pare, l’expulsen per torns de les seves llars fins a deixar-lo sol enmig de la tempesta, sense els seus soldats, i amb l’única companyia del Bufó i la fidelitat de Kent. Pel que fa al Bufó també és un personatge més afegit per Shakespeare dins de la tragèdia. La presència d’aquest personatge que es fa el boig contrastarà frontalment amb la bogeria de Lear i la d’Edgar.

L’altra gran línia argumental, afegida per Shakespeare respecte de les fonts, és la de l’altre triangle paterno-filial de què ens parla Salvador Oliva⁸: Gloucester i els seus dos fills, Edgar i Edmund. Oliva defensa la perfecta unió d’aquesta segona trama amb la primera a través «dels personatges de Cornwall i Edgar i, sobretot, per la passió que Goneril i Regan senten per Edmund». De la mateixa manera que succeeix amb les filles de Lear, ens trobem davant d’un fill bo i legítim, Edgar, i davant d’un fill dolent, el més fred de tots els personatges de Shakespeare segons Bloom, el bastard Edmund. Per tal de veure millor el rol dels fills, de la mateixa manera que amb les filles de Lear, els introduiré mitjançant les seves pròpies paraules:

EDMUND: A credulous father and a brother noble,
 (1.2.177) Whose nature is so far from doing harms
 That he suspects none —on whose foolish honesty

⁸ Salvador OLIVA, *Introducció a Shakespeare*. p. 168

My practices ride easy. I see the business.
Let me, if not by birth, have land by wit;
All with me's meet that I can fashion fit.

EDGAR: Let's exchange charity:
(5.3.164) I am no less in blood that thou art, Edmund;
If more, the more thou'st wronged me.
My name is Edgar and thy father's son.
The gods are just and of our pleasant vices
Make instruments to plague us:
The dark and vicious place where thee he got
Cos him his eyes.

En aquests dos parlaments hi trobem els aspectes necessaris a tenir en compte sobre Edmund i Edgar. Per una part, Edmund se'ns presenta al seu parlament amb el mateix to maquiavèlic que l'acompanyarà al llarg de l'obra, aprofitant-se de la credulitat del pare i de la noblesa del germà per aconseguir terres i un reconeixement. Intrigarà amb les filles grans de Lear, i a les dues els prometrà el seu amor. La seva gran consigna moral és que qualsevol mitjà és adequat per aconseguir l'objectiu desitjat. Aquesta credulitat del pare és el que ens porta directament a les paraules d'Edgar. Edgar en aquest passatge és el representant de la justícia poètica: venja l'ultratge que el germà ha infligit sobre el pare i sobre ell mateix. No obstant, també ens diu que la pèrdua dels ulls que ha sofert el pare és degut al seu «error moral»⁹. Aquest error moral Oliva l'atribueix no tant al fet de tenir un fill bastard, sinó al fet de riure's del fet i de proclamar-ho obertament davant del propi Edmund. S'han de tenir en compte les paraules que Gloucester fa servir per referir-se a ell.

(1.1.11)
KENT: I cannot conceive you.
GLOUCESTER: Sir, this young fellow's mother could; where upon she grew
round-wombed, and had, indeed, sir, a sor for her cradle ere
she had a husband for her bed. Do you smell a fault?
(...)
But I have a son, sir, by orther of law (...). Though this knave
came something saucily to the world before he was sent for,
yet was his mother fair, there was good sport at his making,
and the whoreson must be acknowledge.

D'aquestes dues línies argumentals l'autor d'*Introducció a Shakespeare* ens en parla fent referència a les seves semblances i diferències. La primera gran semblança és que les dues famílies ens presenten la mateixa lluita interna, «un pare destruït pel seu fill i que, finalment, rep el consol de l'altre»¹⁰. Pel que fa a

⁹ OLIVA, p. 169.

¹⁰ OLIVA, p. 168.

les diferències, la més destacada la trobem en el desenllaç: si les morts de Lear i Cordelia, no les de Goneril i Regan, se'ns presenten com una mort tràgica sense quasi explicacions racionals —Oliva ens parla de la presència del mal—; la mort de Gloucester i el destí dels seus fills el llegeix perfectament en termes morals: s'ha fet justícia.

Una altra de les grans aportacions que Shakespeare va fer a l'obra va ser la del Bufó. Per l'aparició del Bufó al text se'n podrien trobar varis motius. L'un podria ser senzillament donar feina a l'actor còmic de la companyia, recordem que quan Shakespeare escrivia una obra ja estava pensant en la seva representació i en el nombre d'actors de què disposava. Un segon motiu, podria ser el de crear una figura per destensar els moments més durs i tràgics de l'obra, recordem que tradicionalment la figura del Bufó gaudeix de la gran sort de poder dir les veritats a la cara. George Orwell¹¹ ens parla del Bufó com un «reminder that somewhere or other in spite of injustices (...) life is going on much as usual». I, un tercer motiu, el que més crítics reforcen, és el de crear un personatge que fos l'antítesi perfecta amb els altres bojos que apareixen a l'obra: Lear que paulatinament va de camí a la bogeria i Edgar que es fa el boig per sobreviure i ser al costat del seu pare.

M'agradaria recuperar les paraules que Jan Kott¹² feia servir per descriure la figura i la importància del Bufó:

«El bufón que acepta su papel, que tiene asumido que es sólo un bufón al servicio de un príncipe, deja de serlo. En la base de la filosofía del bufón está la tesis de que todos son bufones, y el mayor bufón de todos es aquel que no sabe que lo es: el príncipe. Por esta razón tiene que convertir a otros en bufón.»

Així, se'ns presenta una nova apreciació sobre aquesta figura tan ambigua i cabdal, el personatge que ens ha de fer riure és conscient de la seva condició, del seu treball. No apareix tan sols per fer riure dient coses grotesques, sense sentit però hil·larants, apareix per dir-li les veritats a la cara sobre els seus propis excessos i accions, i per ensenyar-li al rei el camí cap a la bogeria, **és un mestre en busca de deixeble**. Tot i que aquesta visió sobre el personatge del bufó pugui semblar un xic arriscada, cal no perdre de vista que l'aparició i desaparició d'aquest està completament lligada al desenvolupament del personatge de Lear. Kott apunta que el Bufó apareix a escena quan Lear

¹¹ George ORWELL, *Lear, Tolstoy and the Fool*.

¹² Jan KOTT, *Shakespeare nuestro contemporaneo*, p. 222.

comença la seva caiguda i desapareix al final del tercer acte¹³, després d'aquest moment ja no se'l torna a veure, la seva presència resulta innecessària perquè ja tenim un "bufó" en escena: el nou Lear. Ara serà el rei qui ens parlarà amb les mateixes inconnexions aparents, tal com feia el Bufó.

Al llarg de la primera aparició el Bufó ja ens regala, clarament, una de les seves frases sentencioses i plenes de veritat. Està parlant amb Lear i Kent:

FOOL: ... How now
(1.4.103) nuncle? Would I had two coxcombs and two daughters.
LEAR: Why, my boy?
FOOL: If I gave them all my living, I'd keep my coxcombs myself.
 There's mine; beg another of thy daughters.
LEAR: Take heed, sirrah, the wip.
FOOL: Truth's a dog that must to kennel; he must be whipped out,
 when the Lady Brach may stand by te fire and stink.

Per tal de marcar el contrast entre el primer Lear, autoritari (*Take heed, sirrah, the wip*), despietat, quasi una imatge perfecta de Yahvé que «es tan irascible y a veces tan loco como Lear», que és la «imagen de la autoridad paterna»¹⁴; presentarem també el Lear que conversa, ja a les acaballes de la seva sensatesa , de nou amb el Bufó.

FOOL: Prithee, nuncle, tell me whether a madman be a gentleman
(3.6.9) or a yeoman?
LEAR: A king, a king.
FOOL: No, he's a yeoman that has a gentleman to his son; for he's a
 mad yeoman that sees his son a gentleman before him.
LEAR: To have a thousand with red burning spits
 Come hissing in upon 'em!

Per últim, dins d'aquesta part, remarcar la importància de la natura dins l'obra de Shakespeare. M'estic referint concretament al passatge de la tempesta. En època romàntica, pintors, novel·listes, poetes... van trobar en els canvis que sofreix natura el paral·lelisme perfecte per a l'estat d'ànim dels seus personatges. No obstant, Shakespeare va ser el primer a dur-ho a terme fins a les darreres conseqüències i sobre l'escenari amb *El rei Lear*. El lligam emocional que es crea entre el rei i la tempesta que els assetja al mig de l'erm és fantàstic: la tempesta exterior s'emmiralla en la tempesta que està tenint lloc l'interior de Lear. La tempesta ha deixat de ser un element més de l'escenografia per convertir-se en un personatge de ple dret.

¹³ KOTT, p. 227.

¹⁴ Harold BLOOM, *El canon occidental*, p. 77

3. CREACIÓ DE PERSONATGES I UNIVERSALITAT.

Després de presentar els trets i personatges més rellevants passarem a parlar de la creació dels mateixos. Aquest és un dels aspectes que més crítiques i passions ha acumulat i ha aixecat al llarg de la història, així que, tot i que ens avancem en part a l'apartat de la crítica, també ho introduïrem ja. Cal tenir en compte, que per Shakespeare la creació d'un personatge és alhora la creació mateixa de l'obra.

Una de les crítiques més ferotges que s'han fet contra Shakespeare, ben especialment contra *El rei Lear*, és la creació que l'autor va fer dels seus personatges. Va obviar certs aspectes de les seves fonts que tant Lev Tolstoy com Charlotte Lennox van considerar imperdonables. M'estic referint, parlant dels dos crítics, a la inexistent motivació inicial dels personatges i a la falta de moralitat que es desprenia de tota la peça. Tolstoy escrivia: «The fundamental inner cause of Shakespeare's fame was and is this: that his dramas corresponded to the irreligious and immoral frame of mind of the upper classes of his time and ours»¹⁵.

No obstant, *The Cambridge History of English and American Literature* veu la creació de personatges com un fet completament diferent. Ens parla de la unió intrínseca d'argument i personatges: «the plot means, mainly —not entirely— the evolution of character». I tan és així que l'argument bàsic d'*El rei Lear* és la davallada de Lear a la bogeria. Podem afegir-hi les trames paral·leles de Gloucester, de les intrigues de Regan i Goneril amb Edmund... tot el que vulguem, però quan pensem en Lear ens apareix, clarament al cap, la imatge del vell decrepit plorant de desesperació i ràbia amb la filla morta als braços. George Orwell ens recorda que una de les grans virtuts de les obres shakesperianes és justament aquesta, la creació de peces que «revolve round a central subject which in some cases can be reduced to a single word»¹⁶. De Lear ens diu concretament que ens parla de *renunciation*.

La figura de Lear, a part de ser la central, és una de les més ben treballades de tota l'obra. Ens trobem davant d'un personatge que canvia rotundament davant dels ulls del públic. De ser el més odiat, a causa de les seves decisions brusques, colèriques i inexplicables, es converteix en el més estimat o compadit

¹⁵ Lev Tolstoy, *Shakespeare and the Drama*.

¹⁶ ORWELL, *Lear, Tolstoy and the Fool*.

(tot depèn) quan el veiem sol i perdut al mig de la tempesta acompanyat, només, pels bojos.

A les paraules d'Orwell podem afegir-hi la concepció que Harold Bloom ens presenta sobre aquest tema. Bloom ens cita unes paraules de Hegel per tal de demostrar que els personatges que l'autor de Stratford eren absolutament lliures: *libres artistas de sí mismos*. Aquesta peculiaritat que Hegel va descobrir es basava en la consideració que els personatges canviaven a l'escoltar els seus propis pensaments o les seves pròpies paraules. A través d'aquesta autoconsciència són capaços de donar un «giro radical a su personalidad»¹⁷. El primer fragment que presentaré ens parla d'un personatge que canvia, no tant pel que diu sinó pel que escolta; mentre que el segon, ja forma part del seu propi canvi final:

- 1 EDMUND: This speech of yours hath moved me,
. (5.3.198) And shall perchance do good; but speak you on,
You look as you had something more to say.

- 2 EDMUND: Yet Edmund was beloved:
. (5.3.238) The one the other poisoned for my sake,
And after slew herself.
ALBANY: Even so; cover their faces.
EDMUND: I pant for life. Some good I mean to do,
Despite of mine own nature. Quickly send—
Be brief in it— to the castle, for my writ
Is on the life of Lear and on Cordelia;
Nay, send in time.

Un dels pensaments més estranys que vénen al cap quan un s'apropa a les darreres paraules d'Edmund són les següents: ens trobem davant del personatge definit com el més fred de tots els shakesperians, el més calculador i maquiavèlic, i és el primer en canviar el rumb dels seus actes davant la imminent mort que l'espera: s'està penedint dels seus actes, s'està rendint o, com no pot continuar fent maldats, decideix que tan hi fa? Segurament, el mateix fet que resulti tan difícil destriar les veritables intencions d'Edmund és el que ens fa respectar-lo i tornar-lo a llegir.

No s'ha de perdre de vista, tampoc, que en alguns moments s'ha parlat dels personatges buits que Shakespeare va crear. No obstant, són plens per a l'espectador. Aquesta és la grandesa dels personatges: aquesta buidor que poden presentar a primera ullada, permet a l'espectador arribar-hi millor independentment de la llengua que parli o del país on visqui. De la mateixa

¹⁷ BLOOM, p. 83.

manera, la mancaça de moralitat, que ni el mateix dramaturg exigia a les seves creacions, els fa més universals. Shakespeare presentava esdeveniments i personatges d'una manera plana i gens allisonadora: «Lear és així» ens diu Oliva, no cal preguntar-se per quines raons fa o desfà. Hem de fer amb ell igual que amb les persones que ens envolten: acceptar-les tal i com són.

Shakespeare ha estat definit també com un gran visionari de personalitats. Tenia el do de veure la gent, per això els seus personatges actuaven com ho farien a la vida real. I per aquest motiu ell no es dedicava a acusar-los, insultar-los o atacar-los. «He gives the character as it is —to the other characters— and the reader may make what they can of it»; i encara un apunt més «He is never hard on any of his characters»¹⁸.

Bloom ens fa afegir algun aspecte més sobre la importància cabdal dels personatges shakesperians: «El más asombroso de los logros de Shakespeare consiste en haber sugerido más contextos para explicarnos a nosotros de los que nosotros somos capaces de proponer para explicar a sus personajes»¹⁹. Aquests personatges són tan buits que ens parlen de nosaltres mateixos, ja que ens hi podem reconèixer sense patir per característiques particulars que ens en puguin allunyar. Del seu interior al nostre, passant per les paraules del text i l'escena. D'aquí, també neix la universalitat de *Lear*.

Ara però, abandonarem aquest aspecte de l'obra per centrar-nos, per fi, en el final d'*El rei Lear* que tants trasbalsos i emocions trobades ha creat al llarg de la crítica.

4. EL FINAL: EL GRAN BUIT.

«En el centro de la obra literaria de más fuerza con que nunca me he encontrado existe un terrible y deliberado hueco, un vacío cosmológico al que somos arrojados. Una lectura perceptiva de La tragedia del rey Lear nos deja con una sensación de haber sido arrojados hacia afuera y hacia abajo, hasta más allá de todos los valores, despojados de todo.»²⁰

He escollit aquesta cita de Bloom per encetar aquesta part, perquè em sembla la millor manera de reflectir el sentiment tan aclaparador que uneix espectador i lector en arribar a les darreres escenes del text. Edgar, Kent i

¹⁸ *The Cambridge History of English and American Literature*, vol. V, secció 8, punt 20.

¹⁹ BLOOM, p. 75.

²⁰ BLOOM, p. 78.

Albany ens recorden amb les seves darreres paraules, que tot i la *victòria* dels justos, no hi ha recompensa que pugui pal·liar les grans pèrdues patides. Ens trobem davant d'una derrota general on tothom ha perdut alguna cosa. I on els mateixos morts, Lear per exemple, no han entès els motius del seu sofriment.

KENT: The wonder is he hath endured so long;
(5.3.315) He but usurped his life.
ALBANY: Bear them from hence. Our present business
Is to general woe. [to Edgar and Kent] Friends of my
soul, you twain,
Rule this realm and the gored state sustain.
KENT: I have a journey, sir, shortly to go;
My master calls me, I must not say no.
EDGAR: The weight of this sad time we must obey,
Speak what we fell, not what we ought to say.
The oldest hath borne most; we that are young
Shall never see so much, nor live so long.

No oblidar, tampoc, la incessant successió de morts a les que s'assisteix en poques escenes: Oswald, Cornwall, Regan i Goneril, Gloucester, Edmund, Cordelia i, finalment, Lear. Dels personatges principals, tan sols en queden tres, tot el que ara els queda és seguir endavant i acceptar el final. Tolstoy va considerar que aquest final era absolutament desmesurat, ja que en cap moment veia el veritable sentit que tot plegat havia de perseguir: la moralitat cristiana. Aquella que recompensa els justos davant les injustícies. Segons aquesta visió, el final s'hauria d'haver assemblet més a la versió que Nahum Tate va fer de *El rei Lear* pocs anys després de la mort de Shakespeare, on Cordelia i Lear no morien, on Lear recuperava el seu tro i Cordelia es casava amb Edgar.

Per donar el contrapunt a aquestes darreres línies, presentarem ara la visió que G. Orwell tenia sobre la veritable essència de la tragèdia: «A tragic situation exists precisely when virtue does NOT triumph but when it is still felt that man is nobler than the forces which destroy him»²¹. És del mateix que ens parlava Salvador Oliva, la tragèdia s'intensifica i es fa més insuportable, justament, quan les lleis de l'absurditat del món on vivim ens guanyen, quan després d'una lluita aferrissada per mantenir l'esperança, tot el que ens queda és «la presència de l'absurd de l'existència humana»²², la certesa que al món «la certesa del mal és massa intensa»²³ fins i tot quan els dolents ja han deixat d'existir.

²¹ ORWELL, *Lear, Tolstoy and the Fool*.

²² OLIVA, p. 169.

²³ OLIVA, p. 167.

El gran motiu, suposo, per tantes negatives a acceptar el tràgic final, per més que uns el trobessin sublim i d'altres terrible i irracional, és justament que desperta al fons de l'espectador aquesta gran buidor sense sentit que és la mort. Tolstoy no en podia ni sentir parlar, Tate ho va esborrar directament, Samuel Johnson va trigar molts anys a tornar-se a enfrontar a la mort de Cordelia.

José Hierro va escriure un sonet que, sota el títol de VIDA²⁴, lliga perfectament amb aquesta aversió al final. Aquest buit immens i insuportable amb que els crítics atacaven Shakespeare, es fa palès en aquest poema on el res i el tot es donen la mà. Aquests versos que em serviran per tancar aquesta part del treball:

Después de todo, todo ha sido nada,
a pesar de que un día lo fue todo.
Después de nada, o después de todo
supe que todo no era más que nada.

Grito "¡Todo!", y el eco dice "¡Nada!".
Grito "¡Nada!", y el eco dice "¡Todo!".
Ahora sé que la nada lo era todo,
y todo era ceniza de la nada.

No queda nada de lo que fue nada.
(Era ilusión lo que creía todo
y que, en definitiva, era la nada).

Qué más da que la nada fuera nada
si más nada será, después de todo,
después de tanto todo para nada.

²⁴ José HIERRO, *Cuaderno de Nueva York*.

PART 2: LA CRÍTICA I ELS FILLS DE LEAR.

1. LA CRÍTICA SOBRE EL REI LEAR.

Aquesta primera part en què ens centrarem en els grans crítics, ja siguin seguidors o detractors de l'obra de Shakespeare, la podem dividir en tres grans grups: el primer inclou als més grans enemics amb què William Shakespeare es va anar topant al llarg dels anys, principalment Nahum Tate, Charlotte Lennox i Lev Tolstoy; el segon grup està comprès exclusivament per Samuel Johnson i parla d'aquells que han elevat i enfonsat amb igual paritat; i, finalment, el grup dels seguidors incondicionals encapçalat, sense cap dubte, per Harold Bloom, i seguit per George Orwell, Salvador Oliva i una llarga llista d'etcèteres.

Començarem parlant del detractors.

El que menys ens sobta de la primera figura que tractarem és la seva necessitat de canviar l'obra de Shakespeare. No li va agradar, i per tant, de la mateixa manera que feien els seus contemporanis, la va canviar. Nahum Tate l'any 1681 va refer *El rei Lear* per fer-ne una versió millor (des del seu propi punt de vista). Si ens ho mirem objectivament, és exactament el mateix que va fer el nostre William amb l'antiga *True Chronical History of King Leir*. Aquesta versió, tal com ens recorda Oliva va ser representada fins l'any 1756 i va aconseguir que, durant aquests anys, la veritable versió quedés amagada a l'ombra. La versió de Tate, com ja hem comentat, eliminava el final tràgic i casava Edgar i Cordelia. Un altre dels canvis que va fer va ser eliminar la figura del Bufó. Els motius per tants canvis, tot i que poc esmentats, es destil·len per si sols dels canvis fets: la inaguantable tragèdia.

Pel que fa a la novel·lista anglesa Charlotte Lennox, l'any 1750 va publicar un llibre destinat a destriar, obra a obra, totes les fonts que Shakespeare havia utilitzat per crear cadascuna de les seves tragèdies i comèdies. La seva afirmació més important va ser considerar que les obres en què s'havia basat eren sempre superiors a les que ell acabava produint. En elles hi trobava un aspecte que Shakespeare havia omès deliberadament, peça rera peça, dels seus escrits: la motivació inicial que conduïa cada personatge. Que com ja hem comentat abans, Shakespeare ho va aprofitar per universalitzar els papers.

L'últim detractor de la llista és el més conegut i estudiat: Lev Tolstoy²⁵. Per tal de parlar de la seva visió, crec que el més adequat serà presentar-lo a través de les seves pròpies afirmacions de l'any 1906:

«not only did I feel no delight, but I felt an irresistible repulsion and tedium, and doubted as to whether I was senseless in feeling works regarded as the summit of perfection by the civilized world to be trivial and positively bad, or whether the significance which this civilized world attributes to the works of Shakespeare was itself senseless.»

Com es devia sentir Tolstoy davant d'aquest fet? Com ell mateix diu, els seus primers sentiments van ser d'*astonishment* davant del fet de contradir tota la tradició; però per altra banda els treballs de Shakespeare «not only fail to please me, but be disagreeable to me». Va rellegir les obres shakesperianes per tal d'esborrar aquest primer sentiment de repulsió, i l'únic que va aconseguir va ser reforçar la seva postura i argumentar-la. Considerava la llengua massa recargolada, «in which no living man ever has spoken». De la mateixa manera que Lennox i Tate, trobava a faltar terriblement les motivacions dels personatges, però també la moralitat que hi hauria d'haver darrera. Ell concebia la vida i l'obra literària com una manera bàsica per explicar el fet religiós i la voluntat de Déu. Sense aquesta base, rerafons, com li vulguem dir, no existia res. Per aquest motiu, davant d'aquesta mancança va considerar que Shakespeare «had not developed in his mind the religious convictions proper to his time, who, in fact, had no convictions at all, but heaped up in his drama all possible events, horror, fooleries, discussions, and effects».

Passarem ara a tractar la figura intermitja: Samuel Johnson²⁶. Ens centrarem en el Prefaci que va fer de les obres de Shakespeare l'any 1765. En ell admira i alaba de forma destacada la gran capacitat que tenia per a la creació de personatges, és més, per la creació de persones reals. «Shakespeare has no heroes; his scenes are occupied only by men, who act and speak as the reader thinks that he should himself have spoken or acted on the same occasion». No obstant, també ens recorda que «in the plays which are condemned there is much to be praised, and in those which are praised there is much to be

²⁵ Lev Tolstoy, *Shakespeare and the Drama*.

Tots els fragments citats en la part de Tolstoy en procedeixen d'aquest text.

²⁶ Samuel JOHNSON, *Preface to his Edition of Shakespeare's Plays*, lín. 193-196

condemned». És la crítica perfectament equilibrada ja que accepta les seves virtuts, però sense oblidar les deficiències. Pel que fa a aquestes últimes, el primer gran defecte que Johnson li troba és la seva preocupació excessiva per entretenir abans que instruir que, com opina Tolstoy, forma part dels deures intrínsecs de tot autor. També li critica que sovint va massa per feina al final, escurçant escenes que podrien ser clarament millorades. Tot i que acaba reconduint el fil discursiu i acceptant que tot forma part de la gran creació: les actuacions i els personatges es lliguen magistralment en tot moment; «No other unity is intended, and therefore none is to be sought.»

Finalment, i per parlar dels grans admiradors del geni shakesperià, ens centrarem en el que s'ha considerat el més gran d'ells: Harold Bloom. Tot i que Bloom ha parlat de la figura de Shakespeare en varis dels seus llibres, ens hem centrat principalment en *El cànon occidental* ja que el que s'intenta demostrar en aquest treball és justament això, el dret d'*El rei Lear* de formar part o no del Cànon.

Parlarem de les vàries alabances que Bloom dirigeix a Shakespeare i al seu *Lear* en particular. De les pàgines del cànon se'n desprenen algunes idees principals. Una d'elles és l'atemporalitat de les obres de Shakespeare, això és el que lliga amb la seva universalitat i són precisament les *faltes* que Tolstoy hi va trobar (motivacions i moralitat) les que Bloom utilitza per defensar la universalitat del text i el seu possible trasllat a diferents cultures, èpoques i llengües. L'altre aspecte, que lliga amb Johnson, és la creació de personatges quasi humans, plens i buits al mateix temps. Plens, ja que són lliures creadors d'ells mateixos, i buits, per què permeten llibertat a l'espectador per emmirallar-s'hi. També ens comenta que aquesta universalitat ens obra la possibilitat de continuar interpretant el text fins a la fi dels temps ja que no té un final tancat. Ens contraposa Shakespeare amb Dante, amb Cervantes i amb molts d'altres, per tal d'il·luminar-nos les diferències i remarcar les virtuts de William Shakespeare. No em puc treure del cap que ho fa de la mateixa manera que T. S. Eliot havia fet amb Virgili. Però, si m'he de quedar amb una sola afirmació de tot el llibre de Bloom, em quedaré amb la següent: «Shakespeare es el canon»²⁷.

²⁷ BLOOM, p. 59.

Davant d'aquesta rotunditat, només em queda donar pas a la propera part d'aquesta secció.

2. ELS FILLS DE LEAR.

Voldria deixar clar, primer de tot, a què em refereixo quan parlo *dels fills de Lear*. Per a mi, són totes aquelles obres i representacions artístiques que al llarg dels anys diversos autors han fet després d'amarar-se de l'esperit tràgic de l'obra de teatre. Amb elles, espero acabar de reforçar (o no) la presència de Lear al cànon. Parlaré de cinc, diguem-ne, treballs.

La primera d'elles és un llibre de contes que tinc des de que era petita. El recull es titula *Un conte per a cada dia*, i en els primers dies del més de setembre hi trobem narrada la història d'un rei que reparteix el regne entre les filles, proporcionalment a l'estimació que elles li expressen. La resta del conte, tot i que lleugerament canviat i amb final feliç, ja es coneix. D'aquest primer treball en vull destacar la importància del context conegut; de la mateixa manera que en temps de Shakespeare, avui en dia, un lector (per exemple, jo) es pot apropar a l'obra de teatre amb una idea inicial del que pot esperar. Continua sent, bàsicament, una història popular independent del text d'*El rei Lear*.

El segon treball, són les obres de teatre de Samuel Beckett *Esperando a Godot* i *Fin de partida*. Potser l'equiparació tràgic – absurd sigui difícil (*impossible potser?*) però, possiblement, una de les generacions, que millor va entendre el llegat shakesperian del final tràgic i sense explicació de l'obra, foren els autors del teatre de l'absurd com Beckett. L'absurd no té cap explicació, es perquè sí i punt. El final tràgic de *Lear*, recuperant Orwell, era així de potent perquè era incompreensible. Ambdues peces recullen l'esperit absurd del que parlàvem arrel del final tràgic de *Lear*. Els personatges que viuen a les pàgines de Beckett s'entendrien a la perfecció amb els bojos que parlaven sota la tempesta. Tots han estès la gran veritat d'aquest món: *es una payasada*²⁸. Les frases com «Lo peor es haber pensado» o «Todos nacemos locos. Algunos siguen siéndolo» s'entenen perfectament sota la llum de les darreres escenes de *Lear*. D'aquest segon treball rescatar la idea que l'obra de Shakespeare, encara que incompresa en certs moments, ha arribat amb molta força als nostres dies. Possiblement, ara millor

²⁸ KOTT, p. 221.

que mai s'entengui el final, les innecessàries motivacions o moralitats, que en el món dels segles XX i XXI semblen absolutament irrisòries.

El tercer treball és una pel·lícula d'Akira Kurosawa de l'any 1985: *Ran*. Conservant l'esperit d'*El rei Lear*, Kurosawa va fer una magnífica adaptació japonesa de l'obra. Això reforça la idea de la universalitat de l'obra, ja que s'ha pogut transportar a una altra cultura, completament allunyada del lloc on es va crear, i continua mantenint el seu sentit i esperit. Voldria citar un parell de parlaments de *Ran*. Kyoami és el nostre Bufó i Hidetora és Lear:

KYOAMI: A serpent's egg is white and pure. A bird's is speckled and soiled.
HIDETORA: This is the castle... Here's a wall.
KYOAMI: The bird left the speckled egg for the white.
HIDETORA: Strange...
KYOAMI: The egg cracks; out comes a snake.
HIDETORA: Empty space above the wall. Why?
KYOAMI: The bird is gobbled by the snake.
HIDETORA: Where I am? Who I am?
KYOAMI: Stupid bird!

El quart treball a què volia fer referència és el poema *Lear King en los claustros* de José Hierro. En aquest, el poeta ha aconseguit condensar l'essència del drama, l'essència de la tragèdia i de la traïció. Ens parla de la impotència del rei: d'aquesta consciència d'estar immers en el buit de l'abisme, navegant entre la bogeria i el seny a batzegades. Ens presenta l'última súplica del moribund de raó cap a la seva estimada Cordelia: *¡Di que me amas!*, reclama. José Hierro reflecteix perfectament en els seus versos la traïció, la desesperació, el buit, la incomprensió, la bogeria i la lucidesa (entre molts altres aspectes). Hierro va entendre perfectament l'esperit de Lear i el va exposar poèticament de la següent manera. Degut a la llargada del poema he fet una selecció dels fragments que considero són més interessants:

DI que me amas. Di "te amo".
Dímelo por primera vez y por última vez.
Sólo: "te amo". No me digas cuánto.
(...)
La tempestad me arrebató al Bufón,
al pícaro azotado, deslenguado, insolente,
que era mi compañero, era yo mismo,
reflejo mío en los espejos
(...)
Quiero oírte decir, Cordelia, "te amo".
Son las mismas palabras que salieron
de labios de Regania y Gonerila,

así la realidad hará que sean reales
las palabras que no pronunciaste
—¡por qué nunca las pronunciaste!—
(...)
En esta paz reconstruida
—sé que es tan sólo un decorado—
represento
mi papel; es decir, finjo,
porque ya he despertado.
(...)
Ven pronto, el plazo ya está a punto
de cumplirse. Y no me traigas flores

no de su corazón. Más tarde	como si hubiese muerto.
se deshicieron de mis caballeros,	Ven antes de que me hunda
hijos del huracán, bravucones, borrachos,	en el torbellino del sueño.
lascivos, pendencieros... Regresaron	Ven a decirme "te amo" y desvanécete en
al silencio y a la nada.	seguida.
(...)	Desaparece antes de que te vea
Mi reino por un "te amo", sangrándote en	sumergida en un licor trémulo y turbio,
la boca.	como a través de un vidrio esmerilado.
Mi eternidad por sólo dos palabras.	Antes de que te diga:
Susúrralas o cántalas sobre un fondo real	"yo sé que te he querido mucho,
(...)	pero no recuerdo quién eres".

El cinquè i darrer treball és, possiblement, el que millor es pugui atribuir el nom de treball. Em refereixo a les paraules que l'actor anglès Sir Ian McKellen va fer servir per referir-se al personatge que ha estat interpretant al voltant del món: ni més ni menys que Lear. Aquesta aportació la trobo altament important si considerem que estem parlant d'algú que es fica a la pell del rei, algú que l'ha d'entendre i viure el que diu per portar-lo a l'escena. Sir McKellen ens intenta apuntar els significats de l'obra, així com la desesperació final, i la crueltat i impotència. Per ell, Lear representa la veu d'alguna de les grans preguntes existencials de l'home com el sentit de la vida, o com l'origen i sentit últim del mal. Reprodueixo uns fragments de l'entrevista que considero molt reveladors:

« For McKellen, *King Lear* operates on many levels — the cosmic, the political and the domestic among them.

"If I wanted to hang the whole performance, the whole play, on one line," he muses, "it would be when King Lear is crying out, as his life is collapsing around him, and he feels he's being battered by cruelty, and he calls up — to the gods, perhaps — and says, 'Is there any cause in nature that makes these hard hearts?'"

"And that is a question that still puzzles psychologists and psychiatrists and doctors and anyone with feeling about life," McKellen says. "Where does our ill behavior come from? Are we born with it? Do we learn to do it? Is it madness? Is it sanity? What is it? And those are the sort of depths that the play goes into. At the same time, it's a family drama that everyone can respond to."

(..)"I do defy you not to be moved at the sight of the carnage at the end," McKellen says. "A man realizing that his dead daughter will never come again: 'Never. Never. Never. Never. Never.' These are about mighty, mighty parts of human life and human nature." »

PART III: PART DEL CÀNON? (CONCLUSIONS)

Al llarg de les pàgines escrites fins ara, no he pogut deixar de fer-me la mateixa pregunta: és legítim que *El rei Lear* formi part del cànon? Si pensem en Bloom direm: Sí!; si pensem en Tolstoy: Mai!; si qui ens passa pel cap és Johnson serà: Depèn!; si anem a buscar altres creadors de cànon o cercadors de clàssics com T. S. Eliot obtindrem un rotund: per sobre de Virgili! Permeteu-me la broma, però a aquestes alçades se'm fa molt difícil prendre una decisió sense semblar massa *bloomiana*, *tolstoyana*, *johnsoniana* o *Eliotiana*.

Així que per intentar solucionar el dubte, a partir de la meua opinió i conclusió personal, he recorregut a un altre dels grans pensadors i escriptors del segle XX: Jorge Luis Borges. Dins del seu escrit *Sobre los clásicos*²⁹ ens regala dues citacions que ens ajudaran a definir clàssic. Són les següents:

1. Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término.
2. Las emociones que la literatura suscita son quizá eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levísimo, para no perder su virtud. Se gastan a medida que los reconoce el lector. De ahí el peligro de afirmar que existen obras clásicas y que lo serán para siempre.

Davant de la futura obvietat, ho reconeixeré ja, avui seré *borgiana*. Aquesta definició que J. L. Borges va fer del que significa ser un clàssic, i jo ho allargo fins a obra canònica, em sembla la millor i més neutral per decidir si *El rei Lear* pot considerar-se'n o no. Quan feia la broma de *bloomians*, *tolstoyans*, ... m'estava referint justament al perill de decantar-me pels admiradors o pels detractors. Considero que tant els uns com els altres, sempre més cap a Bloom

²⁹ Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, pp. 288-292.

però, van treballar i estudiar Shakespeare de valent per poder entendre'l a ell i al seu treball. Els motius que argumentava Tolstoy sobre la falta de motivacions i moralitat, li van ser necessaris a Bloom per poder entendre que era justament això el que ell trobava sublim en la creació shakesperiana. No cal oblidar que els diferents crítics que he citat son **fills d'èpoques diferents**, i per tant, de concepcions del món (i de la literatura) molt diverses. I això, inevitablement, els ha dut a recepcions diverses de l'obra de Shakespeare al llarg dels segles.

I sí, és aquí on arriba Borges amb més força que mai: *El rei Lear* ha format part del cànon fins a l'actualitat i en forma part per què al llarg dels segles «las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, lo han leído con previo fervor y con una misteriosa lealtad». Ni el mateix Tolstoy podria negar-ho. Ell va ser el primer a sorprendre's de la seva reacció i per això hi retornava constantment. Tot i que Nahum Tate va amagar l'obra original de Shakespeare, aquesta va aconseguir tornar a la llum. A part d'això, poetes, cineastes, actors actuals, recuperen l'obra per presentar-la de maneres diferents al món, perquè encara ens parla, encara està en contacte amb nosaltres, ja sigui la nostra resposta d'amor o d'odi; tot i així, continua impactant-nos la brutalitat del final. La mateixa buidor ens aclapara, aquell no res que se'ns clava al cor i ens fa desesperar. Potser per què, en part, com va dir Emerson «We are still out of doors».³⁰

BIBLIOGRAFIA

³⁰ EMERSON, pàrraf 18.

El text:

- * William SHAKESPEARE, *El rey Lear*, trad. Ángel-Luis Pujante, Col. Austral, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 2000.
- * William SHAKESPEARE, *King Lear*, edited by R. A. Foakes, The Arden Shakespeare, London, 2004.

Llibres d'estudis:

- * Jonathan BATE, *El genio de Shakespeare*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 2000.
- * Harold BLOOM, *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, Taurus, Santillana Ediciones Generales S.L., Madrid, 2005.
- * Harold BLOOM, *El canon occidental*, Col. Argumentos, Ed. Anagrama, Barcelona, 1996.
- * Jorge Luis BORGES con Maria Esther VÁZQUEZ, *Introducción a la literatura inglesa*, Biblioteca Borges, Alianza Editorial, Madrid, 1999.
- * Jorge Luis BORGES, *Otras inquisiciones*, Biblioteca Borges, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- * Jan KOTT, *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, Alba Editorial, Barcelona, 2007.
- * Salvador OLIVA, *Introducció a Shakespeare*, Biblioteca Universal, Ed. Empúries, Barcelona, 2000.

Estudis a Internet:

- * Harold BLOOM, *How to read and why*, Entrevista a càrrec de Ray Suarez. Online NewsHour. http://www.pbs.org/newshour/conversation/july-dec00/bloom_8-29.html
- * T. S. ELIOT, *¿Qué es un clásico?* Material Postgrau: Estudis Literaris, UOC.
- * Ralph Waldo EMERSON, *Shakspeare; or the Poet*, 1904.
<http://www.bartleby.com/90/0405.html>
- * Samuel JOHNSON, *Preface to his Editon of Shakespeare's Plays*, 1765.
<http://rpo.library.utoronto.ca/display/displayprose.cfm?prosenum=9>
- * George ORWELL, *Lear, Tolstoy and the Fool*.
http://www.george-orwell.org/Lear_Tolstoy_and_the_Fool/0.html
- * Lev TOLSTOY, *Shakespeare and the Drama*, 1906.
<http://www.shakespeareallskapet.se/tolstoy.htm>

- * VVAA, *The Cambridge History of English and American Literature* in 18 Volumes (1907-21) Volume V. The Drama to 1642, Part One
VIII. Shakespeare: Life and Plays
16. Tragicomedies: Hamlet, Othello, Macbeth and King Lear.
18. Shakespeare's Censors.
19. His special gifts: poetic phrasing, dramatic construction and character drawing.
20. His justice and tolerance.
21. Universality of his style.
<http://www.bartleby.com>

Els fills de Lear, fonts:

- * José HIERRO, *Cuaderno de Nueva York*, (edición bilingüe), Col Literaria, Universidad Popular, Madrid, 2004.
- * Akira KUROSAWA, *Ran*, 1985. Memorable quotes
<http://www.imdb.com/title/tt0089881/quotes>
- * Sir Ian McKellen, entrevistes sobre *King Lear*.
<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=14390530>
http://www.bbc.co.uk/radio4/today/reports/arts/Lear_20070404.shtml
<http://arts.guardian.co.uk/theatre/drama/story/0,,2216139,00.html>