



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

# **El tractament del grotesc a**

## ***Primera història d'Esther***

Maria Moreno i Domènech

---

TESI DOCTORAL UAB / 2016

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA CATALANA

Doctorat en Llengua i Literatura Catalanes i Estudis Teatral

DIRECTORS DE LA TESI:

Dr. Enric Gallén Miret

Dr. Miquel M. Gibert i Pujol

TUTOR DE LA TESI:

Dr. Francesc Foguet i Boreu



DEPARTAMENT DE FILOLOGIA CATALANA

Doctorat en Llengua i Literatura Catalanes i Estudis Teatral

Doctoranda: Maria Moreno i Domènech

Director: Dr. Enric Gallén Miret

Director: Dr. Miquel M. Gibert i Pujol

Tutor: Dr. Francesc Foguet i Boreu



Als meus pares



# Índex

<b>AGRAÏMENTS</b>	<b>1</b>
<b>RESUM</b>	<b>3</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCCIÓ</b>	<b>7</b>
<b>1. ENVERS UNA HERMENÈUTICA DEL GROTESC. ESTAT DE LA QÜESTIÓ</b>	<b>13</b>
1.1 Inconsistències i paradoxes terminològiques	13
1.2. Entre ornament i significació: el naixement d'una categoria	20
1.3 Entre el tràgic i el còmic	34
1.4 Entre corporeïtat i verbositat	42
1.5 A mode de recapitulació: ironia i veritat	47
<b>2. EL DIÀLEG AMB LA BÍBLIA</b>	<b>49</b>
2.1 Entre intertextualitat i autoreferencialitat: una recreació meditada	49
2.2 Entre l'elegia i l'assaig	57
2.3 El <i>Llibre d'Ester</i> , una farsa carnavalesca?	64
2.4 La recreació espriuana	78
2.4.1 El banquet d'Assuerus	78



2.4.2	L'allunyament de Vasthi	96
2.4.3	La boda d'Esther	117
2.4.4	La conspiració dels dos eunucs	150
2.4.5	Iehudi, "sastrinyoli ranci, sentimental"	164
2.4.6	L'exaltació d'Aman	184
2.4.7	El decret contra els jueus	203
2.4.8	La visita intercessora de la reina. La basca deuterocanònica	229
2.4.9	Aman i Zeres	243
2.4.10	El monòleg d'Assuerus: reflexions i cremor estomacal	257
2.4.11	La confusió del refiat ministre	269
2.4.12	El convit estratègic	295
2.4.13	El triomf momentani d'Israel: anatemes i parlaments preceptius	322
<b>3.</b>	<b>FONAMENTS DE L'ENGRANATGE GROTESC</b>	<b>355</b>
3.1	Llengua i perspectiva irònica	355
3.2	La Secundina i el sentit la paràbola	372
<b>4.</b>	<b>L'ESPECULACIÓ PARÒDICA</b>	<b>383</b>
4.1	Mecanismes paròdics	383
4.2	Frivolitat i meditació: <i>La corte del rey Aussuero i Primera història d'Esther</i>	391
	<b>CONCLUSIONS</b>	<b>415</b>
	<b>TRADUCCIÓ DE LES CONCLUSIONS EN FRANCÈS/ TRADUCTION DES CONCLUSIONS EN FRANÇAIS</b>	<b>423</b>
	<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>431</b>

# Agraïments

En primer lloc, voldria començar expressant el meu agraïment als directors d'aquesta tesi, el Dr. Enric Gallén i el Dr. Miquel M. Gibert, per totes les seves indicacions, els seus consells, els seus comentaris i, sobretot, per les hores de treball que han dedicat a aquesta tesi.

També voldria agrair al Dr. Roger Friedlein la seva acollida a la Ruhr-Universität Bochum i haver-me permès de presentar l'estat de les meves investigacions a les trobades científiques que periòdicament duen a terme els membres del Romänisches Seminar. Així mateix, voldria agrair a la Dra. Isabel Müller, al Dr. Marcos Machado Nunes, al Dr. Dirk Brunke, a la Dra. Corinna Albert, i a les companyes Meryem İçin, Imma Martí, Lena Borsch i Annett Azbel els seus comentaris i suggeriments sobre les meves investigacions, però sobretot voldria donar-los les gràcies pel seu ajut i generositat constants, que van fer molt més fàcil i agradable la meva estada predoctoral.

També voldria agrair al Dr. Francesc Foguet i al Dr. Víctor Martínez-Gil les seves indicacions i aportacions durant les comissions de seguiment.

Gràcies a Jaume Morell i a Javier Barreiro per la seva ajuda en les meves investigacions sobre la revista musical, a Montserrat Caba per haver-me ajudat en les meves visites al Centre Salvador Espriu i a Eulàlia Salvat per haver-me acollit tan generosament a la Fundació Ricard Salvat. També m'agradaria manifestar el meu

agraïment per l'ajuda rebuda d'Anne-Laure Brachet, de Gavina Freixa i de Fiona Kelso.

Així mateix, voldria agrair a la Maria Dasca els seus consells i la seva predisposició a ajudar-me en tots i cadascun dels dubtes –de caràcter pragmàtic, però també existencial– que m'han aparegut al llarg d'aquesta tesi. A l'Aina Obis li agraeixo la resolució eficaç i meticulosa dels meus dubtes lingüístics i el seu suport generós. També agraeixo a l'Alba Tomàs la seva paciència amb mi, sobretot en aquest últim tram de tesi. No hauria pogut tenir una companya millor amb qui compartir la feina i els maldecaps del grup de recerca. Moltes gràcies a la Vanessa Palomo per la seva ajuda constant i el seu suport incondicional, que m'han fet la redacció de la tesi i la vida en general una mica més fàcil. Gràcies per ser el meu puntal.

Moltes gràcies també a la Guiomar Rosco, a la Mireia Rafeques, a l'Antonia Reyes, a l'Héctor Mellinas, a l'Anna Lite, a la Laura Fóllica, a la Rebecca Walter, a l'Ana Mata, a l'Eugenio Vigo, a en Cristian Zanotti i a en Joan Josep Mussarra pel seus ànims i suport. Gràcies també al meu oncle, Enrique Moreno Castillo, per haver-me aconsellat i escoltat pacientment aquests anys de tesi.

I, finalment, moltes gràcies als meus pares, Antonio Moreno Castillo i Elena Domènech Gibert, per la seva ajuda, suport i paciència incondicionals. Sense ells aquesta tesi no hauria estat possible. I voldria agrair especialment a la meva mare les hores que ha dedicat a la lectura de la tesi i també els seus comentaris ponderats i intel·ligents. Per a mi, sempre serà l'exemple de meticulositat i rigor de treball.

## Resum

L'objecte d'aquesta tesi doctoral és dur a terme una aproximació hermenèutica a *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu, a partir de l'examen del tractament del grotesc de l'obra. Primerament, l'estudi traça un estat de la qüestió sobre les diverses teories del grotesc i a partir d'aquesta perspectiva proposa una definició del terme que s'utilitzarà a l'hora de realitzar l'estudi crític de l'obra. Segonament, s'estudia la naturalesa de la recreació espriuana del *Llibre d'Ester* i, especialment, el diàleg que Espriu estableix amb la literatura profètica i sapiencial de la Bíblia. En tercer lloc, s'estudien determinats aspectes relacionats amb el tractament literari del lèxic com a fonament del gest grotesc i la seva incidència en la caracterització grotesca del *dramatis personae*. En quart lloc, s'analitzen els mecanismes paròdics de l'obra tot posant de relleu els elements del teatre popular inserits en aquesta peça teatral tan profundament hermètica com *Primera història d'Esther*. Així, a partir de la comparació de l'obra d'Espriu amb una revista musical de 1927, *La corte del rey Assuero*, es constata com aquest gènere exerceix una influència considerable en la composició d'algunes escenes paròdiques.

En conjunt, la tesi vol posar de manifest com el sincretisme espriuà transforma el llibre bíblic en una faula que examina des de les altures el relat original d'*Ester*. I, per fer-ho, insereix en l'obra fragments de la gran literatura veterotestamentària per tal que la farsa de putxinel·lis esdevingui el punt de partida d'una reflexió greu. Aquest sincretisme espriuà deriva també cap a un cert

hibridisme genèric que provoca que alguns fragments més propers a la lírica o a les formes assagístiques s'insereixin en l'entramat teatral. En definitiva, la tesi determina com, des d'una concepció mimètica autoconscient que interpreta la metaficció a partir d'una ganyota grotesca, Espriu crea una obra en què una farsa titellesca es converteix en una reflexió elegíaca.

# Abstract

The aim of this PhD thesis is to carry out a hermeneutical approach to *The Story of Esther*, by Salvador Espriu, by examining the grotesque in the work. First, the study outlines the state of the question on different theories of the grotesque and from that perspective proposes a definition of the terms which will be used when carrying out the critical study of the work. Second, the nature of Espriu's re-creation of the *Book of Esther* is addressed, and in particular the dialogue that he establishes with the prophetic and sapiential literature of the Bible. Third, certain specific aspects of the literary treatment of lexical items as a basis for the sign of the grotesque and its influence on the grotesque characterisation of the *dramatis personae* are studied. The fourth part analyses the parodic mechanisms in the work and highlights the elements of popular theatre introduced in a play so profoundly hermetic as *The Story of Esther*. So, from the comparison of the work by Espriu with the 1927 music magazine, *La corte del rey Assuero* ("King Assuerus' Court"), it is shown how this genre has a considerable influence over the composition of some of the parodic scenes.

Overall, the thesis illustrates how Espriu's syncretism turns the biblical book into a fable which examines the original story of *Esther* from on high. In order to do so he inserts fragments of the great literature of the Old Testament into the work to make the puppet show farce the starting point for serious reflection. This Espriuan syncretism also drifts towards a certain generic hybridism

which means that some of the fragments that are closest to lyricism or essay forms are caught in the theatrical mesh. In short, this thesis determines how, from a self-conscious mimetic conception that interprets the metafiction from a grotesque grimace, Espriu creates a work in which the puppet show farce become an elegiacal reflection.

# Introducció

Kants Nachweis, daß das Schöne begrifflos gefällt, hindert also durchaus nicht, daß nur das Schöne, das uns bedeutsam anspricht, unser volles Interesse findet.<sup>1</sup>

Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*

L'objectiu d'aquesta tesi doctoral és dur a terme un estudi sobre *Primera història d'Esther* a partir de l'anàlisi dels elements grotescs de l'obra. Es tracta d'una aproximació hermenèutica que pretén dilucidar-ne el sentit a partir de l'examen de com el grotesc esdevé un element clau a l'hora de recrear els fets del *Llibre d'Esther* bíblic. Qualsevol dels grans clàssics de la literatura universal és susceptible de ser estudiat des de nombroses perspectives i, conseqüentment, és des d'aquest punt de partida que ha estat escollit l'estudi del tractament del grotesc com una de les opcions interpretatives que permet apropar-se al complex entramat metaficcional de la recreació espriuana. El grotesc és entès com a element constitutiu de la mimesi espriuana i és des d'aquesta premissa que s'estructura l'estudi present.

El grotesc és assumit com un element clau a l'hora de recrear fragments, diàlegs i imatges de la Bíblia per tal que adquireixin un

---

<sup>1</sup> “La constatació kantiana que allò bell ens agrada, sense cap conceptualització, no es contradiu amb el fet que només allò bell que ens parla significativament suscita el nostre interès absolut.” [La traducció és meva].



sentit determinat. Tanmateix, *Primera història d'Esther* no és tan sols una recreació grotesca del *Llibre d'Ester*, sinó que, seguint el plantejament argumental d'aquest llibre bíblic, estableix un diàleg amb diversos texts veterotestamentaris que Espriu considera fonamentals. D'aquesta manera, al llarg de l'obra, Espriu hi insereix alguns fragments de la literatura profètica o sapiencial, la reverberació poètica dels quals recorda al lector o l'espectador la gravetat d'unes escenes que tenen una forma farsesca. S'estableix un diàleg entre el poder poètic del verb bíblic, evocat en la seva atàvica sacralitat, i la distància irònica amb què és recreada la història de la reina Ester. Aquesta distància irònica és representada mitjançant una ganyota grotesca en diàleg constant amb els moments lírics, elegíacs, reflexius o sagrats que impregnen l'obra. És partint d'aquesta noció del grotesc com un dels ingredients d'aquesta contraposició dialèctica de l'obra que s'articula la present aproximació crítica a *Primera història d'Esther*.

L'anàlisi del tractament del grotesc és preludiada per un capítol que compendia les diverses definicions i aproximacions crítiques sobre aquest concepte, però que, sobretot, estableix la definició del concepte, una definició que és el punt de partida de l'estudi posterior. En aquest capítol es ressegueixen l'etimologia del terme i la seva evolució semàntica, i també es contraposen les teories de Kayser i Bakhtin,<sup>2</sup> considerades fonamentals en la teoria del

---

<sup>2</sup> A conseqüència de les distintes adaptacions del nom del crític literari rus Mikhail Bakhtin a les diverses llengües romàniques, el nom del crític apareixerà citat en dues adaptacions diferents. En el text s'empra la versió catalana citada anteriorment, però a l'hora de referenciar les seves obres consultades en edicions franceses s'adopta la transcripció de l'adaptació francesa: Mikhaïl Bakhtine.

grotesc. La conceptualització sobre el grotesc es relaciona amb la seva aparició en diversos textos literaris per tal de dilucidar-ne el sentit. Paral·lelament, també té un paper fonamental el llibre *Mimesis* (1946) d'Erich Auerbach, que en el seu recorregut per l'evolució dels diversos modes de representació literària precisa quina és l'evolució de les formes grotesques al llarg de la història literària. A més a més, l'estudiós relaciona l'increment d'autoconsciència de l'artifici literari en l'evolució de la literatura occidental amb la comprensió del grotesc com un element inherent a la mimesi literària, una idea que ha resultat molt fructífera a l'hora d'examinar el tractament del grotesc de *Primera història d'Esther*. El terme literari és entès, doncs, com una forma mimètica que, mitjançant la subversió i deformació verbals, reflexiona sobre la pròpia representació de la realitat. En definitiva, s'ha establert una definició del terme grotesc que, si bé no s'adhereix a les teories concretes d'un estudiós determinat, sí que resulta solvent a l'hora de comprendre el grotesc espriuà.

Aquest examen del tractament del grotesc s'estructura fonamentalment en relació amb la recreació bíblica, però també es comenten de manera més succinta altres aspectes com ara la base lingüística del grotesc espriuà o el paper que fa un personatge com Secundina, provinent de l'univers espriuà, en l'engranatge de distanciament de *Primera història d'Esther*. El darrer apartat es dedica a l'estudi dels mecanismes paròdics de l'obra i a la manera com es relacionen amb l'element grotesc.

El capítol dedicat al diàleg amb la Bíblia estructura els elements cabdals que expliquen els fonaments estètics de *Primera història*

*d'Esther*. Es tracta d'un apartat d'interpretació textual: s'efectua una comparativa entre el text bíblic i l'obra teatral espriuana. En aquest sentit, les notes i comentaris de l'edició crítica de l'obra, duta a terme per Sebastià Bonet,<sup>3</sup> han resultat fonamentals en l'elaboració d'aquest estudi. En la història de la literatura, deu ser difícil de trobar altres edicions en què el curador i crític sigui també un dels personatges de l'obra; més enllà d'aquesta curiositat, cal destacar que la minuciosa comparació que Bonet fa de la peça teatral amb les diverses edicions i traduccions de la Bíblia ha estat essencial a l'hora d'elaborar la present anàlisi interpretativa. En la mesura que el grotesc és considerat l'element que permet adaptar la paraula i la imatge bíbliques al segle XX, aquest capítol és clau a l'hora de precisar com actua l'engranatge grotesc. L'apartat està dividit en alguns subapartats corresponents a les diverses escenes; tret d'alguna excepció –com ara la inserció de la crida de l'Altíssim als vilatans de Sinera en el capítol del banquet d'Assuerus o la inclusió del monòleg sobre la basca deuterocanònica en el capítol dedicat a aquest fet i la inclusió de les tres escenes finals en un mateix apartat–, segueixen la divisió escènica de l'edició crítica.

D'altra banda, cal precisar també que a l'hora de citar fragments del text bíblic s'empra la Bíblia de Montserrat,<sup>4</sup> excepte quan s'indica la semblança amb alguna altra traducció catalana o espanyola de la Bíblia. Així, en nombroses ocasions es fa referència a la traducció

---

<sup>3</sup> Espriu, Salvador. 1995. *Primera història d'Esther*. Edició crítica i anotada amb estudi introductor de Sebastià Bonet. Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu & Edicions 62.

<sup>4</sup> *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat. 2007. Sabadell: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

de Reina-Valera, que Espriu havia llegit de nen. També és necessari assenyalar que el nom d'Esther és citat amb les grafies emprades respectivament per Espriu i per Basili Girbau, traductor del *Llibre d'Esther*. Aquesta variació ortogràfica s'esdevé també en altres personatges de l'obra com Assuerus, Vasthi l'eunuc Bigtan o Hegai (Assuer, Vasti, Bagatan i Egeu en el text bíblic).

En definitiva, el que s'exposa en aquest llarg capítol, eix cabdal i essencial d'aquesta tesi doctoral, és com el grotesc esdevé part integrant d'aquest diàleg amb la tradició i, sobretot, com n'és de cabdal en aquest procés de recreació que basteix una perspectiva des de la qual es poden contemplar els fets narrats en el *Llibre d'Esther*.

A banda que el tractament del grotesc a *Primera història d'Esther* s'estructura fonamentalment en relació amb la recreació bíblica, s'examinen també altres aspectes que mereixen una reflexió diferenciada. Per bé que l'ús de la llengua a *Primera història d'Esther* o la inserció d'un personatge de l'univers de Sinera també formin part de la dialèctica amb la narració bíblica, s'ha considerat oportú de fer-ne un tractament específic amb l'objectiu d'oferir una visió al més àmplia i completa possible dels diversos desplegaments del grotesc espriuà.

Així doncs, també s'ha considerat essencial incloure un capítol sobre els elements paròdics que amaren *Primera història d'Esther*, ja que en nombroses ocasions el grotesc està al servei de la paròdia. En aquest capítol es duu a terme una anàlisi comparada de l'obra teatral amb *La corte del rey Assuero* (1927), una revista musical, amb llibret de Pedro Luis de Gálvez i Tomàs Casals Marginet i

música de Joan Viladomat, amb la intenció de mostrar com alguns elements de la cultura popular s'insereixen en la literatura espriuana per tal de bastir una paròdia hermètica.

Per últim, l'estudi finalitza amb les conclusions que pretenen compendiar les idees esbossades en aquesta tesi i assenyalar alhora algunes de les inacabables possibilitats hermenèutiques de l'obra. En definitiva, la gran ambició d'aquest estudi ha estat de procurar apropar-se al sentit profund de *Primera història d'Esther* tot utilitzant el grotesc com un pretext per intentar entendre'n la gènesi.

# 1. Envers una hermenèutica del grotesc. Estat de la qüestió

## 1.1 Inconsistències i paradoxes terminològiques

Com gairebé tots els grans conceptes i categories estètiques a través dels quals s'intenta explicar el fet literari o artístic, el grotesc és un terme polisèmic, però que fluctua entre unes coordenades prou específiques per permetre que la seva utilització – ja sigui en forma adjectival o substantivada– situï una obra literària o artística en una tessitura estètica determinada. Sens dubte, hi ha un espai del grotesc (Connelly 2012, 16) que, malgrat la seva amplitud polisèmica, constitueix un dels fonaments de discerniment estètic de la modernitat<sup>5</sup>. La dificultat d'establir una definició unívoca d'una categoria estètica és conseqüència de la seva dilatació en termes artístics? O més aviat es relaciona amb la impossibilitat d'explicar el fet estètic?

Sembla inevitable, però, considerar que en el subconscient col·lectiu hi ha una superfície d'intersecció entre les diverses accepcions, prou definida perquè la utilització d'aquest terme en el

---

<sup>5</sup> Com el grotesc, el terme modernitat està subjecte a diverses i variades definicions i conceptualitzacions. En aquest estudi el terme modernitat és emprat en relació amb una determinada concepció sociohistòrica, segons la qual la modernitat tindria els seus inicis en els escrits de filosofia de Descartes; implica també una consciència de la seva historicitat. En el pla estètic enclou una enunciació de la seva pròpia subjectivitat (Meschonic 1988, 12,34).

context artístic funcioni a la manera d'un bisturí que, efectuant una dissecció, discerneix en quins paràmetres estètics cal entendre una determinada obra d'art. El grotesc és un element gairebé omnipresent en la literatura, però en la modernitat inclou el significat d'aquest terme una noció de dissecció o de separació conscient entre representació i realitat. En el seu llibre *Mimesis* (1946) Auerbach ressegueix com, al llarg dels segles, l'artifici literari esdevé més autoconscient i com, d'alguna manera, el realisme modern és conseqüència del distanciament de l'artifici respecte de la vida. La ironia està lligada a una certa dosi de sofisticació intel·lectual i estètica i, de la mateixa manera, ho està el grotesc. El grotesc modern és conseqüència d'una reflexió sobre la mimesi, entesa com a reflexió en si mateixa (Auerbach 2008, 37).

Una certa vaguetat conceptual envolta les diverses definicions del grotesc i reflexionar sobre aquesta imprecisió semàntica és útil a l'hora d'entendre el fenomen, potser perquè, com veurem, no hi ha una definició última del grotesc –com tampoc de cap categoria estètica. Admetre la impossibilitat d'establir uns valors inequívocs del fenomen seria obviar que aquest concepte està lligat a l'estètica i, conseqüentment, és un fet inconclús, sotmès sempre a una nova mirada, a una nova comprensió. Ernst Bloch comenta que “la mirada aguda no es distingeix pel fet de discernir a través de les coses, sinó perquè no hi veu tan clar com l'aigua, ja que no tot se'n presenta de forma clara i conclusa, sinó que, a vegades, ens trobem davant d'alguna cosa que fermenta, que s'està configurant. I és en aquests casos per als quals serveix la mirada aguda” (Bloch 2007, 190–191). El grotesc és una mirada aguda que entén que el món

està en un estat de perpètua fermentació i, alhora, és també una estètica en estat de fermentació. Des d'un punt de partida caut, que parteix del reconeixement de la intel·ligibilitat última del fet estètic, es resseguiran les diverses perspectives sobre el grotesc per tal de limitar l'abast del fenomen i precisar-ne l'essència, sempre inestable i canviant.

El problema que planteja dur a terme una anàlisi sobre el fenomen del grotesc és justament que, tal com ho ha copsat Gadamer, la qüestió que plana sobre les investigacions humanístiques és la impossibilitat d'establir un mètode a través del qual es puguin dur a terme unes indagacions determinades. El repte que plantegen les ciències de l'esperit (*Geistwissenschaften*) és el següent: no hi ha un patró d'aprehensió que permeti el coneixement del seu estudi segons unes lleis determinades (Gadamer 2007, 32). La comprensió del grotesc no passa, per tant, per una anàlisi sistemàtica, sinó més aviat per una reflexió hermenèutica. En definitiva, cal preguntar-se si existeix una hermenèutica del grotesc i, sobretot, com s'ha estructurat la seva interpretació al llarg de la història.

En aquest sentit esdevé un punt central comprendre com l'especulació del grotesc, en gairebé tots els casos, s'efectua a través de la seva anàlisi com a mecanisme literari o artístic. L'engrenatge estètic és elucidat o bé des del punt de vista del seu funcionament o bé en relació amb l'efecte que causa en els seus receptors. L'antagonisme que sembla obrir-se entre les diverses exegesis es pot explicar, en gran mesura, per l'adopció d'un punt de vista o d'un altre.



Traçar un recorregut a través dels diversos exercicis i assaigs interpretatius sobre el grotesc és sinònim de contraposar-lo a les diverses formes de mimesi i, per tant, de veure com l'evolució del grotesc està determinada per les diverses maneres de concebre la representació artística del món. Així, cal tenir present que analitzar el fenomen del grotesc és, en gran mesura, una labor que s'insereix en la història de les idees estètiques: els grotescs de la *Domus Aurea* o del gòtic venecià són, en definitiva, una concepció moderna. Com és ben sabut, l'origen del terme grotesc, provinent del terme italià *grottesco*, derivat del mot *grotta*, fa referència a un tipus d'ornamentació que va ser descoberta al segle XV en unes excavacions dutes a terme a Itàlia (Kayser 2010, 27). El grotesc és el nom amb què els homes del Renaixement van designar unes determinades manifestacions artístiques que consideraven estranyes o desconcertants<sup>6</sup>. És un concepte que inclou un decalatge temporal, ja que designa unes imatges d'un passat des de l'efecte que produeixen en un present determinat.

Comprendre el grotesc inclou, per tant, una reflexió sobre l'acte interpretatiu en si. Llegim, comprenem i interpretem les obres a través del nostre temps. Així, la crítica literària del segle XIX va qualificar *Titus Andronicus* d'obra grotesca (Kott 2007, 39–40), Thomas Mann va considerar l'últim Nietzsche “grotesc i fanàtic” (Mann 2011, 319) i John Ruskin pensava que un dels pilars de l'arquitectura gòtica era el sentit del grotesc (Ruskin 1989, 130). El grotesc, i aquest és un dels punts fonamentals a l'hora de reflexionar

---

<sup>6</sup> Concretament, es tracta de les decoracions murals trobades a la *Domus Aurea de Neró*, unes representacions fantàstiques o, com diu Stals, inversemblants (Stals 2012: 14).

sobre qualsevol categoria estètica, és un terme que apareix a posteriori per tal d'explicar i copsar unes determinades formes d'art. Aquest fet té la conseqüència següent: es pot resseguir una cesura que separa les manifestacions artístiques designades com a grotesques d'aquelles creacions que deliberadament es basteixen sobre el paradigma estètic creat per aquesta categoria. De fet, tal com veurem, resseguint les diverses meditacions teòriques sobre el grotesc es fa palesa, ja sigui explícitament o implícita, aquesta distinció.

La interpretació del fet artístic és tan sols una perspectiva temporal que, al seu torn, influeix en l'acte de creació. Com comenta Gadamer, la vivència estètica no és tan sols una de les diverses vivències possibles, sinó que és també la forma essencial de la vivència general (Gadamer 2007, 107). Per tant, partint de la hipòtesi que l'obra d'art és una mena d'*essencialització* de la vida i del món, caldria considerar el grotesc com un mecanisme mimètic que actua com un bisturí al servei d'aquesta captació sintètica.

Discernir de forma conceptual la naturalesa del grotesc, és preguntar-se sobre el significat de l'*essencialització* de l'estètica grotesca, una *essencialització* que té molt a veure amb l'escatologia de la mortalitat, una escatologia que en la modernitat adquireix un deix de sofisticació. El grotesc projecta indefectiblement la ridiculesa de l'home davant de la finitud. Gloucester saltant d'un tamboret tot pensant que es llença a l'abisme d'un penya-segat a *King Lear* o la corrua dels caminants que cauen a l'aigua a la *Paràbola dels cecs* de Bruegel projecten aquest noció de titelles que avancen a les palpentes. D'alguna manera, doncs, el grotesc actua

com a recordatori del fet que “tot ordre metafísic no és sinó un joc de cartes marcat per nosaltres mateixos” (Puelles 2012, 25). El grotesc és una recerca especulativa d’una veritat sobre la condició humana, des de la certesa que la vida humana està subjecta, indefectiblement, a grans dosis de patetisme, ridicleusa i estultícia. En altres paraules, la deformació grotesca és l’expressió estètica de l’absurditat de la vida. Així, les gàrgoles i les figures monstruoses de l’art medieval apareixen, des de la perspectiva actual, com intuïcions d’una modernitat angoixant, mentre que en l’art modern el grotesc té un sentit absolut i indefugible. Com dirà Jan Kott, el grotesc és la vella tragèdia escrita en un altre to (Kott 2007, 188). Aquesta definició de Kott que defineix aquesta categoria en paràmetres literaris o, més ben dit, dramàtics, ens torna a fer plantejar aquest concepte de cesura.

El grotesc apareix, doncs, com una subversió del tràgic. És la conseqüència de la mort de la tragèdia, postulada per Steiner (Steiner 2011). Tanmateix, sorgeix el problema que, en el sentit més ampli del terme, alguns elements considerats com constituents de l’univers grotesc són omnipresents en la història de la literatura i, fins i tot, de la gran tragèdia grega. Ara bé, la imatge del cadàver de Polinices devorat pels voltors podria formar part d’un quadre de Bruegel? La resposta és negativa. Si bé en els quadres de Bruegel trobem cossos humans –a vegades vius– devorats pels animals, en l’univers tràgic hi ha un ordre existencial, inexistent en l’univers grotesc. La fatalitat en el grotesc és substituïda per la paradoxa, per la incongruència.

La paradoxa és un element motor del grotesc, és el mecanisme reflex de la contradicció humana i, com a tal, és el punt de confluència entre diversos plans antagònics: s'associa al còmic, sense excloure el tràgic; té força a veure amb l'adveniment d'unes formes mimètiques més atentes a la quotidianitat, però també pot recórrer a certes dosis fantàstiques i demoníiques; palpa el món dels homes i la seva *fisicitat* intensament i, a la vegada, és profundament metafísica. A més a més, observant el naixement i evolució del grotesc es constata, fins i tot, que, si bé és una estètica que sorgeix com a element més aviat decoratiu, en la modernitat adquireix una marcada naturalesa discursiva. Per tant, sembla que la conceptualització de la categoria requereix un recorregut per aquests punts de tensió. La dissecció es pot dur a terme de múltiples maneres; ara bé, tots els talls acaben incidint en el joc constant amb el concepte mimètic de literatura. La versemblança grotesca es troba en la hiperbolització de la realitat. El grotesc és la falla de la modernitat. Sorgeix, doncs, la qüestió sobre si, com la falla, inclou un propòsit moralitzador i si s'esdevé la revelació estètica grotesca. Contestar aquesta pregunta és entendre quin és el grau zero de la concepció grotesca de la vida. Possiblement, la pregunta fonamental per entendre aquesta perspectiva sobre la vida és saber si és possible parlar de catarsi grotesca o bé si el grotesc és la negació de la catarsi.

El grotesc es pregunta sobre la dignitat de l'home, sobre la seva essència i sobre la seva existència, una qüestió que moltes vegades té principalment un sentit col·lectiu. Així, imatges com la de Gregor Samsa convertit en insecte i malferit per una poma que li han llençat

els seus mateixos parents, o la de Mari-Gaila a *Divinas Palabras* traficant amb l'exposició dels genitals de l'idiota<sup>7</sup> recorden que les relacions interhumanes es regeixen per la misèria. Aquestes imatges contemporànies semblen concentrar el grotesc en tota la seva cruesa. Ara bé, en relació amb l'explosió del grotesc durant el segle XX, cal preguntar-se de quina manera el grotesc es relaciona amb el concepte de modernitat i, sobretot, el perquè d'aquest lligam. En primer lloc, potser caldria fixar temporalment el grotesc com a estil artístic. En altres paraules, cal preguntar-se quan la fauna grotesca esdevé una figuració fenomènica conscient i volguda de la realitat; una qüestió que, evidentment, no es pot contestar en termes absoluts, si bé el fet de reflexionar-hi facilita la comprensió de l'origen i el sentit de la progressiva translació de la mimesi literària al grotesc.

## **1.2. Entre ornament i significació: el naixement d'una categoria**

L'aparició del terme "grotesc" es va produir al tombant dels segles XV i XVI a conseqüència de la descoberta de l'estil ornamental de l'Antiguitat, desconegut fins aleshores. Plantes que es reconvertien en fúries, hipogrifs amb cua vegetal, panteres alades (Squire 2013, 444), que formaven uns conjunts simètrics de sanefa decoraven els sostres de les ruïnes de la *Domus Aurea* soterrades sota les Termes de Trajà (Picard 1981, 143). La data aproximada de la descoberta de

---

<sup>7</sup> "EL CIEGO DE GONDAR: ¡Si robas la plata con la ocurrencia que sacaste de enseñar las vergüenzas del engendro! (Jornada II, Escena II) " (Valle-Inclán 1991, 210).

la Domus Àurea s'ha de situar vers l'any 1480, durant el pontificat de Pius IV (Morel 1997; Squire 2013), i la plasticitat inversemblant dels seus frescs entrarà en l'imaginari del taller de Rafel d'Urbino. Així, la decoració de les llotges i les estances vaticanes s'inspirarà clarament en aquests motius estrambòtics (Picard 1981, 143). De fet, hi ha una carta del pintor al Papa Lleó X, datada el 1519, en què Rafael fa referència a la reformulació dels motius de la *Domus Aurea*. També, a finals de 1530, l'humanista Francesco d'Olanda a *De Domo Aurea Neronis Apud Amphitheatrum* feia referència al lligam existent entre ambdues mostres pictòriques (Squire 2013, 447).

Aquestes decoracions resultaven desconcertants per la seva inversemblança, ja que, tal com comenta Kayser, es fonamentaven en motius híbrids que abolien la distinció entre els regnes animal i vegetal (Kayser 2010, 29). Paral·lelament, alguns artistes com Luca Signorelli decoren la Catedral de Santa Maria d'Orvieto amb unes pintures que, segons Vasari, a més a més de ser una mostra del domini dels nus en escorç, eren la representació del terror del moment a través de figures belles (Vasari 2013, 205). Les pintures que situen les belles figures de les quals parla Vasari representaven l'infern dantesc. Com assenyala Kayser, en la casa de Signorelli l'ús del grotesc ja no és merament ornamental, sinó que presenta un substrat ordenat que és una expressió d'angoixa (Vasari 2013, 31). Potser aquest és el tret més sorprenent de les decoracions de l'antic palau de Neró. La manca de l'element inquietant, que amarrarà el grotesc romàntic, sobta i, fins i tot, fa pensar que els motius que originen la creació del terme no encaixarien amb el significat

actual. Tanmateix, Squire ha indicat que la percepció d'aquests motius durant el Renaixement estava sotmesa a unes condicions molt diferents de les actuals. Així, la *Domus Aurea* estava completament soterrada i la seva visita es convertia en una expedició espeleològica: els visitants havien de baixar amb cordes i anar de quatre grapes pels túnels fins a arribar a les sales on podien contemplar les figures, encara tapades de forma parcial per la brutícia (Squire 2013, 447).

Tal com assenyala Kayser, durant el Renaixement el grotesc definia un tipus de decoració amb caràcter de fantasia lúdica i festiva, també tenia a veure amb la fantasia onírica i feia referència al caràcter angoixant i sinistre d'un món en el qual l'ordre natural era inexistent (Kayser 2010, 32–33). És possible que les condicions en què els homes del Renaixement italià van poder observar aquests frescs tinguessin alguna cosa a veure amb la impressió inquietant i sinistra que projectaven les pintures de la *Domus Aurea*. De fet, si ens deturem a observar l'etimologia de la paraula, veiem que grotesc prové del mot italià *grotta* –que significa cova– que, al seu torn, prové del terme llatí *crypta* –*grupta*, en llatí vulgar, que té les seves arrels en el terme grec *krypta*, *kruptos*, que significa “amagat”, del verb *kruptein* “amagar” (Epps 1995, 41).

Sorgeix, però, inevitablement, la qüestió d'esbrinar per quin motiu les decoracions de la *Domus Aurea* van causar als homes de finals de segle XV un efecte diferent al de les decoracions tardomedievals, ja que fins i tot podríem afirmar que, si aquest element sinistre és molt més present en l'art gòtic que no pas en el de l'Antiguitat; aquest fet s'explica perquè, tal com van entreveure John Ruskin i

Johan Huizinga, en l'esfera pública de l'home medieval la materialitat i la deformitat ocupaven un lloc que ja havien perdut en el Renaixement. El naixement del grotesc està lligat indefectiblement a un canvi en la sensibilitat, ja que, si més no, l'origen del terme està intrínsecament unit a un efecte d'estranyament. Si bé Kayser proposa la delimitació d'aquesta categoria justament a partir d'aquest efecte d'estranyesa (Kayser 2010, 310), més endavant veurem si s'ajusta del tot a les diverses expressions estètiques grotesques. Analitzarem, però, per quines raons en l'art pictòric la deformitat i la inversemblança d'alguns motius medievals no causaren aquesta impressió als homes renaixentistes. Partint de la base que seria un greu error considerar el Renaixement com “una època de pura lluminositat i esplendor, ja que va arribar després d'una sèrie de terribles desastres i va evolucionar enmig d'agitacions contínues” (Tarnas 2008, 286), resulta significatiu entreveure com és justament el canvi en relació amb el sentit de la materialitat i, per tant, de la percepció, el que permet que determinades expressions artístiques siguin enteses com un element pertorbador del cànon estètic. Veurem, doncs, quin és el camí del grotesc des de la torbació que va causar en els seus orígens fins a ser considerat per Thomas Mann com l'estil genuí de l'art modern (Mann 1969, 1651) i com el grotesc és sempre un mirall invertit que juga amb la sensibilitat estètica i moral de cada moment.

En el seu llibre *Herfsttij der Middleeewn* ('La tardor de l'Edat Mitjana', 1919), Johan Huizinga detalla l'abisme que hi ha entre la sensibilitat i la manera d'entendre la vida medievals i la dels nostres



dies. L'historiador explica com l'home medieval se sentia a gust "entre cucs i pols" (Huizinga 1997a, 197) i com totes les cares de la vida tenien un caràcter marcadament públic: els geperuts, els leprosos i els esguerrats exhibien les seves deformitats i malures per la ciutat (Huizinga 1997a, 13). La significació de la corporeïtat i la seva decrepitud formen part de l'horitzó quotidià medieval com a part inherent de la vida. Fins i tot Huizinga n'assenyala l'exaltació: així, al segle XIII, a l'enterrament de Santa Isabel de Turíngia, els devots es van abraonar sobre el seu cadàver i en van arrencar els cabells, les ungles, les orelles i els mugrons. També en una ocasió, després d'un sopar solemne, el rei Carles VI de França va repartir les costelles del seu avantpassat, el rei Sant Lluís, entre els seus familiars i aliats i va regalar-ne una cama als prelats (Huizinga 1997a, 237). Aquestes mutilacions del cadàver tenen unes raons sagrades i ens indiquen fins a quin punt l'esperit medieval era profundament materialista.

Tanmateix, es pot entendre la gènesi del grotesc com un retorn a la materialitat? El grotesc té una base de supramaterialitat, és l'exageració de la materialitat entesa com una figuració metafísica del món. Ara bé, la monstrositat de les representacions esculturals de les esglésies gòtiques no té aquest sentit; com assenyala Auerbach, l'Edat Mitjana europea està dominada per una concepció figurada del món –una concepció que està en lluita constant amb els corrents espirituals i neoplatònics–, segons la qual la vida terrenal és completament real i, tot i que aquesta realitat és tan sols l'ombra de l'autèntic esdevenidor, la realitat veritable es troba en el món quotidià (Auerbach 1998, 124).

Les manifestacions medievals que la modernitat designarà amb el nom de grotesques són, doncs, un retorn a la materialitat, però entesa de forma figurativa, són ombres que formaven part del dia a dia dels homes medievals. En el seu assaig *The Stones of Venice* (1851), John Ruskin comenta el següent:

But I do say, that their effect, whatever it may be, was entirely uncalculated upon the old builder. He endeavoured to make his work beautiful, but never expected it to be strange. And we incapacitate ourselves altogether from fair judgement of its intention, if we forget that, when it was built, it rose in the midst of other work fanciful and beautiful as itself; that every dwelling-house in the middle ages was rich with the same ornaments and quaint with the same grotesques which fretted the porches or animated the gargoyles of the cathedral; that we now regard with doubt and wonder, as well as with delight, was then the natural continuation, into the principal edifice of the city, of a style which was familiar to every eye throughout all its lanes and streets [...].”  
(Ruskin 1904, 118–119)

Ruskin, en examinar la decoració de les esglésies gòtiques, advertia que l'efecte estètic que produïen els grotescos ornamentals havia canviat. De fet, en darrer terme, defensa que l'estètica de les gàrgoles era una continuació de l'estil que decorava la resta d'edificis medievals. Observem, però, que en la seva descripció planteja la dicotomia següent: d'una banda, discerneix entre el grotesc com a efecte que, en part, és conseqüència d'un canvi històric i de sensibilitat i, de l'altra, com a estil natural i familiar a la ciutat medieval. El grotesc és plantejat, doncs, com una impressió estètica d'estranyament. Aquesta definició que, com veurem, és represa per altres teòrics, com Bakhtin o Harpham, situa el grotesc

en una posició inestable respecte a les formes de mimesi arrelades en el realisme i en la materialitat. De fet, el concepte d'estranyament esdevé clau per entendre l'evolució de les *drôleries* medievals vers la categoria estètica de la modernitat. Les intuïcions de l'Edat Antiga i Medieval són transformades pel grotesc modern en discurs especulatiu.

Durant el segle XVI el concepte de grotesc s'estén per la resta de països d'Europa i en propagar-se l'estil ornamental que el taller de Rafael i altres pintors renaixentistes havien començat a utilitzar (Kayser 2010, 37). De la mateixa manera, al segle XVI Montaigne comença el seu escrit "De l'amitié" amb la reflexió següent:

Considerant la conduite de la besogne d'un peintre que j'ay, il m'a pris envie de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroy, pour y loger un n tableaue labouré e toute sa suiffisance; et, le vuide tout au tour, il le remplit de crotèques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grace qu'en la varieté et estrangeté. Que sont-ce icy aussi, a la verité, que crotèques et corps monstrueux, rappiecez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuite?" (Montaigne 2009, 197–198)

Aquesta és una de les manifestacions més primerenques de la introducció del terme grotesc en l'àmbit literari. El grotesc entra com a concepte en el camp de les lletres en el moment que la inseguretad epistemològica va *in crescendo*, una incertesa epistemològica sobre la qual Montaigne parlarà en els seus *Essais* (Tarnas 2008, 349); on descriu el grotesc simplement com una

forma de subjectivitat i ho fa, justament, a partir de l'estil subjectiu propi de tots els escriptors irònics (Teessing 1973, 123). El grotesc, segons Montaigne, no és un mirall de la realitat, sinó una mostra de la subjectivitat moderna

L'efecte d'estranyament és una de les maneres insòlites, però no l'única. Podríem parlar d'estranyament en els gravats de Jean Callot (1592-1635)? Sembla, més aviat, que l'element fantàstic s'hi insereixi amb l'espontaneïtat del quotidià i, tal com assenyalava Bozal, caldria ubicar el dibuixant en un horitzó "pròpiament físic i corporal, en el qual la tara física es converteix en una caracterització alegre" (Bozal 2001, 33). I, en la mateixa línia, tampoc no podríem parlar d'estranyament en la novel·la picaresca: episodis com el del cec introduint la seva nàpia en la boca de Lazarillo per fer-li vomitar la llonganissa que s'ha menjat són d'una versemblança crua, que no té res a veure amb cap efecte d'estranyesa. En tot cas, simplement, causen repulsió. L'escena és grotesca, però és mitjançant aquest engranatge narratiu, capaç de crear una perspectiva determinada, com el lector observa el món. Un profund escepticisme impregna les escenes grotesques de la novel·la picaresca: forma part d'un mecanisme literari que posa en qüestió la possibilitat de conèixer la veritat (Rico 1970, 39, 53-54).

La cesura que separaria les *grotesqueries* decoratives del grotesc com a part integrant d'un sistema literari seria la següent: mentre que deformitat i lletjor en el grotesc *avant la lettre* no són sinó extravagàncies, malsons o visions d'incertesa, el grotesc modern és el qüestionament sistemàtic de la noció de veritat. El grotesc és especulatiu. L'origen del grotesc apareix als nostres dies com un

exercici estilístic que, amb l'arribada de la filosofia moderna, esdevé l'expressió estètica per excel·lència de la incertesa existencial d'un món que ja no és preludi d'una altra vida, sinó que més aviat n'és l'epíleg.

Ruskin considerava que la deformitat i els motius fantàstics constituïen un ornament artístic habitual de l'estètica medieval i, per tant, no produïen l'efecte distorsionador que provoquen en l'espectador modern perquè formaven part d'un contínuum. El grotesc no és, doncs, una determinada forma extravagant o un motiu escatològic, sinó la distorsió que provoquen aquestes formes en contraposició a una estètica que busca una certa elevació respecte a la *fisicitat* de la vida. El grotesc no és lletjor o motius fantàstics i, en canvi, és distorsió, deformació o absurditat, i això és així perquè el grotesc sempre es defineix a partir de la seva relació amb un punt de partida.

En aquesta línia cal comprendre que Baudelaire no considerés grotesques les famoses caricatures de Leonardo da Vinci, ja que, segons el poeta, la deformació dels rostres de Leonardo era tan sols una distorsió de l'ideal que implicava lletjor, però no necessàriament comicitat (Hannoosh 1992, 229). En el seu *Trattato della pittura* (1561) Leonardo da Vinci fa referència a la llicència que té tot pintor no solament per dur a terme creacions belles, sinó també per crear coses monstruoses, bufonesques o risibles i, fins i tot, commovedores (Vinci 1993, 48). És molt interessant la tria de paraules del geni italià, ja que l'espantós, el risible i el bufonesc es connecten amb la capacitat de commoure. En el fons, l'ideal clàssic no és una deformació de la realitat, tot i que increïblement bella? El

grotesc és un retorn a aquest esperit de la materialitat que s'oposa sempre, per defecte, a la idealitat. En les reflexions de Leonardo es planteja la qüestió de la reconciliació de l'ideal i la vida que, en definitiva, és la qüestió de fons que es palpa en l'estètica grotesca. De fet, el grotesc sembla recordar el que més endavant teoritzarà Gadamer: “la reconciliació de l'ideal i la vida en l'art és particular. La bellesa i l'art només confereixen a la realitat una brillantor efímera i deformant” (Gadamer 2007, 123).

Així doncs, cal entendre les caricatures de Leonardo com a *drôleries* o bé les podem incloure dins de l'estètica del grotesc? Tornem al punt de partida inicial: els orígens del grotesc són aproximacions envers el realisme. Tanmateix, podem traçar una línia temporal en la qual les formes mimètiques comencen a apropiarse a l'estètica de la deformació? És cert que en aquest període que va de finals del segle XV fins a mitjan segle XVI –en el qual situaríem les figures de Leonardo da Vinci (1452-1519), François de Rabelais (1494-1553) i la redacció de *Les aventures del Lazarillo de Tormes* (escrita entre 1525 i 1535) – el realisme i la visió grotesca de la vida semblen estar al primer pla de la concepció artística del moment. Hi ha un canvi, si més no en les formes artístiques que podríem definir com a dominants. Aquesta circumstància enllaça amb el fet que durant el segle XVI el grau de consciència històrica deriva en un perspectivisme filosòfic i estilístic (Auerbach 2008, 300).

Tanmateix, aquest fet no respon a la pregunta sobre l'essència de l'estètica del grotesc en l'Edat Moderna o, en definitiva, no explica per què el grotesc és l'estil de la modernitat. Huizinga comenta que

no hi ha cap diferència essencial entre l'al·legoria medieval i la mitologia renaixentista (Huizinga 1997a, 301). Sembla, doncs, que el grotesc medieval és també una expressió antropocèntrica. En el sentit medieval, tot realisme és en última instància antropocèntric, afirma l'historiador holandès (Huizinga 1997a, 291). I bé, el grotesc és una forma de realisme, entès no com una mera imitació de la realitat, sinó com la seva emfatització. El grotesc, i aquí rau una de les seves premisses fonamentals, és l'expressió de l'antropocentrisme absolut. I ho és des de les seves expressions *avant la lettre* fins a les últimes conseqüències a les quals arribarà durant el segle XX. El Job físicament enfonsat de la Bíblia que reclama justícia seria també una de les formes més vigoroses d'antropocentrisme: Job, cec i ulcerós, s'adreça a un Déu reclamant una justícia que només pot trobar-se en aquest món.

El món sense divinitat, o més exactament com a únic acte de la vida de l'home, deriva inevitablement cap a un antropocentrisme cru. I, estèticament, l'expressió d'aquesta angoixa es canalitza amb l'aparició del grotesc. Cal tenir molt present que la categoria del grotesc no és anàloga a la de la lletjor, si bé és cert que comparteixen determinats trets comuns (Puelles 2012, 24). Més enllà de l'evident oposició d'ambdues a l'ideal clàssic de bellesa i del fet que totes dues categories s'ocupen de la imperfecció tangible i material, el grotesc causa un efecte revelador que no es troba en la mera lletjor. Tornem a les categoritzacions que feia Baudelaire en conferir al grotesc deixos de comicitat, però sobretot en plantejar que el grotesc no és tan sols un tipus de representació de la realitat,

sinó una vivència estètica particular, una vivència que té alguna cosa a veure amb la commoció i l'angoixa (Baudelaire 1968a, 387). És per aquest motiu que, a l'hora d'analitzar l'origen del terme, potser cal plantejar que les figuracions que suscitaren estranyesa als homes del segle XVI no s'adeqüen exactament a la definició contemporània de grotesc. I no s'hi adeqüen, no pas perquè siguin unes mostres primitives de l'estètica grotesca, que aniria evolucionant a mesura que la filosofia moderna i les diverses reflexions artístiques adquirissin un gust per tot allò deformatiu, sinó perquè no són el catalitzador estètic –i, per tant, discursivament intel·ligible, com tot fet artístic–, que és el grotesc. Són, més aviat, ornamentacions extravagants.

És moment de recordar que, si bé el grotesc apareix com a conceptualització durant el segle XVI, com a fet artístic és omnipresent des dels orígens de la literatura. El grotesc ja és a la Bíblia i, malgrat que té un sentit diferent del que adoptarà en l'art modern –caldría veure si, en el fons, l'art contemporani no fa una recuperació sofisticada d'imatges i motius ja presents en el *Llibre dels llibres*–, ja actua com a catalitzador estètic.

Tanmateix, en l'ús modern de l'estètic grotesc es fa palesa una determinada consciència d'historicitat d'origen cartesià. En les seves investigacions filosòfiques, Descartes arriba a la conclusió que la base de l'ésser es troba en l'acte del pensar i, per tant, en el dubte metòdic descobreix la llibertat de coneixement: l'ésser humà no s'ha de sotmetre a cap veritat apriorística (Jaspers 1958, 17, 31). Ara bé, tal com ha assenyalat Eugenio Trías, la gran descoberta de Descartes és que l'home és un ésser del pensament, entenent per



pensament una reflexió que té com a punt de partida precisament el fet de confessar-se a si mateix “jo penso” (Trías 1994, 551). En el *Discours de la méthode* (1637) el jo modern és entès com un subjecte que neix de l'autoreflexió. En aquest sentit caldria entendre el fet que el grotesc va esdevenint una estètica filosòfica que neix de la necessitat de transcendència, més enllà de la sacralitat. En l'edat de la raó, comenta Trías, sorgeix la necessitat de crear la pròpia revelació i, a la vegada, reflexionar sobre les pròpies claus hermenèutiques (Trías 1994, 430). El grotesc en la modernitat és un canvi de punt de vista: és un retorn a la materialitat –des d'una perspectiva també simbòlica– en la qual se'ns recorda constantment que la mort no està revestida de dignitat, sinó que és un moment brutal en què l'home deixa de ser home, una perspectiva que és ben palesa, per exemple, en les pintures de Bruegel el Vell (Bozal 2010, 39).

Aquest canvi de perspectiva no significa, però, que aquelles figuracions grotesques anteriors a l'adveniment del pensament modern no puguin tenir un sentit que en el fons no és tan diferent del contemporani. Cal preguntar-se si existeix un sentit intemporal en les figuracions estètiques del grotesc. I, en la mateixa línia, si podem considerar que el grotesc evoluciona des d'una funció merament ornamental i va adquirint la seva significació al llarg dels segles. Aquesta pregunta no pot obtenir resposta en termes absoluts, ja que resulta impossible comprendre les condicions originals en què les figuracions grotesques medievals van ser concebudes. Podem intuir-les, però no respondre-hi en sentit absolut. La reconstrucció i la comprensió del seu significat es duu a terme des

de la llunyania del nostre present (Gadamer 1997, 220). Potser una hipotètica resposta al sentit del grotesc premodern passa per admetre que és un fenomen que ha estat estudiat o bé des d'un punt de vista de la forma o bé des del punt de vista de la iconologia, que sovint no té gaire en compte l'especificitat del fenomen (Morel 1997, 5).

En la introducció del seu llibre *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Literatura europea i edat mitjana llatina" 1948), E. R. Curtius, que entén la literatura europea com una unitat compacta, parla del "present intemporal" com a tret fonamental de la literatura. Així, comenta, la literatura de qualsevol passat pot actuar en la literatura de qualsevol present: d'aquesta manera Homer actua en el de Virgili, Virgili en el de Dante, Plutarc en el de Sèneca, Sèneca en el de Shakespeare, Shakespeare en el de Goethe (Curtius 1984, 34). Ara bé, existeix realment un present intemporal? En quins termes s'efectua aquesta actuació de la literatura passada sobre la present? Amb referència al grotesc podríem considerar que, tot i que des dels seus inicis és un retorn a la materialitat –n'és un simbolisme deformant–, ja sigui des d'una perspectiva més apropiada a la comicitat o al patetisme, al llarg dels segles adquireix una consciència de separació temporal amb el passat; el grotesc esdevé un "síntoma temporal" d'aquesta distància infranquejable entre ambdues èpoques (Labero Stals 2012, 13). En primer lloc, el grotesc té a veure amb la manca d'espontaneïtat artística, i, segonament, amb la consciència que l'atemporalitat literària no existeix: el món del *Llibre de Job* o del *Llibre d'Isaïes* és inaprehensible per a nosaltres, ja que la distància històrica és un

mur que el lector modern no pot traspasar. La comprensió que fem d'aquests llibres és sempre des del nostre present i, per tant, el seu significat va variant al llarg del temps. El seu sentit és, en definitiva, temporal.

La temporalitat s'expressa a través del grotesc en forma de diàleg amb la tradició: el grotesc és una interpel·lació constant a la tradició tràgica i, d'alguna manera, també a la còmica. El grotesc és la superació de la separació estilística entre els gèneres còmic i tràgic, el grotesc és distanciament i, per tant, implica un perspectivisme envers les anteriors formes artístiques que esdevé fruit de la consciència històrica.

### **1.3 Entre el tràgic i el còmic**

En el capítol “Der müde Prinz” del seu llibre *Mimesis*, Auerbach comença citant un fragment de la segona part de *Henry IV* de Shakespeare que parodia l'estricta separació entre estils propugnada pel renaixentistes basant-se en els models de l'Antiguitat. (Auerbach 2008, 293). Els homes del Renaixement s'aproparen a la literatura amb una mentalitat “més prescriptiva que descriptiva” i van dur a terme un treball interpretatiu sobre *La Poètica* d'Aristòtil i l'*Epistola ad Pisones* d'Horaci regit per les seves concepcions literàries prèvies (Viñas Piquer 2007, 144). La separació d'estils va tenir una gran influència en les literatures italiana i francesa, tot i que no va acabar de quallar definitivament en la resta de sistemes literaris.

El grotesc és, per tant, una altra manera d'entendre la tragèdia perquè introdueix en el gènere la dimensió corpòria. El grotesc és una manera de pensar la tragèdia. I, tal com comenta Bloch, pensar significa sempre traspassar, és a dir, concebre el nou com alguna cosa que s'esdevé entre moviments d'allò preexistent i que s'insereix de forma dialèctica en la història (Bloch 2007, 27). El gran exemple d'aquest traspassar del grotesc en el gènere tràgic el trobem a *King Lear*. De fet, en aquesta obra el grotesc adquireix un abast filosòfic –que potser només és comparable al del *Llibre de Job*– que irradiarà tota la literatura posterior. Tanmateix, a diferència de Job, el seu patiment no és fruit del caprici diví, sinó que ha arribat a una situació tràgica a causa de les seves decisions irreflexives i infantils (Bloom 2008, 306). L'evident dialèctica amb Job és encara un punt d'ironia que emfatitza l'absurditat del seu dolor. Entra en joc, doncs, l'element ridícul que tenyeix la tragèdia de la crueltat més arbitrària.

El grotesc apareix, doncs, a *King Lear* com el líquid que engega el motor de l'engranatge tràgic. *King Lear* és tragèdia absoluta en el sentit que l'única veritat que plana damunt de l'escenari és l'afirmació que valdria més no haver nascut (Steiner 2011, 13). Tanmateix, quin és el paper del grotesc en el tràgic? Es pot seccionar la confluència d'ambdós mecanismes? Un fet important a l'hora d'entendre el grotesc en aquesta tragèdia de Shakespeare és que el temps i l'espai de la tragèdia shakespeariana són mentals (Knight 1957, 3). La subjectivitat de la tragèdia és paral·lela, doncs, a la progressiva ridiculització dels personatges.

El grotesc empeny el tràgic vers un dolor profund, provocat per una barreja entre caprici arbitrari i crueltat innecessària. De l'infantilisme del rei en la primera escena passem a la bogeria sens límits en el segon acte. La tempesta colossal és reflex de la ràbia i el desesper furibunds del rei. I, enmig de tot aquest univers delirant, el rei avança desposseït de tota la seva grandesa, apareix com una figura ridícula i patètica, però, alhora, la seva demència esdevé terriblement profunda. El dolor de Lear sembla tenir sempre alguna cosa d'excessiu que es barreja amb la seva terrible ingenuïtat. En l'escena V del quart acte, la desesperació profunda de Gloucester és escenificada en l'engany piadós que li prepara el seu fill per salvar-lo. Gloucester pensa que es llença per l'abisme d'un penya-segat i tan sols cau des de l'alçada d'uns pams. La seva desesperació sense límits esdevé un joc teatral en mans el seu fill. L'engany d'Edgar el salva, però el converteix en un putxinel·li, no pas a mans de la deïtat, sinó del fill que injustament havia repudiat. L'abisme en què cau Gloucester sense saber-ho és el de la ignorància. Una distància infinita el separa d'Èdip cercant l'assassí de Laios: al llarg de la tragèdia d'*Èdip Rei* veiem avançar el protagonista cap a una veritat fatídica, mentre que en l'obra shakespeariana personatges com Gloucester ho fan vers una escenificació més aviat potinera. En algun moment de l'obra, Shakespeare desposseeix gairebé tots els personatges de la seva dignitat, ja sigui en la seva forma física o en la moral. Els mers deliris ridículs són matèria tràgica. O, en altres paraules, el grotesc ha esdevingut matèria de la tragèdia.

Emergeix ara la qüestió fonamental sobre si el grotesc és antídoto o bé dilatador de l'efecte catàrtic. Certament, el grotesc provoca un

efecte de distanciament amb la representació. L'artifici d'Edgar apel·la també a la naturalesa teatral de la vida i també de l'obra, crida l'atenció sobre el fet teatral i sobre la manera com el públic contempla l'espectacle de Gloucester precipitant-se des d'un tamboret. Ho veu, precisament, com això, com un espectacle.

Parlant del concepte aristotèlic de catarsi, Brecht comentava que l'acte d'identificació es produeix de maneres molt variades a través dels segles (Brecht 2004, 19). El sentit de la catarsi també varia a mesura que es canvien les formes de representació. *King Lear* és un bon exemple de com l'engranatge grotesc –que genera un espai entre el personatge i el lector o l'espectador, l'espai del risible– és una d'aquestes formes. El grotesc apropa la representació a la realitat, n'emfatitza el patetisme. La tragèdia shakespeariana s'endinsa en les profunditats de l'home, el ridiculitza i desposseeix el seu dolor de la lúcida grandesa dels herois de la tragèdia grega. Tanmateix, en un altre sentit que *Èdip rei*, *King Lear* també és una tragèdia del coneixement. El grotesc és un mecanisme cognitiu, ja que permet conèixer la psique humana sense el vel de la idealitat.

D'aquesta manera, situat en el si de la tragèdia, el grotesc conforma un engranatge desgranador de la misèria, ridícula i patetisme humans, a partir del qual la vida és contemplada des d'una posició reflexiva i ponderada. Així, veiem com al final de *King Lear* “la mirada se ha hecho más grave, las almas se han vuelto más profundas y la vida ha adquirido una inexplicable madurez, una rara transparencia” (Moreno Castillo 2001, 24). El grotesc –i aquesta és una de les premisses fonamentals d'aquest estudi– és catalitzador de catarsi. El grotesc dibuixa el dolor humà en tota la seva faceta

ridícula, patètica i risible i, segons Kott, ens priva de tot consol (Kott 2007, 188). El grotesc reformula el concepte aristotèlic de catarsi: actua no pas a través de la identificació, sinó a través de la reflexió. En aquest sentit, *King Lear* ocuparia un lloc molt especial: és l'exemple paradigmàtic de com el grotesc pot generar compassió. En línies generals, el grotesc seria un agent transformador del tràgic. Tanmateix, Friedrich Dürrenmatt, en el pròleg a *Die Ehe des Herrn Mississippi* (1952), considera que aquesta obra no pot ser considerada una tragèdia perquè no desperta la nostra compassió (Dürrenmatt 1998, 217–218). El grotesc no actua sempre com a generador d'empatia, sinó que també pot prevenir-la. Observem, doncs, que el grotesc és un fenomen mal-leable que és capaç de generar efectes ben diferents segons la seva expressió genèrica. És, per tant, el moment d'examinar com actua el grotesc en la comicitat.

Dürrenmatt situa la comèdia grotesca en la línia que havia iniciat Aristòfanes o en la de Swift, en contraposició a la de Molière. En definitiva, per al dramaturg suís, el grotesc és la veritat a través de la ganyota (Dürrenmatt 1998, 217–219). En aquest sentit podríem situar la comèdia en la direcció que apuntava Walter Kerr quan comentava que, a diferència de la tragèdia, no procura cap consol, sinó que és tan sols l'amarga veritat (Kerr 1968, 28).

Més endavant analitzarem el còmic utòpic i la seva relació amb el grotesc, exposada per Bakhtin. El crític rus encunya el concepte de realisme grotesc (Bakhtine 1970, 28–29), que no es pot extrapolar directament de l'àmbit del còmic o de la sàtira. La sàtira és un gènere profundament allunyat del realisme, és una forma mimètica

ancorada en la deformació (Cunningham 20017, 208) que, com el grotesc, té una dimensió persuasiva i, consegüentment, moral (Bloom & Bloom 1979, 34).

Thomas Mann comentava que “la ironia fa proselitisme, encara que de forma encoberta” (Mann 2011, 41). Arribats aquí, caldria comentar que en el fons el grotesc és un dels tants mecanismes irònics. El grotesc, que és un instrument al servei d’un *ethos* irònic, crea perspectiva en tant que actua com a mecanisme interrogatiu (Barthes 1969, 84). Cal veure, doncs, com s’insereix en la *vis còmica*, ja que aquesta té una forta naturalesa contractual i es mou sempre dins de la convenció entre autor i públic, que determina què és còmic i què no (Frye 1957, 227).

El caràcter còmic és el del joc i, precisament, és aquest caràcter el que el fa que la *vis còmica* sigui capaç de presentar la seva perspectiva sobre la vida amb una solidesa irrompible. L’humor no admet contraarguments. La seva força persuasiva és gairebé il·limitada perquè se sustenta en la desestabilització de determinades actituds, formes de vida, concepcions. El seu poder perspectivista quasi no coneix límits. I en aquest terreny intervé el grotesc, que converteix la forma còmica en satírica. D’una banda, trobem el còmic rabelaisià, ancorat en la corporeïtat i en l’exageració adreçades vers la utopia –que evita qualsevol tipus de metafísica–, i, de l’altra, el còmic-moral que, com comenta Schlegel, és la manifestació més profunda de l’èsser (Kayser 2010, 92).

Un bon exemple del còmic grotesc, el trobem en l’univers shakespearità: a través de l’habilitat lingüística de subversió de



Falstaff, la vida és entrevista des d'un punt de vista diferent (Bozal 2001, 35). L'humor té la capacitat de canviar el punt de referència des del qual l'espectador contempla la vida. Falstaff parla des de la plenitud d'una personalitat còmica tan pura que no deixa lloc al judici ordinari (Greene 1984, 108) i és, com també ho serà Pantagruel, "la personificació de la golafreria renaixentista" (Kott 2007, 94), que, a través d'una exageració de tot allò que té a veure amb l'aspecte més físic i despreocupat de la vida, exhala gust per la vida. En aquesta línia també podríem situar les caricatures de Callot (Bozal 2001, 33).

La comèdia conté la seva pròpia forma de veritat. El comediògraf és aquell que comenta l'existència humana; si la tragèdia s'apropa a l'home des d'una forma exploradora, la comèdia ho fa de manera il·lustrativa (Kerr 1968, 122, 212). El grotesc, per contraposició, conjuga ambdues formes d'apropar-se a l'home i, per aquesta raó, l'arribada del grotesc eliminarà la separació entre ambdós estils. La tragicomèdia és paral·lela a l'aparició del grotesc.

En els seus escrits sobre els conceptes de comicitat i caricatura, Baudelaire comentava que el savi només riu temorosa (Baudelaire 1968b, 371). El tragicòmic s'inclouria dins d'aquesta categoria, com també s'hi inclourà el grotesc. El poeta francès diferenciava entre el còmic ordinari o significatiu, que té un llenguatge clar i és captat fàcilment pels espectadors i provoca el riure fàcil, i el còmic absolut o grotesc, que és captat per la intuïció, que no permet el riure immediat (Baudelaire 1968b, 375). El grotesc és defineix, doncs, per la seva intel·lectualització o sofisticació.

Tanmateix, quina és la forma del grotesc? Es pot parlar d'un estil o gènere grotesc determinat? En el seu llibre *The Grotesque in Western Art and Culture*, Frances Connelly apunta que no es pot parlar d'un estil grotesc, sinó d'una categoria transgènica –fins i tot, podríem afirmar, transartística– i, finalment, es pregunta pels límits de cada gènere (Connelly 2012, 13). El grotesc presenta una faceta experimental, en el sentit que està íntimament lligat a la innovació estilística. És ben sabut que el grotesc està relacionat amb la desaparició de les fronteres estilístiques i, fins i tot, alguns dels textos teòrics sobre el grotesc, com el *Préface* d'Hugo a *Cromwell* s'emmarquen dins de la conjuntura d'una reivindicació general contra les normes neoclàssiques.

Tal com comentàvem al principi d'aquest capítol, Auerbach articula l'evolució de la representació literària a Occident a través de la progressiva desaparició de la separació estilística, i el grotesc no es pot deslligar d'aquest fenomen. Tanmateix, quin és el lligam exacte entre grotesc i separació gènica? Com s'ha apuntat abans, el grotesc és la categoria de la sofisticació: sap molt bé quins són els límits de cada gènere i els supera reclamant l'atenció sobre la incongruència provocada per la combinació de paraules, imatges i situacions de diversos estils. El grotesc és síntesi reflexiva i, per tant, la construcció del grotesc es fonamenta en la deformitat, ja sigui lingüística o plàstica. Es tracta d'una deformació reflexionada i meticulosa que apel·la a la mortalitat. El grotesc és reflexió sobre la misèria humana i actua com un mecanisme distòpic que rememora que la significació de la iniquitat, del patiment, del dolor

i de la decrepitud en aquest món esdevé terriblement ridícula si la vida no és antesala de res.

#### **1.4 Entre corporeïtat i verbotat**

“L’obra d’art és joc, és a dir, la seva essència és indestruïble de la seva representació i sorgeix en la unitat i en la ipseïtat de la seva formació”, afirma Gadamer (Gadamer 2007, 167). L’estudi del grotesc en termes formals l’ha dut a terme Mikhaïl Bakhtin, en una obra sobre l’estructura lingüística del grotesc en Rabelais. Aquest llibre es contraposa al de Kayser, en primer lloc, perquè ambdós parteixen d’objectes d’estudis completament diferents: mentre que Kayser, tot i que no es proposa dur a terme cap història del grotesc (Kayser 2010, 12), fa un recorregut des dels orígens del terme fins al segle XX, Bakhtin, tot i algunes al·lusions a obres com *El Quijote* o *Ubu Roi*, centra el seu estudi en els llibres de *Gargantua et Pantagruel*. En segon lloc, mentre que Kayser escriu una obra que podria ser inclosa dins de la història del pensament o de les idees estètiques, Bakhtin duu a terme un estudi formal que parteix de la concepció del grotesc com un fenomen lingüístic, com una estructura del llenguatge, i fa dialogar aquesta subversió i creació verbals amb la visió del món medieval. Kayser parteix d’un estudi focalitzat en diverses obres germàniques en què el grotesc és un fenomen que bascula entre el ridícul i el tenebrós i té un rerefons meditatiu. En canvi, a *Gargantua et Pantagruel* (1532-1564), la

deformació, l'exageració i la ridiculització són un cant al gust per la vida.

El grotesc és una categoria estètica simbòlica: neix del simbolisme bíblic de la carn, sempre "rigorosament concret" (Tresmontant 1956, 66). Tanmateix, a *Gargantua et Pantagruel* aquest simbolisme té una direcció hedonista, mentre que el simbolisme del grotesc bíblic, de *King Lear* (1608), del romàntic o del kafkià, s'orienten vers una meditació sobre el patiment i la injustícia.

El vitalisme de *Gargantua et Pantagruel* estaria en la línia del de Sir John Falstaff, encara que Shakespeare, en la segona part de *Henry IV* (1600), ja s'encarrega de fer rodolar la *joie de vivre* falstaffiana envers una soledat patètica. Aquest esperit de corporeïtat de què parlava Baudelaire tindria un caràcter marcadament simbòlic (Baudelaire 1968b, 375), que enllaçaria amb l'esperit de festa carnavalesca, de subversió social: l'estil elevat és parodiat per Rabelais com un llenguatge incapaç de transmetre la poderosa corporeïtat de la vida.

La gran transformació que comporta la consciència d'historicitat és l'aparició de la consciència del llenguatge. Aquesta consciència d'historicitat que ressona en tot el llibre a partir de les múltiples referències que en fa Rabelais es conjura amb una nova forma d'emprar el llenguatge que té molt a veure amb el joc de la contraposició. El grotesc és un fenomen lingüístic que actua a través d'una contraposició molt estudiada: el llenguatge baix, el vocabulari escatològic i poc decorós estan guiats per una erudició que dialoga amb la tradició.

En *Le degré zéro de l'écriture* Roland Barthes afirma: "L'art classique ne pouvait se sentir comme un langage, il était langage, c'est-à-dire transparence, circulation sans dépôt, concours idéal d'un esprit universel et d'un signe décoratif sans épaisseur et sans responsabilité; la clôture de ce langage était sociale et non de nature" (Barthes 1964: 10). Des d'un punt de vista formal, l'estil grotesc sempre apareix com un moviment sofisticat de superar el llenguatge de l'art clàssic, de fer-lo menys transparent i de jugar amb el fet que les paraules "ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu de significations nouvelles" (Barthes 2002, 19). El grotesc, que juga amb l'ambivalència semàntica de les paraules, és emprat per conduir la memòria dels mots envers el sentit tragicòmic de l'existència que pressuposa la cosmovisió contemporània.

La idea fonamental i la gran aportació de Bakhtin a la teoria del grotesc és, doncs, l'anàlisi d'aquest fenomen en termes de creació verbal. A més a més, explica que a *Gargantua et Pantagruel* es ridiculitzen esdeveniments de la cort del moment i, per tant, configuren un sistema d'al·lusions difícil de captar pel lector contemporani (Bakhtine 1970, 119). Un dels trets que destaca Bakhtin de la llengua rabelaisiana és que està bastida a partir del neologisme: els llibres de *Gargantua et Pantagruel* posen en circulació mots insòlits i desconeguts i canvien l'ús de la llengua francesa. Aquesta innovació lingüística es mou enmig d'un entramat enciclopèdic d'al·lusions (Bakhtine 1970, 116).

Voltaire considerava la literatura de Rabelais intel·ligible, "un mélange d'érudition, d'ordures et d'ennui" (Bakhtine 1970, 119).

La clau del grotesc és justament la barreja: la de l'estil elevat, del cultisme, amb l'estil baix, del llenguatge barroer. Si en *Gargantua et Pantagruel* només trobéssim l'element escatològic, el ridícul i el registre baix, no podríem parlar de grotesc, sinó d'una simple continuació del còmic baix i popular. El mestratge de Rabelais no consisteix, però, a saber ajuntar en un sol text diversos estils, sinó, com diu Auerbach, a posar-los al servei del seu tarannà i dels seus objectius (Auerbach 2008, 252).

Auerbach entén també la literatura de Rabelais com un contrast constant de perspectives: les dimensions gegantines dels personatges permetrien aquesta contraposició i alterarien l'equilibri del lector. De fet, el crític parla de “sacsejades” que fan saltar el lector des del grotesc fins a l'utòpic, des de l'obscuritat fins a l'humanisme. A la pregunta sobre si el grotesc té alguna cosa a veure amb l'erudició, caldria respondre-hi que el grotesc, en el fons, és producte de l'erudició, ja que parteix del coneixement tant de l'alta literatura com del parlar popular: és el lloc on es troben el culte i el col·loquial, el tràgic i el còmic, el quotidià i el fantàstic. Com comenta Morel “es tracta d'una prolongació de les referències arcaïtzants: així el naturalisme esdevé enciclopèdic, la comicitat i la paròdia esdevenen burles transgressives” (Morel 1997, 29).

A més a més, caldria considerar que el grotesc genera una perspectiva que sempre és intencionada. El grotesc és un recurs perquè l'autor mostri el món des de la seva perspectiva, una perspectiva que sol ser àcida, irreverent i profundament pessimista: darrere del tractament grotesc hi ha una crítica a la realitat més immediata. El grotesc sempre és una crítica a l'estúpidesa i a la

barbàrie dels homes, accentuada pel sentit de mortalitat, que no es pot deslligar d'un tractament satíric; cal recordar que una sàtira eficaç és aquella que persuadeix el lector d'un punt de vista determinat (Bloom & Bloom 1979, 34). És un tractament perspectivista que implica un cert didactisme. Sobre la intenció moral de la imatge deformadora, comenta Bakhtin:

C'est cette nature de l'image grotesque que la tendance abstraite déforme inévitablement. Elle reporte le centre de la gravité sur un contenu abstrait, chargé de sens, « moral ». Plus encore, elle subordonne le substrat matériel de l'image à l'aspect négatif, et l'exagération devient alors caricature. Nous trouvons l'amorce de ce processus dans la satire protestante des débuts, puis dans la Satire Ménippe, dont nous avons parlé plus haut (Bakhtine 1970, 72).

Bakhtin troba els orígens del grotesc en la festa popular i en un caràcter festiu amarat d'ambient carnavalesc (Bakhtine 1970, 71); Rabelais no tan sols satiritza, sinó que se submergeix vigorosament en el gaudi de la vida i es recrea en la fisicitat i en les funcions corporals: Pantagruel té una gana insadollable, Gargantua ofega persones amb la seva orina. El menjar és el nucli de les imatges rabelaisianes,<sup>8</sup> no té res a veure amb les imatges de malaltia i decrepitud de Job o amb la patètica desesperació de Gloucester. És per aquest motiu que les teories de Bakhtin només poden guiar parcialment una interpretació sobre el grotesc en tant que

---

<sup>8</sup> “Le manger et le boire sont une des manifestations les plus importantes de la vie du corps grotesque. Les traits particuliers de ce corps sont qu'il est ouvert, inachevé, en interprétation avec le monde. C'est dans le *manger* que ces particularités se manifestent de la manière la plus tangible et la plus concrète : le corps échappe à ses frontières, il avale, engloutit, déchire le monde, le fait entrer en lui, s'enrichit et croit à son détriment” (Bakhtine 1970, 280).

mecanisme estètic-verbal. Efectivament, el teòric rus s'adona de la base lingüística del fenomen i duu a terme una anàlisi molt acurada del text rabelaisià, n'analitza el funcionament intern i, a partir d'aquí, n'extreu les premisses sobre el concepte del grotesc. El problema fonamental és que Bakhtin analitza en profunditat només l'obra de Rabelais, per la qual cosa es limita a definir la naturalesa del mecanisme estètic del grotesc en aquesta obra, i això té com a conseqüència que no totes les seves reflexions són aplicables a l'estudi del funcionament d'altres texts.

### **1.5 A mode de recapitulació: ironia i veritat**

El grotesc, terme polisèmic que al llarg d'aquest capítol s'ha definit com una categoria generadora de perspectiva històrica, és l'expressió de la contradicció o la paradoxa de l'existència. Es tracta d'un dels engranatges irònics més poderosos, ja que assoleix la seva nitidesa a través de la hiperbolització i de la comicitat, que actuen generant el distanciament respecte a un punt de referència conegut, propi de la ironia (Alleman 1973, 42). L'estil grotesc existeix per contraposició: on l'estil elevat utilitzaria l'eufemisme, fa servir el mot vulgar; davant de la bellesa, hi col·loca la imatge repugnant; davant de la gravetat de l'heroi tràgic, el personatge ridícul. La seva base sempre és lingüística: treballa amb la llengua, és sinònim de creació verbal. S'apropa al dolor a través del riure en el si d'una estructura perfectament ordenada per tal de copsar el



patiment de la vida, que la tragèdia ja no és capaç de mimetitzar. En definitiva, és la manera d'entendre la mimesi en la modernitat.

Thomas Mann considerava que el grotesc se situa més enllà de la veritat, és la realitat extremada i, en cap cas, no és arbitrari, fals, absurd o irreal (Mann 2011, 509). El grotesc permetria la creació de la veritat més absoluta a partir de la conjugació d'elements distorsionadors de la realitat que, estructuradament i versemblantment, en transmeten un reflex precís. El grotesc actuaria com un antídoto contra una estètica narcotitzadora, és a dir, com un instrument de precisió que defuig la sentimentalitat i la frivolitat (Fearnow 1997, 56).

En definitiva, el grotesc és una forma mimètica que reflexiona sobre la pròpia representació de la realitat a través de la subversió, la creació i la deformació verbals. El grotesc enclou una determinada consciència d'historicitat perquè implica un diàleg amb les formes mimètiques precedents; és sinònim d'una exageració que, en les seves diverses formes, sempre condueix a l'absurd. La seva generació constant d'imatges que apunten vers un simbolisme de la corporeïtat, ja sigui de forma alegre o tenebrosa, recorda els límits de l'existència. Aquesta categoria estètica també es mou en l'àmbit del simbolisme de la deformació: el retrat mordaç de la realitat s'efectua a partir d'una distorsió que, als antípodes de les formes mimètiques realistes, és una representació de l'absurd vital. La misèria i el patetisme en una vida finita són il·limitats i, sobre aquest precepte, s'efectua la maniobra grotesca. És síntesi estètica de la ridícula angoixa existencial.

## 2. El diàleg amb la Bíblia

Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos:  
ese saber iguala a los hombres mucho más que la  
Revolución Francesa.

Ramón María del Valle-Inclán, *Los cuernos  
de don Friolera*

### 2.1 Entre intertextualitat i autoreferencialitat: una recreació meditada

L'estètica contemporània gira a l'entorn del concepte de la intertextualitat<sup>9</sup>. Certament, des de principis del segle passat el diàleg amb la tradició esdevé un joc cada vegada més conscient de si mateix que, a través de l'autoironia, apel·la constantment el lector. En l'anomenada *postmodernitat* el toc metaliterari esdevé un gest quasi obligat, una maniobra que en alguns casos té algun toc mecànic. En els seus escrits Bakhtin propugnà que el dialogisme és el principi constitutiu de qualsevol enunciat (Todorov 1981, 8), una noció ampliada, matisada i propagada pels teòrics francesos Julia

---

<sup>9</sup> En aquest sentit, Martin Middeke afirma en el seu article "Self-Reflexivity, Trans/ Intertextuality, and Hermeneutic Deep- Structure in Contemporary British Fiction": "The term "intertextuality" has hence become an image of the postmodern state of mind. This has for better or worse –been borne out by a flood of intertextual and intermedial art in contemporary literature, visual arts, and music (Middeke 2005, 211).

Kristeva i Roland Barthes. Kristeva posa en circulació el terme d'*intertextualitat*, una nova teoria de la lectura que impregnà els estudis literaris posteriors (Villalobos Alzívar 2003, 138).

El canvi epistemològic permet noves aproximacions fructíferes al texts literaris. D'alguna manera, la materialitat de l'escriptura, la seva historicitat i un ordre corporal i físic substancial –entesos, però, des dels corrents psicoanalistes– esdevenen clau en l'acte interpretatiu (Kristeva 1977, 31). La noció intertextual, que es mou en les coordenades filosòfiques derivades dels texts de Freud i de Lacan, designa el diàleg que el text estableix amb l'espai discursiu, més que no pas la relació particular d'un text amb el seus precedents determinats. Culler comenta que la noció intertextual no s'ha de confondre amb una mera dissecció de les fonts i influències d'una determinada obra, sinó la manera com es relaciona un text determinat amb l'espai discursiu (Culler 1976, 1382). Teòrics com Kristeva, Barthes o el mateix Culler alerten sobre la necessitat de no confondre la crítica intertextual amb el que el teòric francès denomina “la caça d'influències”. Tanmateix, aquesta abstracció teòrica, que pot arribar a obviar la concreció hermenèutica –per definició textual– planteja un problema a l'hora d'analitzar una obra com *Primera història d'Esther*, una relectura moderna “de la bíblica i vera història de la bona reina Esther” (S. Espriu 1995a, 13), una recreació autocomentada que avança a través d'imatges provinents del *Llibre de Job* i dels llibres profètics i que, en el nivell més profund de significat, no s'allunya gaire de l'*Eclesiastès*.

La referencialitat és fonament de l'artifici literari; segons Culler, en literatura la representació o la referència a la realitat és, per

definició, comentari d'algun text anterior i, seguint aquesta premissa, el teòric admet la dificultat de definir el terme d'intertextualitat (Culler 1976, 1383). Més enllà del fet evident que tot art és una crítica de la vida i que, com a tal, esdevé reflexió sobre l'art precedent (Steiner 1989, 25, 32), la noció d'intertextualitat exposada per Kristeva o Culler no sembla gaire adient per entendre la maniobra literària espriuana. Sobretot, perquè, més enllà de formar part de l'espai discursiu —terme que els crítics estructuralistes o postestructuralistes fan servir per designar el concepte que Steiner anomenarà simplement tradició—, no sembla obrir cap camí que il·lumini aquest joc volgudament maliciós amb el cànon.

Partint de la premissa que l'aproximació a un text literari no s'ha de subordinar a cap mètode interpretatiu determinat, ja que aquest fet implica el preestabliment d'unes coordenades exegetiques alienes al text, cal posar de relleu que la idea que la representació de la realitat mundana és, per defecte, una al·lusió textual, encaixa molt bé amb el gest espriuà. *Primera història d'Esther* és un artifici bastit sobre la base d'aquesta textualitat mimètica i, com veurem, Espriu recalca una i altra vegada aquest fet en la seva obra i ho fa, precisament, des de el vessant paròdic-grotesc.

Erudit i gran coneixedor de la tradició literària, Espriu concep la seva aportació estètica a la literatura com un particular joc amb la tradició. Com afirmava T. S. Eliot —escriptor que tenia una concepció del joc literari amb la tradició no gaire diferent de la

d'Espriu (Llorens Cubedo 2013, 164, 174), — la tradició no s'hereta, es treballa (Eliot 1991, 14).<sup>10</sup>

Espriu, que se sabia a l'altura dels grans mestres, era conscient que el poder de la seva literatura residia en el joc de perspectives sobre l'imaginari literari d'Occident i les seves formes de representació de la naturalesa humana. La literatura espriuana és especulativa: la paròdia es construeix a partir de la referència autoexplícita dels engranatges literaris i, per tant, posa en funcionament una dinàmica comparativa entre original i recreació. D'alguna manera, les variacions sobre el tema bíblic remetent al joc comparatiu que s'estableix entre la història bíblica i la *Improvisació per a titelles* i és en aquesta basculació entre l'admiració envers el poder del text bíblic i la consciència que al segle XX les formes el·líptiques del relat bíblic han estat substituïdes per la hipèrbole psicologista i pel detall grotesc que Espriu planteja una obra en què els titelles moguts per l'Eleuteri, fill de la Marieta, esdevenen comentaristes de la història bíblica, fins i tot, hermeneutes de la seva pròpia funció. D'aquesta manera es recalquen, s'accentuen i, en definitiva, es posa el dit a la nafra en els aspectes més grotescs, que es troben implícits en el relat original i alhora se'n fa una interpretació. Hi ha un moviment de l'implícit a l'explícit, seguit d'una reflexió que interpreta des de la distància aquesta maniobra de precisió mimètica

---

<sup>10</sup> "No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this is a principle of aesthetic, not merely historical, criticism" (Eliot 1991:14).

–una maniobra que, com veurem, està fonamentada en l'exageració i la caricaturització.

En el cas de *Primera història d'Esther*, explicitar significa exagerar els trets ridículs dels personatges, ressaltar el vessant més proper a la paròdia de la història bíblica. La narració bíblica és reescrita en forma dialogada i sense acotacions. Les indicacions escèniques estan incloses en els monòlegs de l'Altíssim, formen part de l'aparell irònic de l'obra. Les indicacions escèniques no són, doncs, una guia que dirigeixi la representació, sinó que se situen en el primer pla de l'escenari i passen a formar part de la trama; d'aquesta manera subratllen l'artifici teatral i tenen un paper importantíssim en el procés de puntualitzar, recrear i detallar la història bíblica. L'Altíssim es mira des de les altures els personatges de la història i, iniciant la línia que després reprendrà el Lúcid Conseller en la versió d'*Antígona* de 1963, dirigeix la perspectiva de l'obra. L'Altíssim convoca “nens i crescuts” a la funció de titelles; ofereix els detalls de la maquinària teatral i, per tant, exerceix de passarel·la entre ambdues realitats espaciotemporals; comunica fets de la trama que no són escenificats; s'adreça al públic de Sinera i subratlla els elements en què el públic s'ha de fixar – “Mardoqueu se'n va amb l'aliada, banyabaix, un poc desconcertat, observeu-ho”–. En definitiva, fa de director d'escena, de demiürg que observa des de les altures allò que s'esdevé a la cort de Susa.

D'alguna manera, i això, tal com veurem, resulta fonamental a l'hora d'entendre *Primera història d'Esther*, Espriu combina diàleg teatral amb comentari narratiu, de manera que la maniobra intertextual sempre és comentada. Part de la literatura espriuana es

fonamenta en la inclusió de la reflexió irònica sobre l'ús d'uns determinats mecanismes estètics, un gest especulatiu que, evidentment, és fonamental a l'hora d'entendre la manera com Espriu estableix el seu diàleg amb la Bíblia.<sup>11</sup> Es tracta, doncs, d'un procés de selecció, explicitació i, per tant, de jerarquització, una definició molt útil a l'hora d'entendre la relació de *Primera història d'Esther* amb la tradició bíblica.

La intertextualitat és, lògicament, una manera d'interpretar la tradició i, en el cas d'Espriu, aquesta exegesi sempre és subordinada a una estètica que mira els homes –que és el món titellesc– des de les altures. Tot i que Espriu obviava parlar de la seva teoria estètica, argüint que no en tenia cap (S. Espriu 1995b, 13; S. Espriu 2013a, 557), en la seva entrevista amb Romà Gubern defineix el seu teatre com a aristocràtic. Efectivament, ho és des de molts punts de vista: encara que assimili elements humorístics propis de l'opereta o de la revista musical, ho fa sempre des de la distància culta i els trucs còmics senzills –com ara una determinada repetició de sons– són tan sols les guies que permeten no perdre el fil de la paròdia erudita, una paròdia autoreflexiva.

Werner Huber comenta que l'autoreflexivitat pot implicar un ampli aspecte de tècniques i estratègies estètiques. “[...] l'escriptura autoreflexiva o metaficcional és examen del propi sistema de ficció,

---

<sup>11</sup> En aquest sentit el seu joc intertextual s'assembla bastant a la definició que Michael Riffaterre proposa del terme intertextualitat –que contraposa al terme d'hipertextualitat– plantejada en termes de jerarquia textual; així la intertextualitat és entesa amb relació a com el text ressalta els seus elements més rellevants, és a dir, com de totes les possibles referències, al·lusions i associacions simbòliques a què un text pot ser potencialment subjecte, posa en primer pla els seus vincles estructurals i, per tant, fa explícits elements implícits de l'original (Riffaterre 1994, 786).

tot afegint aspectes de crítica.” (Hueber et al. 2005, 9). Aquests textos incorporen narradors intrusius que comenten la seva pròpia escriptura –caldrà analitzar fins a quin punt el personatge de l’Altíssim no té una tendència a la narració–. D’aquesta manera, la incorporació de l’autor com a caràcter ficcional –que a *Primera història d’Esther* correspondria a la figura de Salom i, fins i tot, a la de l’Altíssim– que s’adreça al lector permet reflexionar sobre les convencions literàries i mostrar que, en definitiva, no existeix una veritat unívoca, sinó que la veritat pot tenir diversos matisos i significats (Huber et al. 2005, 9). Així, l’autoreflexivitat, una de les exterioritzacions de l’autoconsciència pròpia del racionalisme modern, és una de les bases que utilitza Espriu a l’hora de recrear el relat bíblic. I és també un element essencial a l’hora d’entendre la maniobra del grotesc. Així, l’element grotesc no és només un element risible o escatològic, sinó que és inserit, accentuat o comentat per les interpretacions de l’Altíssim.

Aquesta autoreflexivitat és un dels elements inherents al procediment de la *mise en abyme*<sup>12</sup>, que reforça aquest efecte de distanciament i es vincula a la línia valle-inclanesca de mirar des de les altures;<sup>13</sup> Espriu planteja la seva visió demiúrgica de la creació literària no sols pel que fa a la manera de concebre els personatges de l’obra –mers titelles–, sinó també per la construcció jeràrquica de

---

<sup>12</sup> Per a més informació sobre el terme consultar el *Diccionari de teatre* de Patrice Pavis (Pavis 1998).

<sup>13</sup> Valle-Inclán, en la famosa entrevista amb Martínez Sierra publicada al diari *ABC* el 1928, parlava de tres maneres de mirar: “de rodillas, de pie o levantado en el aire”, que és “mirar el mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete” (Lyon 1983, 209).



les diverses escenes. El moment còmic és comentat per l'Altíssim i així la paròdia no és només situacional; en altres paraules, no es desprèn del desenvolupament d'un determinat diàleg, sinó que té molt a veure amb els comentaris que els personatges fan de si mateixos o de la resta i, sobretot, dels aclariments, puntualitzacions i interpretacions de l'Altíssim.<sup>14</sup> Aquest comentari, en el cas d'Espriu se situaria en l'òrbita d'un principi de composició irònica. Per tant, el diàleg amb la Bíblia s'ha de concebre com una reflexió sobre la distància que separa ambdues obres i també sobre els mecanismes d'apropament emprats en la recreació.

A vegades, la consideració dels valors ètics i morals en l'obra literària és entesa o bé com una obvietat innecessària o bé com una manera d'evitar l'estudi dels seus mecanicisms estètics. Certament, sempre cal resseguir els gestos i les maniobres literàries que permeten un determinat efecte estètic i apropar-se –en la mesura que sigui possible– a la gènesi de l'obra. I, justament, és aquest recorregut per l'obra literària el que ens permet atansar-nos al seu significat. És un apropament exhaustiu a les intuïcions de la lectura. *Primera història d'Esther* és una meditació explícita sobre ètica i realitat. Ja des d'una primera lectura es percep aquesta presència derivada d'una mescla de gravetat i comicitat. Aquesta presència és el grotesc que, per a Espriu, és una forma moral. Com és ben sabut, en literatura és impossible destriar forma de contingut i, en conseqüència, examinar la forma grotesca a *Primera història d'Esther* no solament implica entendre el paper que té la forma

---

<sup>14</sup> Breuer afirma que la metaliteratura és literatura sobre literatura o, més ben, dit sobre el fet literari. En aquest sentit serien metaliteràries les obres que fan referència als seus propis procediments (Horst 2005, 49).

grotesca en la recreació de la història bíblica d'Esther en una obra capaç d'establir un diàleg significatiu amb el present, sinó també les idees inserides en aquest diàleg, que, com podrem veure, té una tessitura monològica.

*Primera història d'Esther* és una obra de caire especulatiu, no pas perquè transmeti uns valors ètics més profunds que qualsevol altra obra literària, sinó perquè hi ha una reflexió que, més enllà del lirisme, de la situació paròdica, de la referència culta o popular, s'apropa molt a les formes assagístiques. Com qualsevol recreació, *Primera història d'Esther* és una meditació d'una obra precedent, però presenta la particularitat de situar en primer pla els procediments que tenen a veure amb aquesta meditació. Jerarquia i joc irònic amb la pròpia gènesi marquen la conversa amb el text bíblic.

## **2.2 Entre l'elegia i l'assaig**

*Primera història d'Esther* és una meditació irònica sobre la Bíblia. Certament, qualsevol recreació implica una reflexió sobre l'obra de partida, en aquest sentit, i seguint les concepcions intertextuals, qualsevol text pot ser reflexió de la tradició precedent. En Espriu, però –i aquest punt és fonamental a l'hora de comprendre el perquè de la inserció de l'element grotesc– la meditació és deliberadament distanciada; en altres paraules, des de la consciència que en la recreació, l'obra inèdita és tan sols el punt de partida, un suggeriment capaç de suscitar una nova interpretació i posar en

primer pla aspectes latents de l'obra (Pareyson 1987, 61), es distancia de la seva pròpia maniobra estètica. O, més ben dit, duu a terme l'operació de referència a la Història Sagrada a partir de la convicció que els seus personatges poden ser entesos a partir de la farsa titellesca. Aquest canvi de perspectiva, que posa èmfasi en les parts més farsesques, s'ha de fer des de la sàtira metaliterària. La distància reflexiva amb què Espriu presenta escenes grotesques i quasi de farsa permet que l'artifici còmic se sostingui sobre un cert fonament de gravetat. El ridícul i el grotesc formen part d'una meditació que desemboca en un moment elegíac, una catarsi reflexiva en què el record dels morts i, per tant, la mort, sembla conferir un matís de transcendència a tota la trama paròdica.

El diàleg amb la Bíblia és entès per Espriu com una revisitació moderna a un passat que és alhora sagrat i poderós, però també ridícul. Espriu disseca aquests passatges bíblics a través de mecanismes assagístics o jocs erudits. Si en els diàlegs de *Primera història d'Esther* trobem components assagístics o de reflexió metaliterària, de la mateixa manera cal considerar els pròlegs com a part integrant de l'obra. En la lectura esdevenen l'obertura de la falla, en el sentit, que la gènesi i la recepció passen a conformar part d'una construcció que, entre el sarcasme i el mite, situa en un mateix pla la nota aclaridora sobre el procés creatiu i els components considerats tradicionalment com a fictivals. N'és un exemple el prefaci de 1948 (revisat el 1967, el 1968 i, finalment, tornat a repassar el 1982) en què es barreja la imatge del record de la infantesa, esdevingut mític, amb els aclariments dels avatars de la creació de l'obra.

Així mateix, en el prefaci de 1982, titulat “Qui sap si uns didascàlics antisil·logismes” aquest esvaïment dels límits entre assaig i ficció té un caire una mica diferent. Espriu fa un repàs als comentaris de Llorenç Villalonga, Carles Riba i Josep Pla i, des de l’allunyament irònic que li permet la recuperació del seu alter ego, Salom –del qual es declara “mandatari vitalici” (S. Espriu 1995a, 3)–, a mode d’explicació, fa una defensa aferrissada de l’obra. Tot responent als comentaris de Llorenç Villalonga, ens parla del seu títol:

Perquè, si topaven amb ella, la baluerna no trontollés massa o ferís de mort els possibles lectors i l’improbable públic, miops candorosos, Salom es va apressar a batejar-la amb el títol que porta, que li va semblar diàfan, perquè donava per descomptada una succinta notícia sobre el seu suport o pretext, una semillegendària narració bíblica, tractada diversíssimes vegades en totes les expressions de l’art per molts artistes, entre els quals, en el camp de les lletres, l’obscur Racine. D’antuvi, el tan admirable i admirat doctor Llorenç Villalonga, de Ciutat de Mallorca, es va entossudir a no entendre’l, ell, que mestrejava un palmèsà puríssim. A continuació, un altre metge, el doctor Robuster i Tramusset, es va refugiar, perplex com de costum, en el seu Pellegrini. El savi Euergetes Poll, inaccessible al descoratjament i a qualssevol manifestacions de subtileza, si no eren seves o almenys tolerades per la seva condescendència, va posar al meu amic una cara tan petrificant com les de les tres Gorgones, totes tres juntes. (S. Espriu 1995a, 4)

Espriu, doncs, fa literatura del procés de gènesi i recepció de *Primera història d’Esther*: una calculada distància irònica li permet queixar-se de la incomprensió de la peça. Obsessionat per les opinions, crítiques i interpretacions de la seva obra –sobretot les negatives o les que podien posar en perill la imatge que pretenia

oferir dels orígens de la gènesi del seu univers literari, com en el cas de les afirmacions de Molas–,<sup>15</sup> Espriu critica el seu amic Villalonga mitjançant la introducció de personatges ficticis com el doctor Robuster i Tramusset<sup>16</sup> –refugiat en el seu Pellegrini<sup>17</sup>– i el savi Euergetes Poll<sup>18</sup>. Al llarg del pròleg se serveix del recurs d'introducció de diversos caràcters literaris en la seva diatriba contra algunes crítiques que l'obra havia rebut per part de la intel·lectualitat catalana i, així, ambdós personatges no tenen cap més funció que remarcar la ceguesa de Villalonga davant de la ironia subtil que fa moure els titelles de la “improvisació”.<sup>19</sup>

En les seves consideracions Llorenç Villalonga formula, però, una de les qüestions més lògiques de plantejar-se sobre el text espriuà:

---

<sup>15</sup> “El desembre de 1966, Edicions 62 treu una nova edició de *Primera història d'Esther*. [...] El tercer text és de Joaquim Molas. Figura com a pròleg general del llibre i constitueix, tot i la seva brevetat, un primer intent d'aproximació des del punt de vista acadèmic a *Primera història d'Esther*. Aquest pròleg va constituir un punt de ruptura insalvable entre Salvador Espriu i Joaquim Molas, perquè l'escriptor es va sentir terriblement ofès pel que ell va considerar una acusació de plagi” (Pons 2013, 565).

<sup>16</sup> El doctor Robuster i Tramusset és un personatge que ja havia aparegut en la narració “Primer i únic encontre amb Zaraqat” que formava part de l'edició de 1975 d'*Ariadna al laberint grotesc* i en “Leda”, text de *Les roques i el mar, el blau* (1981). Per a més informació sobre la conformació del personatge, consulteu les anotacions de Sebastià Bonet a l'edició crítica de *Primera història d'Esther* (S. Espriu 1995, 87–88).

<sup>17</sup> “El vell llibre de Pellegrini em basta”, va rondinar l'honest doctor Robuster i Tramusset, en el seu ocàs professional, ja sense cap mena de curiositat científica” (S. Espriu 1996, 56).

<sup>18</sup> Primera aparició d'aquest personatge. Bonet comenta que “Euergetes” (benefactor) és el sobrenom amb què es coneixien Ptolomeu III i Ptolomeu VII (S. Espriu 1995a, 88). El cognom Poll sembla una al·lusió al molest paràsit.

<sup>19</sup> El to de la defensa que fa Espriu de l'obra sembla concordar amb aquell principi sobre l'humor assagístic de què parlava Luckács: “Aquell característic humor, tan intens que gairebé no és escaient de parlar-ne, perquè per a qui no el sent espontàniament en tot moment, fóra inútil” (Lukács 1984, 46).

el perquè de l'adjectiu "primera". "¿Por qué el título "1ª historia...?¿Es que luego seguirá una 2ª, y cómo aparecerá la judía inteligente y dominadora?" (S. Espriu 1995a, 87), preguntará a Espriu en una carta enviada el 1948. Tal com es desprèn d'aquest passatge: "Salom es va apressar a batejar-la amb el títol que porta, que li va semblar diàfan, perquè donada per descomptada una succinta notícia sobre el seu suport o pretext"(S. Espriu 1995a, 4), l'adjectiu "primera" fa referència al fet que l'obra es basa en la versió protocanònica de la versió bíblica. El joc amb l'al·lusió erudita sobre el qual es basteix gran part de l'estructura metaliterària de l'obra s'inicia ja, doncs, amb el seu mateix títol.<sup>20</sup> Espriu traça un paral·lelisme entre la seva *Improvisació per a titelles* i la història protocanònica, un paral·lel de contrastos que ressalta sobretot a partir de les llicències. Així, en els diàlegs de l'obra s'insereixen al·lusions al fet que alguns passatges provenen del *Llibre de Job*, de l'*Eclesiastès* o de la versió deuterocanònica del *Llibre d'Ester*. El títol s'ha d'entendre en aquesta línia irònica que es basa o, més ben dit, es recrea en el contrast constant amb el referent culte.

Espriu crea una peça teatral que s'adreça directament als "possibles lectors i a l'improbable públic" per fer notar la maniobra, el gest de transformació de la història bíblica. S'estableix un diàleg amb el públic que passa pel comentari de la comparació constant entre el

---

<sup>20</sup> En la seva edició crítica Sebastià Bonet comenta que hi podria haver una segona interpretació de l'adjectiu primera; "primera", doncs, tindria un matís irònic, una manera d'afirmar que no és una altra obra en la llarga llista de recreacions del llibre bíblic (S. Espriu 1995a, 186). Tanmateix, considero que aquesta és una interpretació més lliure en relació amb el text i que, en tot, cas no contradiu el primer sentit del títol.

text original i la recreació; en altres paraules, de la inserció de la nota fent referència al procés de reinvençió de la història bíblica inicia una disquisició constant sobre el propi procés creatiu. Es tracta d'una maniobra programàtica que ja s'inicia amb el títol: Espriu entén que, al segle XX, la màxima originalitat creadora parteix d'un treball recreador conscient, meditat i explícit del text passat i, justament, el títol i el subtítol de l'obra indiquen aquesta perspectiva irònica sobre el treball efectuat, una perspectiva que Espriu considera com l'últim esglaó del constructe irònic i reflexiu sobre la història bíblica que es representa en aquesta peça teatral.

La labor de recreació bíblica de la història bíblica, com veurem, juga sempre amb el fet de fer referència a l'afegitó propi. *Primera història d'Esther* no solament estrefa el personatge bíblic i el rebaixa al teatre de vodevil, sinó que l'espai entre ambdues obres també ocupa bona part del fet teatral. El comentari d'aquest contrast és el punt de partida de la reflexió sobre el món: la convivència de dues realitats espaciotemporals permet la introducció d'aquests elements de la memòria distorsionada i mitificada de la infantesa.<sup>21</sup>

La introducció de l'univers mític de Sinera, és a dir, del record de la infantesa, transfigura l'espai de la narració mítica, en un lloc quotidià. I en els pròlegs, en les digressions dels personatges i, sobretot, en els parlaments de l'Altíssim es desenvolupa el discurs que uneix tots dos espais, una fusió que s'esdevé a través del comentari sobre l'escena mateixa. Espriu parteix de la premissa que hi ha una essència ridícula i grotesca inherent a la naturalesa

---

<sup>21</sup> "La mémoire médiatise des transformations spatiales. Sur le mode du "moment opportun" (Kairos), elle produit une rupture instauratrice. Son étrangeté rend possible une transgression de la loi du lieu", afirma Certeau (Certeau 1990, 129).

humana i la seva explicitació és tan sols reflex del procés d'autoconsciència de la mimesi literària. A *Primera història d'Esther* es detecta una jerarquització d'estrats que parteix d'un primer nivell de sentit i, per tant, de comprensió. La trama presenta quadres grotescs que són comentats en un to elegíac que aglutina elements mítics sinerencs. El pròleg de l'obra inclou fragments de metaficció sobre el mateix procés d'inspiració i de creació, que passa a formar part de l'entramat mític en el qual orbita.

Aquest fet resulta ben evident en el fragment on es recorden els gravats que penjaven a la casa dels Espriu-Castelló:

Totes les escenes m'agradaven, sobretot la del desmai: veig encara la barba arrissada del rei, les carns mòrbides de l'heroïna, la mirada guerxa del favorit, la còrpora del subtil cosí, la dansa deliciosa de les figures de fons. La meva tia, permetent-me –magna concessió– d'interrompre-la en la lectura, va ser la primera en explicar-me la importància de l'immortal apòleg. I hi posà un entusiasme ostensible, nascut qui sap quines pregoneses de l'obscura sang. (S. Espriu 1995a, 11)

L'evocació del record de la infantesa, base constituent de l'univers mític espriuà, actua com a contrapunt de la distància irònica que caracteritza el tractament del tema bíblic. El contrapunt és una constant de la literatura espriuana: l'evocació del passat mític es duu a terme tot fent memòria o, més ben dit, fabulant amb la memòria. El procés de mitificació, com el de tota l'obra, recorre tres segments temporals: el passat bíblic, el passat recent –Sinera a la primera meitat de segle– i el present de la gènesi i recepció –un present que literaturitza en el pròleg–. I la càrrega mítica, en un sentit més elegíac i solemne, se situa justament en aquestes escenes



a la casa pairal arenyenca, amb la figura de Maria Castelló de rerefons.

Els episodis dedicats a Maria Castelló plantegen una qüestió que és la base del tractament grotesc de *Primera història d'Esther*: la tensió entre ètica i psicologisme, una dicotomia que s'examinarà amb més deteniment en el capítol dedicat a la paròdia. Les escenes dedicades a la conca de Sinera funcionen com un quadre elegíac que tindrà la seva correspondència en el parlament final. En ambdues escenes el lirisme pessimista predomina sobre l'element risible o grotesc. Tots dos moments obren i tanquen la recreació grotesca del text bíblic i en determinen el sentit. No oblidem pas que l'obra es clausura amb una evocació elegíaca de les escenes narrades al pròleg. Es tanca un cicle temporal. Espriu contraposa, barreja dos temps històrics diferents per tal de recordar que la naturalesa humana és invariable al llarg de la història i, des d'aquesta visió gairebé misantròpica, defensa uns valors l'ètics universals. Aquesta reivindicació és exempta de qualsevol intent de sublimació, simplement és feta des de la mirada a un passat, que mescla història i literatura. El tractament de la temporalitat en Espriu és, doncs, un instrument d'argumentació d'aquesta premissa.

### **2.3 El Llibre d'Esther, una farsa carnavalesca?**

En una entrevista d'Antonio Figueruelo titulada "*Ronda de mort a Sinera*", *meditación sobre la muerte*" apareguda a *El Noticiero Universal* el 1965, Espriu comentava que la seva obra era una

“meditació sobre la mort”.<sup>22</sup> Cal veure com s’articulen aquestes consideracions en relació amb l’entramat bíblic i com el text sagrat és el punt de partida de la reflexió secular. El *Llibre d’Ester*, que es considera la narració picaresca de la Bíblia, l’anatema de les Escriptures (Berg 1979, 167), és part integrant d’aquesta “meditació sobre la mort”. Caldrà preguntar-se quin paper hi fa i el perquè de l’elecció d’aquest llibre bíblic per a la *Improvissació per a titelles*. Sobre aquesta qüestió Espriu responia el següent:

Els motius personals són, no pas els gravats francesos, sinó la connexió amb el món personal i la realitat col·lectiva. Podria haver escollit la història de Tobies (que és possible que desenrotlli), però sens dubte el tema d’Esther era absolutament apte per a la finalitat que jo em proposava (S. Espriu 1995b, 44).

El *Llibre d’Ester*, amb les seves escenes farsesques, la seva introducció gairebé de conte<sup>23</sup> (Berg 1979, 17, 167; Craig 1995, 52) i el seu to marcadament còmic<sup>24</sup> és ideal per a la funció de titelles que Espriu ens presenta. De fet, com veurem posteriorment de manera més explícita, una certa titellització caracteritza els

---

<sup>22</sup> “Soy un carbón, un hombre tétrico -dice riendo- al que, sin embargo, le gusta reír y hacer reír. Pero mi fondo de pensamiento es el del Eclesiastés...No se puede pedir otra cosa ante la realidad tan desolada del mundo en que vivimos. Por tanto, mi obra es una meditación sobre la muerte” (S. Espriu 1995b, 44).

<sup>23</sup> “En temps d’Assuerus, -aquell Assuerus que regnà des de la Índia fins a l’Etiòpia sobre cent vint-i-set províncies-, aquells dies, doncs, quan s’assegué el rei Assuerus al seu tron reial a la ciutadella de Susa, l’any tercer del seu regnat, donà un banquet presidit per ell, a tots els gran oficials i ministres, els caps de l’exèrcit dels perses i dels medes, els nobles i governadors de les províncies” (*Ester* 2007, 1:1-3).

<sup>24</sup> “Broadly speaking the Book of Esther can be described as a comedy”, comentarà Trelolar (Treloar 2008, 106) i, en la mateixa línia, autors com Berline qualifiquen l’obra de “very comic” (Berline 2001, 107).

personatges de la Bíblia. Escrit aproximadament el 114 aC (Paton 1951, 30), el *Llibre d'Ester* és una celebració de la victòria dels jueus, descrita en aquests termes:

Aleshores ordenà el rei que es fes així, l'edicte fou promulgat altra vegada a Susa i els deu fills d'Aman foren penjats. Així, doncs, els jueus de Susa es reuniren també el dia catorzè del mes d'Adar, i mataren tres-cents homes, però no feren botí. També els altres jueus que habitaven a les províncies del reialme, es reuniren per defensar les seves vides, 'van quedar satisfets per la repressió' dels seus enemics i mataren setanta-cinc mil dels seus adversaris, però no feren botí. El dia catorzè reposaren i el celebraren com un dia de banquets i d'alegria. Pels jueus de Susa, que s'havien reunit els dies tretzè i catorzè, el dia quinzè fou el dia de repòs, i el celebraren com un dia de banquets i d'alegria (*Ester* 2007, 9: 14-18).

A més d'aquests elements formals, el fet que sigui un dels pocs llibres bíblics en els quals els jueus tenen la possibilitat de revenjar-se dels seus enemics –que passen de botxins a víctimes– permet a Espriu situar-se més enllà de qualsevol dicotomia maniquea.

La narració bíblica és el·líptica, és plena de sobreentesos. La figuració dels personatges consta dels trets essencials imprescindibles per a la història i, com ha comentat Auerbach, les idees i els pensaments dels personatges no es verbalitzen (Auerbach 2008, 17). En contraposició a l'estil lacònic, sintètic, del *Gènesi*, el *Llibre d'Esther*, escrit després del Segon Exili Babilònic (597-538 aC), se'ns apareix com un relat amb aires costumistes i que es recrea en la descripció. La cort de Susa, amb tots els seus banquets, amb tota la seva fastuositat i magnificència i un tel de sensualitat és present en les escenes relatives a l'harem i els preparatius de bellesa. La cadena d'esdeveniments del *Llibre d'Ester* té un

detonant de marcat caire sexual i la narració, a diferència del laconisme dels diàlegs entre la dona de Putifar i Josep, té un component eròtic molt més explícit. Una de les preguntes que cal plantejar-se és com aquest refinament sensorial és inserit en el relat grotesc, ja que entendre com funciona aquesta readaptació de l'element sexual és un dels elements clau per entendre el procés d'essencialització dels elements paròdics de l'obra, no només en sentit formal, sinó també conceptual.

En el seu estudi *Reading Esther: A case for the Literary Carnavalesque*, Robert Craig examina el *Llibre d'Esther* a partir de les teories bakhtinianes sobre l'element carnavalesc. Un dels punts que planteja Bakhtin en la seva reflexió sobre el carnaval és la vinculació entre riure i lucidesa: així, el teòric rus planteja el riure veritable com una forma interior que, desafiant la sacralitat i el poder, s'apropa a la veritat amb una lucidesa extrema, tot revelant-ne el principi material (Bakhtine 1970, 100–101). D'alguna manera, el que esbossa el teòric rus és el principi de sagacitat de la paròdia. Al principi del seu estudi, Craig es pregunta sobre si en el *Llibre d'Esther* hi ha una voluntat de subvertir la ideologia de poder establerta (Craig 1995, 37). Cal no oblidar que la burla s'adreça al rei i als personatges de la cort persa, però no als personatges jueus de la trama, Esther i Mardoqueu, que, situant-se en els esgraons més alts de l'esfera de poder de la cort persa, salven la seva comunitat de l'extermini i la situen en una posició privilegiada. Hi ha un contrast entre la sagacitat de la reina i l'apatia del rei, i també entre la cautela de Mardoqueu i la ingènua confiança d'Aman.

Adele Berline planteja una qüestió fonamental a l'hora de valorar un possible element carnavalesc en el llibre bíblic: la seva ficcionalitat o, més ben dit, com era entesa la dicotomia entre història i ficció per l'autor bíblic. La historiografia del segle XX va concloure que el *Llibre d'Ester* no es basava, ni tan sols remotament, en cap fet històric.<sup>25</sup> En canvi, com comenta l'autora, la narració de la història d'*Ester* utilitza nombrosos mecanismes propis del relat històric (Berline 2001, 7),<sup>26</sup> per exemple, el narrador s'ocupa de precisar la cronologia del fets, de descriure minuciosament la vida a palau o de remetre's a unes preteses Cròniques dels Reis<sup>27</sup> de Mèdia i de Pèrsia.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> En la seva edició crítica Paton comenta que en cap més text es fa referència als fets narrats al *Llibre d'Ester* (Paton 1951, 66). Així, ni els historiadors grecs ni els llibres bíblics d'*Esdras*, *Nehemies*, els darrers *Salms* o l'*Eclesiastic* no esmenten ni els personatges de Vasthi, Ester, Aman, Mardoqueu, ni comenten en cap moment que “el jueu Mardoqueu fou segon després del rei Assuerus, gran entre els jueus i estimat per la multitud dels seus germans; buscà el bé del seu poble i parlà pel benestar de la seva raça” (*Ester* 2007, 10: 1-3).

<sup>26</sup> En la mateixa línia, Talmon comenta que “The purported historiographical nature of the book is underlined by its concluding passage, Esth. x 1-3. Here the author deliberately terminology which is of the book is underlined by its concluding passage, Esth. x 1-3. Here the author deliberately employs technical terminology which widely used in biblical historiography, especially historiography, especially in the Books of Kings and in Chronicles” (Talmon 1963, 419).

<sup>27</sup> Tot el seu obrar enèrgic i heroic, i la relació exacta de l'elevació de Mardoqueu, a qui el rei enaltí ¿no estan per ventura consignats per escrit als llibres de les Cròniques dels reis de Mèdia i de Pèrsia? (*Ester* 2007, 10:2).

<sup>28</sup> Certs corrents historiogràfics adverteixen, però, que aquest podria ser un afegit posterior al llibre original. “It is a widely, though not universally, held opinion, first propagated by T. D. Micahelis in 1783, that the 'chronistic' finale, which refers the reader to the 'Chronicles of the Kings of Mede and Persia' for further information on Ahasuerus and Mordecai, is to be judged a late apposition to the original compilation. Although there is no marked difference in style between the core of the book and the concluding passage, certain discrepancies of contents often are deemed sufficient to warrant their separation” (Talmon 1963, 119).

Berline assenyala que el narrador del *Llibre d'Ester* mostra una autoconsciència de narració no gens pròpia dels autors bíblics. En contrast amb la intervenció mínima del narrador en la succinta Història Sagrada –els capítols del *Gènesi* en són un exemple paradigmàtic– (Alter 1981, 184), el relat de la reina Ester presenta alguns elements que denoten la distància entre l'autor i el personatge caracteritzat. En primer lloc, l'ús de l'el·lipsi és sempre irònic i no pas sacre. Segonament, la profunditat psicològica que s'albira darrere de les quatre pinzellades del narrador del *Gènesi* contrasta amb el detallisme amb què es descriuen els personatges titellescos de la cort de Susa. Segons Berline, l'autor del *Llibre d'Ester* no estava escrivint història, sinó que imitava la manera d'escriure història i, potser, fins i tot, es burlava del mode narratiu de la historiografia (Berline 2001, 7).

Imitant l'estil narratiu del llibre dels *Reis*, escrit durant el període de diàspora, el relat intenta teixir una continuïtat entre la tradició i el present. Segons Berline, l'autor del llibre no tindria el propòsit d'amagar el caràcter fictici de la seva narració (Berline 2001, 7). Sigui com sigui, la narració utilitza mecanismes propis del relat històric i, estiguin o no al servei de suggerir l'autenticitat del relat – una qüestió de difícil resposta<sup>29</sup> –, es detecta una voluntat de confegir una narració històrica que, segons bona part dels estudis filològics i històrics, va ser escrita durant l'exili i s'adreçava als

---

<sup>29</sup> “The Book of Esther claims a precise historical setting and purports to recount certain events which occurred at Ahasuerus’ court. Do these features, too, suggests only a literary device, lending an air of verisimilitude to an otherwise palpably fictions tale? Is the role of the “historical” in the story, like that apparently of Purim, incidental to the author’s purpose in telling his tale? At present, these questions remain unresolved” (Berg 1979, 11).

jueus exiliats. Tot i que ara no resultaria oportú submergir-se en el debats historiogràfics sobre la datació de l'obra –fet que no repercuteix en les opcions estètiques espriuanes,<sup>30</sup> el cert és que el llibre és un relat de supervivència, profundament antropocèntric (Talmon 1963, 433) i aquest fet resulta de gran importància a l'hora de valorar una possible aplicació de les teories bakhtinianes al llibre, tal com proposa Craig (Craig 1995, 12).

El *Llibre d'Ester* se situa en la línia més secular de la Bíblia: els esdeveniments de la trama s'encadenen de forma dramàtica, sense cap intervenció divina; de fet, el nom de Déu no és esmentat cap vegada. I, més important, tal com assenyala Gordis, des de fa dos mil anys el seu caràcter presumptament sagrat ha estat posat en dubte una vegada rere l'altra (Gordis 1981, 49). Més enllà de l'absència divina en l'entramat dels esdeveniments, el llibre posa un problema ètic molt important al lector modern davant de la venjança despietada dels jueus:

Els jueus atacaren, doncs, a cops d'espasa tots els seus enemics. Fou una mata-degolla, un extermini, i feren amb els seus adversaris el que volgueren. A la ciutadella de Susa, els jueus mataren i exterminaren cinc-cents homes: entre ells mataren Farsandata, Delfon, Espata, Forata, Adalia, Aridata, <sup>9</sup> Permesta, Arisai, Aridai i Jezata, els deu fills d'Aman,

---

<sup>30</sup> Aquesta és l'opinió acceptada majoritàriament pels crítics dedicats a la matèria. Tanmateix, cal apuntar que Stern posa en dubte que el llibre fos escrit durant el segon període d'exili babilònic. L'autora basa la seva argumentació en el fet que el *Llibre d'Ester*, tot i la presència de préstecs lingüístics perses, està escrit íntegrament en hebreu, a diferència d'altres texts bilingües com *Daniel*, *Esdres* o *Nehemies* que integren fragments en arameu. No hi ha cap reflex de la situació de bilingüisme que podria viure la comunitat hebrea. D'altra banda l'autora comenta que no hi ha una explicació satisfactòria que aclareixi perquè el cànon bíblic va decidir incloure un llibre de la diàspora o quina relació es pot establir entre el text masotèric i la traducció dels Setanta (Stern 2010, 26–27).

fill d'Amadata, el persecuidor dels jueus; però no feren botí (*Ester* 9: 5-10).

Ester presenta al lector modern un problema ètic molt important, un problema que ve precedit d'una narració amb aires de farsa. La modernitat implica un canvi de valors ètics, aquest fet provoca que en els nostres dies el llibre adquireixi un altre to. En aquest sentit, alguns estudiosos afirmen que, segons el text, en la seva revenja els jueus no van matar ni dones ni nens o que l'edecte només permetia la matança d'aquells homes i nens que haguessin atacat el poble de Jahvè, afirmacions controvertides que no compten amb el consens historiogràfic.<sup>31</sup> Fins i tot, Gordis afirma que el fragment que parla de l'extermini executat pels jueus seria una citació de l'edecte d'Aman i es referiria al fet que els jueus tenien la possibilitat de dur a terme les mateixes accions que es proposava Aman, però en cap cas indicaria que haguessin portat a terme la seva revenja.<sup>32</sup> Per tal

---

<sup>31</sup> "Naturally, efforts have been made to explain the moral difficulty away. Bonart argues that since the Jews did not take the spoils (9:10, 16) which this new edict permitted, a fortiori they did not kill the women and children, an explanation which Paton rejects. He declares, "The older comm. are more troubled than the author over the question whether it was right for the Jews to kill the women and the children." Haupt declares that the permission given was to kill only those women and children who attacked the Jews, a far-fetched idea indeed, for which there is no warrant in the text. C. A. Moore calls the words in the verse *tap w'e' nasim* a "shocking phrase". J. Hoschander, for all his conservatism, is constrained to delete the phrase as gloss, without any supporting evidence B. W. Anderson comments, "This is truly measure-for-measure retaliation, patterned after the sanguinary terms of Haman's original decree" in 3:13. His approach is very close to that of Moore, who declares that the passage is an expression of the Wisdom doctrine of retributive justice, since Haman's original decree had given him and his supporters the identical power to annihilate the women and children of the Jews. Moore adds that the passage should be seen in the context of theology rather than history" (Gordis 1976, 50).

<sup>32</sup> "The book, therefore, underscores that, while the Jews were now empowered to fight against those who "sought to do them harm" (9:2), their only goal was to



de defensar el seu argument, Gordis repassa el que segons ell serien alguns errors filològics que haurien derivat d'una mala interpretació del text hebreu. Més enllà de les disputes entre els diversos estudiosos sobre el llibre, que ben poc afectaven la recreació d'Espriu, basada en la versió de la Bíblia de Reina-Valera, aquesta controvèrsia demostra fins a quin punt aquest llibre ha incomodat l'estudiós modern. Des d'una perspectiva actual sembla que aquell riure carnavalesc de què parlava Craig resulta problemàtic, potser per això l'autor considera que els capítols finals de la història són mers apèndixs.<sup>33</sup> Més enllà del fet que relegar a un segon terme una part del text per tal que una determinada lectura sigui coherent és insostenible des d'un punt de vista hermenèutic, la incongruència de Craig planteja un tema fonamental a l'hora d'entendre la recreació espriuana del llibre. Espriu no és el primer que tracta el llibre d'una forma farsesca –en la història de la literatura n'hi ha nombrosos precedents –, però sí que planteja a fons el tema que tant incomoda els estudiosos moderns del llibre: la combinació de l'element paròdic a l'hora de retratar les intrigues de la cort persa, que contrasta amb la caracterització dels personatges jueus –cautelosos i intel·ligents–, i l'extermini dels seus enemics. Des de la perspectiva històrica moderna, el xovinisme del *Llibre d'Ester* és extrem i Espriu utilitza aquesta circumstància per dur a terme una farsa que,

---

repulse those who might attack them, their wives, and their children” (Gordis 1976, 52).

<sup>33</sup> “However, if our claim is legitimate that the *Book of Esther* anticipates the genre of turnabout and mock crownings and decrownings, then the final scenes may be legitimately be read as something other than the appendices to the story proper” (Craig 1995, 135).

a diferència del llibre bíblic, és absoluta i s'adreça contra l'home en general.

L'element paròdic de *Primera història d'Esther* no té la dimensió històrica del riure carnavalesc dels llibres de Rabelais, que en la seva reflexivitat sobre la dimensió material de la temporalitat té les seves arrels en la cultura de l'Edat Mitjana. En aquest període la dimensió corporal de les manifestacions quotidianes, religioses i artístiques –no hi havia una separació clara d'aquests tres conceptes– va tenir com a conseqüència una materialització de la fe que, com comenta Huizinga,<sup>34</sup> va produir algunes manifestacions exagerades (Huizinga 1997a, 237). El caràcter sagrat esdevingué sensible i la distància entre sagrat i profà era gairebé inexistent: així, manifestacions com la dansa de la mort no estan exemptes d'elements satírics ni de comicitat. L'artificiositat i les extravagàncies medievals derivaren en al·legories com la que trobem a les pintures de Bruegel al segle XVI, on la fantasia té un rol definit, controlat i premeditat” (Davis 1943, 291).<sup>35</sup> No hi ha, com comenta Huizinga, cap diferència fonamental entre l'al·legoria medieval i la renaixentista (Huizinga 1997a, 301).

---

<sup>34</sup> En algunes de les fitxes de cites literàries que tan minuciosament compendiava Espriu –el grafisme acurat i artificios de la seva col·lecció de notes sembla feta gairebé preveient-ne la posterior recopilació i publicació dels estudiosos–, trobem citats fragments de la traducció castellana del llibre “La tardor de l'Edat Mitjana” (Càtedra Màrius Torres 2006).

<sup>35</sup> Curiosament, Davis comenta que la base de la fantasia dels *Vicis* de Bruegel “is the presentation of an assortment of familiar things in an unexpected way” (Davis 1943, 291), gairebé els mateixos termes que utilitza Meyerhold per definir el grotesc. Com ja s'ha comentat en el primer capítol, el teòric rus comentava que el grotesc era un mode insòlit d'apropar-se a la realitat quotidiana (Meyerhold 1992, 195).

És a finals de l'Edat Mitjana quan sorgeix una comicitat que va més enllà de la mera sàtira de situació o de la bufonada pictòrica; es tracta d'un riure absolut que sorgeix en l'àmbit literari (Huizinga 1997a, 435) i que derivarà en el grotesc renaixentista, que aporta perspectiva històrica a aquest peculiar esperit còmic tardomedieval (Bakhtine 1970, 160). L'esperit grotesc renaixentista es basarà justament en la introducció de perspectiva que, per definició, sempre és històrica. Així Bruegel és, segons Davis, el primer artista que utilitza notes iròniques pròpies de la farsa moderna (Davis 1943, 292), és a dir, és el primer pintor en emprar una perspectiva simbòlico-irònica;<sup>36</sup> de la mateixa manera, l'ús de les dimensions gegantesques en Rabelais és també un joc de perspectives entre l'humorisme popular i el pensament utòpic. Com diu Auerbach, l'obsccè esdevé espiritual i la rialla, sacsejada especulativa (Auerbach 2008, 253).

El carnavalesc rabelaisià es diferencia de la sàtira medieval en el fet que juga amb la infinitat de punts de vista des del qual es poden observar fets, coses i homes. Rabelais recull la mescla d'estils dels predicadors de la Baixa Edat Mitjana i també dels escrits anticlericals i satírics i fa trontollar el pla de comprensió lectora a què els lectors de l'època estaven habituats (Auerbach 2008,

---

<sup>36</sup> Un exemple d'aquest fet el trobem en el quadre "El Triomf sobre la mort". Gisselberg assenyala com a través de l'ús de la perspectiva el pintor flamenc és capaç d'incorporar el llegat clàssic en la representació de la mort. "Bruegel integrates this Horatian perspective in the ironic placement of Fate in the Triumph. Instead of atop the chariot, she crawls desperately beneath the hooves of a pale horse attempting to avoid Death's impartial tread. Through his inversion of the common depiction of Petrarch's Triumph, Bruegel implements classical thought into a vernacular convention, illustrating both the universality of Death and the futility of escaping fate" (Gisselberg 2012, 904).

253,257). *Gargantua et Pantagruel* marquen una entrada en la modernitat, una entrada que es fonamenta en aquell riure medieval de què parlava Bakhtin, però que és difícilment aplicable a un llibre escrit des d'una perspectiva històrica tan diferenciada. La consciència d'historicitat és la que permet el riure carnavalesc, que és subversió de la tradició. Les novel·les de Rabelais són un sistema d'al·lusions històriques –no sempre precises (Bakhtine 1970, 119) – fruit d'un enciclopedisme que denota una perspectiva sobre els fets i les formes artístiques passades que és, per definició, històrica.<sup>37</sup> No existeix un pla horitzontal que uneixi el temps present i l'històric, com el que podem trobar a la *Commedia*.<sup>38</sup>

Parlar de riure carnavalesc aplicat a la història d'Esther és, a més d'un anacronisme evident, una interpretació pobra dels escrits de Bakhtin, ja que el concepte de carnavalesc rabelaisià va molt més enllà del banquet i implica una posició determinada sobre el concepte d'història,<sup>39</sup> es produeix un trencament amb la manera d'entendre el món: les imatges grotesques serveixen per crear un

---

<sup>37</sup> Rabelais trenca amb l'ordenament propi de la jerarquia medieval, duu a terme una subversió d'aquesta jerarquia i presenta un món al revés. La permutació dels estrats elevats i populars en Rabelais pretén, segons Bakhtin, apropar-se a la naturalesa real i concreta de la vida (Bakhtine 1970, 400).

<sup>38</sup> Sobre el tractament de la temporalitat a la *Commedia*, Bakhtin comenta: “Le monde de Dante est extrêmement complexe. Son exceptionnelle vigueur artistique se manifeste dans l'énorme tension des directions opposées, dont sont emplies toutes les images de son univers. Au puissant des images à se lancer sur l'horizontale de l'espace réel et du temps historique, le désir de penser et de réaliser son destin en dehors des règles et appréciations hiérarchiques du Moyen Age. D'où l'incroyable tension de l'équilibre dans lequel la titanesque puissance artistique de l'auteur a plongé son monde” (Bakhtine 1970, 399).

<sup>39</sup> Rabelais trace le tableau d'une exceptionnelle vigueur du devenir historique dans les catégories du rire, le seul possible sur la Renaissance, à une époque où il était préparé par le cours entier de l'évolution historique (Bakhtine 1970, 431).

nou imaginari que revela una altra concepció de la realitat, lliure de l'encarcarament de l'estricta ordenació del món del període medieval.

El *Llibre d'Ester*, en canvi, és d'una naturalesa historiogràfica, que pot llegir o no en clau paròdica, no planteja una nova concepció de la realitat, simplement es limita a fer servir alguns mecanismes paròdics en moments molt determinats. Un altra cosa serà veure si Espriu en la seva recreació grotesca participa d'aquest riure carnavalesc de Bakhtin. En l'univers hebreu la història és entesa com a creació (Tresmontant 1955, 131) i la seva literatura, encara que contingui elements de farsa, és completament aliena a la reflexió sobre el relat històric, és simplement relat històric. Així, encara que considerem aquest relat com “una fantasia còmica que utilitza materials pseudohistòrics” (Alter 1981, 34), no està escrit amb el propòsit de canviar la representació ni tampoc la concepció de la realitat.

A l'hora de valorar la possible adequació del *Llibre d'Ester* com a literatura carnavalesca cal fer notar, en primer lloc, la problemàtica metodològica i conceptual que implica interpretar un llibre bíblic amb els paràmetres i les idees que van ser utilitzades per interpretar uns llibres escrits al llarg del segle XVI i, en segon lloc, comentar que la subversió del *Llibre d'Ester* no és total: la paròdia recau fonamentalment sobre els personatges de la cort persa, però no sobre Ester ni Mardoqueu.

A més a més, en el *Llibre d'Ester*, tot i que pugui haver-hi alguna escena que des de la perspectiva actual podríem qualificar de grotesca, des del punt de vista físic l'imaginari grotesc és inexistent.

Encara que, certament, la dimensió física del llibre no és del tot inexistent, com molt bé recorda Craig,<sup>40</sup> el poder sexual mou l'entramat de l'obra: es manifesta un gust per descriure la preparació de les donzelles a l'harem, però es tracta d'una literatura de l'exquisit, no del grotesc. El *Llibre d'Ester* és un llibre que s'inicia com una fantasia bufa, que combina el gust per la descripció minuciosa del luxe persa amb burles envers el seu monarca, i que acaba en una matança despietada dels jueus envers els seus enemics. Els passatges finals del llibre, però, abandonen el to còmic i adquireixen un format de crònica històrica i institucionalitzen el catorzè i el quinzè dia del mes d'Adar com a dies de festa:

Mardoqueu consignà per escrit tots aquests esdeveniments. Després envià cartes a tots els jueus que habitaven les províncies del rei Assuer, tant als de prop com als més allunyats, <sup>21</sup>ordenant-los que celebressin cada any els dies catorze i quinze del mes d'Adar, <sup>22</sup> perquè aquests dies els jueus quedaren tranquils dels seus enemics, i aquest mes l'afflicció se'ls tornà alegria, i el plany, dia de festa. (*Ester* 2007, 9:20-22)

Els banquets ja no són l'escenari d'aquell carnavalesc antídoto de dogmatisme i fanatisme de què parlava Bakhtin (Bakhtine 1970, 127), que són commemoració d'un fet polític i militar. El *Llibre d'Ester* conclou amb celebracions d'alegria del mal aliè, és el llibre bíblic sobre l'alegria causada per la desgràcia d'altri –el que en

---

<sup>40</sup> “We certainly do not find in the story of Esther the grotesque imagery of the body, the animal forms, and the inanimate objects that the body acquires in late carnival. But images of the body are sometimes in the background or foreground in the Esther narrative: Ahasuerus hopes to parade his wife before all the partygoers so that they may admire her beauty (1: 1), and the virgins undergo a twelve-month cosmetic treatment before the king summons them by name to his bed (2: 12-14)” (Craig 1995, 92).

alemany es coneix amb l'expressiu mot de *Schadenfreude*-. Aquest fet planteja unes contradiccions que tan van irritar Luter, que hauria desitjat que el llibre no hagués existit mai (Luther 1986), però que van interessar enormement –i probablement, fins i tot, en cert grau, divertir– Salvador Espriu que, en la seva aproximació grotesca de l'obra, duu a terme una crítica moral del llibre bíblic.

## **2.4 La recreació espriuana**

### **2.4.1 El banquet d'Assuerus**

En el llibre *The Art of Biblical Narrative* Robert Alter es planteja una de les grans preguntes sobre la Bíblia: com el relat bíblic assoleix uns graus de profunditat i de complexitat tan elevats en la representació dels seus personatges, amb uns mitjans aparentment rudimentaris? La narrativa bíblica, comenta Alter, no ens ofereix ni un minut d'anàlisi sobre els motius o els detalls del procés mental, les indicacions que fan referència als sentiments, les actituds o les intencions són mínimes. Així mateix, només se'ns informa d'alguns trets de l'aparença física, dels tics i de la gestualitat o el vestuari, així com de l'escenari on transcorren les accions –el *Llibre d'Ester*, com ja s'ha vist, n'és una excepció– (Alter 1981, 114). La caracterització dels personatges bíblics és vívida i, alhora, lacònica i com a lectors moderns ens fascina. El jo modern és entès com una instància que o bé es diu o bé es dita. I des de Shakespeare encara més explícitament. Una de les respostes a la pregunta sobre com el

món bíblic assoleix aquesta dimensió profunda rau evidentment en la presència de l'element sagrat i, tanmateix, com es manifesta aquesta presència? Els parlaments dels personatges bíblics no pretenen oferir una descripció acurada de la realitat o donar a conèixer la seva interioritat, sinó que són una al·lusió constant a algun fet implícit (Auerbach 1969, 17). Es tracta d'una literatura en què l'el·lipsi forma part del sobreentès: tot allò que no es diu de manera explícita es dedueix de l'acció. El narrador bíblic, quasi inadvertit, és capaç de condensar en unes quantes accions, acompanyades de gestos i paraules, una realitat psicològica implícita.

Si bé és cert que l'Antic Testament no ofereix una teoria unànime sobre l'home (Wolff 1975, 16) i que, consegüentment, seria imprecís parlar d'un mode de representació veterotestamentària, el *Gènesi* té un paper tan poderós en l'imaginari occidental, que les formes mimètiques i la seva trama no només exerceixen el seu influx sobre la resta de llibres bíblics –no oblidem que el *Llibre d'Ester* és un llibre fortament influenciat per les històries de Josep<sup>41</sup>–, sinó que la revisitació de qualsevol llibre bíblic també implica una meditació sobre la manera com el narrador *elohista* concep la condició humana. És per això que sembla imprescindible analitzar amb més detall, però des d'una posició allunyada de

---

<sup>41</sup> Sovint s'ha traçat una comparativa entre la història d'Ester i la de Josep. Efectivament, totes dues s'esdevenen en una cort estrangera (Treloar 2008, 117) i el narrador mostra un especial gust en la narració de les intrigues de palau; comparteixen trets lèxics (Grossman 2009, 397) i gràcies a la seva astúcia els protagonistes aconsegueixen salvar el seu poble. Fins i tot, alguns fragments, com la negativa de Mardoqueu d'agenollar-se davant d'Aman, poden recordar la negativa de Josep a la dona de Putifar.



l'expertesa, el mode narratiu del *Gènesi*; vegem-ne, doncs, un fragment:

Abel era pastor d'ovelles, i Caín cultivava la terra. Després d'un cert temps, Caín va presentar a Jahvè fruits de la terra, i Abel, per la seva banda, oferí les primícies del seu ramat amb el seu greix. Però Jahvè accepta a Abel i la seva ofrena, mentre que no acceptà Caín i la seva. Caín se'n va indignar molt i anava amb el cap cot. Jahvè digué a Caín. ¿Per què estàs indignat i vas amb el cap cot? Si obres bé, no t'alçaràs? Però, si no obres bé, no t'alçaràs? Però, si no obres bé, a la porta hi ha el pecat a l'aguait: el seu desig l'impulsa cap a tu, però tu l'has de sotmetre.

Amb tot, Caín digué al germà Abel: "Anem al camp." I mentre es trobaven al camp Caín es llançà sobre el seu germà Abel i el va matar. (*Gènesi* 2007, 4:8)

En aquest cèlebre fragment del *Gènesi* es narra amb molt poques línies el fratricidi de Caín. Posteriorment, el narrador relata la maledicció que li llença Jahvè<sup>42</sup> i seguidament passa a enumerar la seva descendència i ja no es diu res més de l'episodi.<sup>43</sup> Es tracta d'un relat concís, auster i, en canvi, en el seu laconisme, els

---

<sup>42</sup> “–Què has fet? La sang del teu germà clama a mi des de la terra! Des d'ara, doncs, seràs maleït de la terra, que ha obert la boca per recollir de les teves mans la sang del teu germà. Quan treballis la terra, ja no et donarà els seus fruits. Aniràs pel món errant i fugitiu. Caín respongué al Senyor: –El meu crim és massa gran per a poder-lo suportar. Des d'avui em bandeges de la terra fèrtil, i m'hauré d'amagar de la teva presència. Aniré pel món errant i fugitiu, i el primer que em trobi em matarà. El Senyor li va replicar: –Això, no! Si algú mata Caín, Caín serà venjat set vegades (*Gènesi* 2007: 4:10-15).

<sup>43</sup> Res a veure amb la concepció literària grega on el fratricidi entre germans és un tema recurrent dels tràgics grecs, que transformen el mite en monòleg o en diàleg teatral concebut per a l'escena, és a dir, per al gaudi d'un determinat públic. La funció narrativa en el món hebreu és entesa de forma completament diferent: de fet, als ulls de l'home modern, el relat bíblic escapa de qualsevol intenció estetitzant. I, en canvi, és terriblement poderosa (Auerbach 2008, 19).

sentiments d'enveja i de gelosia queden vívidament retratats. La radicalitat de l'acció mostra la intensitat del sentiment. D'alguna manera, des de la perspectiva actual, és com si el narrador *elohista* relatés la seva història partint del sobreentès que hi ha un substrat psíquic comú en tots els homes i, per tant, només és necessari apuntar els trets imprescindibles per evocar un estat mental determinat. La narració s'inicia amb una presentació succinta dels personatges –i, de fet, veiem com d'alguna manera s'assimilen els seus trets físics i psíquics a la seva ocupació: res no es diu sobre la seva manera de pensar o la seva aparença física –, continua amb el rebuig de Déu de les ofrenes de Caín i el posterior assassinat del seu germà. En cap moment s'indiquen els sentiments d'enveja de Caín respecte a Abel: tan sols sabem que estava indignat i capcot i, acte seguit, se'ns relata el fratricidi sense gairebé cap detall. La naturalesa irascible i gelosa de Caín es revela clarament en l'acció del relat, però en desconeixem els matisos. Es tracta d'uns matisos psíquics silenciosos, que funcionen per al·lusió.

Els matisos psíquics se situen en la tessitura de l'indicible. En l'opinió de Robert Alter, els escriptors bíblics consideraven que la condició humana tenia un caràcter inexplicable i elusiu (Alter 1987, 23), circumstància que explicaria la seva representació a partir també del fet silenciós. Aquesta el·lipsi que plana sobre bona part del món psíquic i físic dels personatges fascina d'una manera ben peculiar els autors de la modernitat, que es veuen en el repte de mimetitzar explícitament allò que en la Bíblia es duu a terme per al·lusió. Es tracta de vivificar unes figures que han forjat el psiquisme en el silenci i transformar aquest espai de l'inefable

sagrat a partir dels paràmetres de la mimesi moderna, en altres paraules, en dicible; i, per tant, en profà. Un profà que, tanmateix, conserva el poder simbòlic de les Escripures, com podria ser el cas d'obres com *Moby Dick* o la narrativa de Kafka, considerada per Northop Frye com una sèrie de comentaris al *Llibre de Job* (Frye 1982, 192). El diàleg dels autors moderns amb la Bíblia significa una aproximació a un element remot i sacre que, encara que sigui vist des de punts de vista esperpèntics, planteja sempre la qüestió sobre la transcendència, una qüestió que a *Primera història d'Esther* ocupa un lloc central.

Si una recreació ja és per definició la relectura de les el·lipsis, les recreacions de les històries bíbliques actuen per ampliació. A diferència de les obres que retornen als tràgics grecs, els autors contemporanis ja es troben amb una concepció del món completament oposada al concepte d'elevació i, per tant, de tragèdia en el sentit clàssic del terme. Amb l'excepció del *Llibre de Job* o dels *Evangelis*, l'aproximació al patiment té un contrapunt irònic. En la narrativa bíblica no existeix la figura clàssica de l'heroi, que se situa per damunt dels humans (Frye 1982, 181). Aquest fet implica que els anomenats processos de desmitificació, propis del segle XX, prenen un altre caire a l'hora d'acabar-se amb els textos de les Escripures. No es tracta d'un procés dedicat a humanitzar herois o a rebaixar-los, ni d'oferir una perspectiva irònica sobre la trama, inexistent a l'original, sinó que consisteix a recrear unes trames, de rellegir, reexplicar les històries sagrades, accentuant-ne tot un seguit de trets irònics, aquests elements irònics que, inserits en el relat sagrat, són uns mecanismes al servei d'una interpretació

determinada de la història universal o, més ben dit, de la construcció de relat històric? Quin és el seu paper en la recreació moderna?<sup>44</sup> La ironia a l'Antic Testament és un recurs dialèctic i dramàtic, i tant en el *Llibre de Job* com en la literatura profètica està al servei de la reflexió metafísica, però mai no té un sentit autoreflexiu. No hi ha un punt de vista irònic transcendental en relació amb la consciència històrica.<sup>45</sup>

Ara bé, la literatura al segle XX, amb la seva autoconsciència d'artifici, fa un ús de la ironia que remet constantment al fet que, des de mil·lennis, unes qüestions, inquietuds i patiments similars planen sobre tota la gran literatura. Els plantejaments irònics dels autors del segle XX semblen fer referència constantment als seus precedents, per tant, a l'artifici en si; són sofisticats perquè remetent a un passat literari concret. L'autoironia mimètica plana sobre qualsevol recreació i aquest és potser el tret que caracteritza l'apropament a la *Història Sagrada*: la veneració per la gran profunditat del text i la distància irònica inherent a qualsevol lectura futura. La recreació contemporània és, per definició, la reflexió sobre la temporalitat. Vegem, doncs, com s'articula aquesta sofisticació irònica en l'apropament d'Espriu a la història d'*Ester*.

---

<sup>44</sup> Les respostes de Job a Elifaz, Bildad, i Sofar no estan mancades d'ironia i mordacitat, i també resulta irònic que Samsó acabi revelant a Dalilà quin és el secret de la seva força, gairebé per cansament, tenint en compte que hauria de resultar obvi per al protagonista que Dalilà està al servei dels filisteus (*Jutges* 2007, 16:4-20).

<sup>45</sup> Job redueix el concepte de justícia divina a un absurd davant del sofriment arbitrari a què són subjectes petits i grans, també a través de l'instrument irònic. No podem negar que es tracti d'una ironia transcendent: malgrat que no es contempla el més enllà, el *Llibre de Job* –com també tota la literatura espriuana – busca la transcendència en la mortalitat.

Resulta força evident i, com veurem, Espriu n'extreu el màxim rendiment literari, que el *Llibre d'Ester* és una trama basada en el principi d'antítesi (Weisman 1997, 139). La construcció del relat és d'una simetria quasi perfecta: la rebel·lió de Vasthi davant de les ordres del seu marit acaba en repudi, mentre que l'aparent submissió d'Ester acaba exercint un poder sense límits sobre Assuerus i, de la mateixa manera, la venjança que planeja Aman sobre els jueus cau sobre ell mateix. Irònicament, prepara la seva pròpia forca,<sup>46</sup> i, pensant que serà per a ell mateix, designa quin ha de ser el premi per a Mardoqueu.<sup>47</sup> Una evident ironia dramàtica plana sobre la trama i situa aquells fragments i pinzellades de fantasia extravagant en la cadena de fets que conformen la doctrina retributiva que configura la història.

---

<sup>46</sup> “Llavors Zares, la seva muller, i tots els seus amics li digueren: «Fes aixecar una forca de cinquanta colzades, i demà al matí demana al rei que Mardoqueu hi sigui penjat. Així podràs anar content al convit juntament amb el rei». Aman va trobar bo el consell i féu preparar la forca” (*Ester* 2007, 5:14). Llavors Harbona, un dels eunucs que estaven a la presència del rei, digué: «Precisament a la casa d'Aman hi ha la forca de cinquanta colzades d'alçada que aquest féu preparar per a Mardoqueu, el qual actuà a favor del rei». El rei ordenà: «Pengeu-l'hi». Aleshores penjaren Aman a la forca que ell havia preparat per a Mardoqueu, i es calmà la indignació del rei” (*Ester* 2007, 7:9-10).

<sup>47</sup> “Aleshores el rei ordenà: «Que entri». Aman entrà, i el rei li preguntà: «¿Què s'ha de fer a l'home que el rei vol honorar?» Aman es digué a si mateix: «¿A quin altre vol honorar el rei, sinó a mi?» I li contestà: «Per a l'home que el rei vol honorar, que portin un vestit reial com aquells amb què el rei es vesteix, i un cavall dels que cavalca el rei, que dugui al cap una diadema reial, Que es confiïn el vestit i el cavall a un dels grans oficials reials més nobles, perquè s'ocupi de vestir l'home que el rei vol honorar i el condueixi a cavall per les places de la ciutat, cridant al seu davant: «Així es fa amb l'home que el rei vol honorar». Llavors el rei digué a Aman: «Cuita, doncs, pren el vestit i el cavall, i tot el que has dit, fes-ho a Mardoqueu, el jueu que seu a la porta règia. No ometis res de tot el que has proposat»” (*Ester* 2007, 6:6-10).

El relat avança a través de l'acció dels protagonistes, coneixem els personatges a través de l'acció i només ocasionalment se'ns mostren els seus estat d'ànim. En contraposició al relat modern, la psicologia no és revelada mitjançant el monòleg interior, sinó els fets de la trama (Wahl 2009, 16). Els personatges no es diuen a si mateixos, sinó que es caracteritzen a través de l'acció. Al seu torn, Espriu opta per trencar amb les convencions del teatre aristotèlic i insereix passatges que s'ocupen de reforçar el gest metaliterari, tot comentant-lo. Observem-ho:

REI: Calma, favor, una mica. Enfilo l'estrada del meu setial, a perorar des d'allí amb la majestat que m'escaigui. Saludo amb la prèvia, de tota manera, el públic. Abillat de rei, figura que sóc l'amo de cent vint-i-set províncies, els noms de les quals, un darrera l'altre, em jugo un pam de mànec d'aquest ceptre, pedreria inclosa, que no sabia recitar de cor ni el bon minyó del noi de la senyora Martina, aquí tan valent empolistrat de pitet i marinera, ni tampoc, potser, el mateix doctor Pericot, i ja veieu de quina carta me n'arribo a anar. Em dic, víctim, Assuerus, acerba mena de bunyol de vent per a la sencera vida, que Salom ha provat sense èxit de desinflar amb les martingales més subtils de la metonomàsia. (S. Espriu 1995a, 14)

En la primera intervenció, Assuerus ja recorda la seva condició, saluda el públic i fa referències a diversos personatges del mite sinerenc. El relat bíblic no és necessàriament una interpretació sagrada de la història (Auerbach 2008, 22), sinó que esdevé matèria de paròdia. Així, si els personatges del *Llibre d'Ester* es presentaven a través de l'acció, els titelles de la *Improvisació per a titelles* es presenten a si mateixos; ironitzen sobre la seva condició. El verb perorar –fer un discurs llarg, inoportú i que no ve a tomb–

indica la naturalesa ridícula del personatge i posa en dubte el seu caràcter majestàtic, un dubte reforçat a través de l'ús de la forma subjuntiva “que m'escaigui” (S. Espriu 1995a, 113).

La raó crítica desmitificà la teologia de la revelació cristiana i així la narració sagrada és examinada des de l'angle racionalista com una projecció dels afectes humans (Jauss 1995, 27). L'angle psicologista de la Història Sagrada és explorat amb voracitat en la modernitat. Podem, però, considerar d'incloure Espriu dins d'aquest corrent? Els titelles de *Primera història d'Esther* s'allunyen de qualsevol profunditat psicològica, són figures esquemàtiques, en molts casos burlesques, i la seva caracterització es redueix a uns quants trets accentuats. Lluny dels matisos psicològics, la concepció dels personatges i titelles és caricaturesca. No hi ha més món interior que aquell dels propis interessos i instints.

Totes les característiques de l'“acerba mena de bunyol de vent” que Espriu presenta sobre l'escenari són presents de manera implícita en el relat bíblic. Tot i que en cap moment s'expliciti la seva ductilitat davant dels consells d'altri, la reticència a repudiar Vasthi o, en definitiva, la seva escassa intel·ligència i dots de poder, són trets característics del relat bíblic. Espriu simplement els explicita, els exagera i, endemés, permet que el titella exhibeixi un cert sentit irònic del paper que ha de representar.

Recalcant una altra vegada el trencament de la il·lusió escènica, Assuerus comenta com Salom ha intentat desinflar l'adaptació catalana de la seva figura. Però, el desinfla, realment? El titella mostra el seu escepticisme i, com veurem més endavant, a vegades sembla riure's de les seves pròpies accions. De fet, Assuerus es

presenta com un dels personatges més subtilment treballats de l'obra. És molt més que el tirà mortífer i ridícul propi del teatre del segle XX.

Heidseck comenta com, durant el segle passat, el tirà desprietat deixa de ser un geni inhumà del l'horror i esdevé un personatge ridícul (Heidsieck 1971, 24). Així, aquelles figures shakespearianes com Ricard III, Iago o Edmund, en el segle XX tenen els seus paral·lels en personatges com Ubu Roi, Arturo Ui o Frank V. Certament, Assuerus, malgrat ser particip d'aquesta tendència a exacerbar el vessant ridícul de la maldat –potser des de la convicció que no n'hi ha cap més de tan essencial–, gràcies a “les martingales de la metonòmàsia” se situaria en una posició una mica intermèdia, ja que el titella és un personatge que es distancia de si mateix, i ho fa presentant-se. De fet, és l'únic personatge que s'adreça al públic per autopresentar-se i explicar el perquè de les seves actuacions:

Regno des de fa tres anys i, no gens cruel d'entranya (ho juro), porto escapçada una grossa justa de germans, de senzill i àdhuc de doble vincle, tant per evitar que hom m'engavanyi el fruit tranquil del dia de demà, com per respecte al principi d'upa de sotmetre't de grat als costums d'on et trobis, i jo sóc a Pèrsia i Mèdia, països que gaudeixen, gràcies a aquestes i altres mides discretíssimes, d'una avançada envejable sanitat pública (S. Espriu 1995a, 14).

Tot i que la Bíblia especifica que l'acció s'esdevé “l'any tercer del seu regnat” (*Ester* 1:3), Espriu recorre a les fonts històriques a l'hora de conformar el seu personatge. Els estudis sobre el *Llibre*



*d'Ester* coincideixen a identificar Assuerus amb el rei Xerxes<sup>48</sup> i, de fet, els fragments de la *Història* d'Heròdot sobre el rei persa coincideixen amb el personatge bíblic. Espriu recorre a Heròdot a l'hora de conformar el personatge del rei, figura sobre la qual també s'havia ocupat en la seva faceta d'historiador (S. Espriu 1995a, 115). Assuerus no és cap cervell agut al servei de la maldat, sinó un monarca dèbil, capriciós i indiferent al patiment d'altri. El titella està, en canvi, més preocupat per la piroso que li provoquen els banquets de la cort que no pas per la política estatal:

I no surto avui, d'altra banda, a parlar de rigors i misteris del govern, sinó a anunciar-vos el gran banquet del vi, al meu palau, amb el qual commemoro... No recordo el que assegura el majordom de torn que commemoro. Això sí: de pedreny senyorívol, passaré, amb el somriure als llavis, per pur dret d'obligació, amargues estones de coragre. M'acompanyen ministres, prínceps, generals i eunucs –ecs!–, dels quals hi ha a la cort, malgrat la meva repugnància, una escarafallosa munió, una genuïna pesta. Vénen amb mi... (S. Espriu 1995a, 14–15)

Observem un moment amb quin gust el narrador omniscient del *Llibre d'Ester* descriu la magnificència dels detalls dels banquets que el rei ofereix:

Volia mostrar-los d'aquesta manera la riquesa i la magnificència del seu imperi i l'esplendorós esclat de la seva grandesa durant molts dies, exactament cent vuitanta. Passats aquests dies, oferí el rei a tota la

---

<sup>48</sup> En la seva edició crítica del *Llibre d'Ester*, Paton explica que Xerxes coincideix perfectament amb la descripció que es fa d'Assuerus. Xerxes va ser un rei que va regnar sobre Mèdia, el seu imperi constava de cent vint-i-set províncies que s'estenien de l'Índia a Etiòpia, incloïa algunes illes del Mediterrani i la seva capital era a Susa, Elam. Xerxes és l'únic monarca persa que concorda amb aquesta descripció, segons explica Paton (Paton 1951, 54).

població que es trobava a la ciutadella de Susa, des del més gran al més petit, un banquet que durà set dies, a l'atri del jardí del plau reial. Arreu, tapissos de lli finíssim i porpra violeta sostinguts per cordons de fil i porpra vermella, amb anelles de plata, fixades a les columnes de marbre blanc. Llits d'or i de plata sobre un paviment de pedres fines, de marbre blanc. Llits d'or i de plata sobre un paviment de pedres fines i mosaics. Per a beure s'oferien copes d'or, totes diferents l'una de l'altra, i vi regi en abundància, com escau a la generositat d'un rei. (*Ester* 2007, 1:4-7)

Aquest és un dels fragments irònics més subtils de totes les Escriptures. Jugant amb el fonament literari del paral·lelisme,<sup>49</sup> aquest fragment introductorí és part d'una aguda comparació que es traçarà entre la fastuositat dels banquets reials i la incapacitat del monarca per governar. Assuerus és voluble, manipulable i capriciós, i la seva generositat tan sols és una maniobra per mostrar un poder que realment no posseeix. Espriu, però, dibuixa un quadre irònic des d'una perspectiva ben diferent.

Des de l'adulteració premeditada i reflexiva de la Història Sagrada, Espriu exacerba el grotesc. Així, al putxineli d'Espriu, que sembla copsar que el banquet és una obligació reial com qualsevol altra, el preocupa el seu delicat estómac. El plaer que intuïm que l'Assuerus bíblic sentia en les magnes festes és substituït per amargues estones de coragre. La fastuositat bíblica es converteix en cremor d'estómac i, des d'aquesta perspectiva, els banquets adquireixen un to ben diferent.

---

<sup>49</sup> La literatura, comenta Robert Alter, es fonamenta, des del conte popular fins a la poesia, com el drama o la ficció més sofisticada, en el paral·lelisme (Alter 1985, 10).

Al *Llibre d'Ester* els banquetes marquen fites argumentals, són l'escenari d'esdeveniments significatius de la trama (Berg 1979, 31). Es produeix, doncs, un paral·lelisme entre la magnificència règia i la poca autoritat d'Assuerus: en el primer banquet Vasthi el planta i es planteja com restaurar l'autoritat escarnida del monarca. Un poder doblement burlat, ja que el rei se sotmet al consell dels cortesans per tal de restablir aquest mateix principi d'autoritat. Espriu parodia el banquet, però no ho fa pas des de la materialitat hedonista rabelaisiana, que situa el menjar i el beure com l'acte central del cos grotesc (Bakhtine 1970, 278), sinó que adopta una perspectiva que, encara que parteixi d'elements paròdics populars, és d'una sofisticació extrema: així, el banquet és descrit com un acte social, no gens plaent al monarca, i l'Altíssim s'encarrega d'assegurar-se que l'espectador o el lector visualitzi aquesta estampa de titelles. Després de fer recitar a Tianet<sup>50</sup> els noms dels eunucs<sup>51</sup> i dels prínceps,<sup>52</sup> s'adreça als espectadors recalcant la teatralitat de l'escena; joc metateatral; de l'altra, convencionalisme i l'artificialitat, d'una altra s'ajusten a la perfecció en el banquet regi:

ALTÍSSIM: Una estampeta de premi, representant la gloriosa santa Rita, de part de mossèn Silví, per al local fenomen. Que Déu ens el conservi i

---

<sup>50</sup> Tal com assenyala Delor, el personatge manté la capacitat memorística que havia mostrat en la narració "La Tertúlia" d'*Ariadna al laberint grotesc* (Delor i Muns 1993, 285): "Un cop recitades de cor les llistes faraòniques, Tianet, el prodigi, enfilava els emperadors romans, els reis cristianíssims de França, els graciosos d'Anglaterra i totes les misèries coronades de les Espanyes" (S. Espriu 2013b, 383).

<sup>51</sup> Tianet: Mehuman, Bizta, Harbona, Hegai, Bigtan, Teres, Abagta, Atac, Zetar, Carcas... (S. Espriu 1995a, 15).

<sup>52</sup> Tianet: Memucan, Carsena, Aman, Sethar, Admata, Tarsis, Meres i Marsena (S. Espriu 1995a, 15).

ens el faci créixer tan eixerit i aplicat com al present observes. I mira també, no et torbis, com surten a l'escenari els anomenats i dansen segons l'humor de l'Eleuteri. Ah, Nani Valls, arrenca de fagot i timbales! Guarneix i subratlla amb xim-xim condigne la magnificència del gran monarca, la pompa d'un jorn apoteòtic. (S. Espriu 1995a, 15–16)

Una fina ironia revesteix tot el parlament de l'Altíssim. Santa Rita, patrona dels impossibles, presideix l'estampa i el focus escènic retorna a l'espai de Sinera, on l'Euleuteri, d'acord amb el seu humor, fa ballar els putxinel·lis en escena al so de la música de Nani Valls.<sup>53</sup> És en aquest espai intermedi de la funció de titelles quan s'introdueixen les jornades apoteòtiques de la cort de Susa. En aquesta ridícula magnificència del banquet reial la paròdia s'inicia en les instàncies metaficcional, fet que subratlla inevitablement el paral·lelisme de la ridiquesa del protocol i els costums de la cort persa amb alguns tics de la política del segle XX.

Parlar de *Primera història d'Esther* només en termes de paròdia política és reduccionista, qualsevol paral·lelisme entre les figures de Susa i la política del moment obvia un simbolisme molt més ric i molt més profund que l'evident dimensió universal de l'obra. Tot i que una lectura en clau al·legòrica inhibiria el lector de captar la multiplicitat inherent a l'evocació simbòlica dels elements paròdics i grotescs (Todorov 1992, 65), cal remarcar que en el seu discurs

---

<sup>53</sup> Es tracta de Manuel Valls i Gorina (1920-1984), compositor amic d'Espriu. Tal com detalla Sebastià Bonet, Valls va acceptar l'encàrrec de musicar alguns fragments de *Primera història d'Esther*. Tant

en l'estrena de l'obra el 1957, de la mà de la companyia ADB, dirigida per Sarsanedas, com en els muntatges de Ricard Salvat es van interpretar aquestes peces. Unes peces interpretades per piano, oboè i clarinet i, com no poda ser d'altra manera, per fagots i timbales (S. Espriu 1995a, 117).

l'Altíssim ja introdueix un terme carregat de ressonàncies polítiques i ideològiques: apoteòtic. Aquest terme, que es repetirà diverses vegades, és el fil conductor de la sàtira política d'un dels versos més celebres de l'obra: desfent l'hermetisme a través de mots coneguts i comuns (hipnòtic, despòtic, extàtic, eròtic, patriòtic), però no exempts de ressonàncies tendencioses. El grotesc espriuà és simbòlic: les imatges paròdiques de les escenes bíbliques i els diàlegs gairebé d'esperpent condensen significacions i figuracions que es despleguen tant per la tradició literària occidental, com per la història recent i remota. Tanmateix, en aquestes rimes, tal com han assenyalat Bonet i Delor, es pot detectar una burla del llenguatge del règim franquista a través de l'ús del terme apoteòtic<sup>54</sup> que acompanyava les notícies que feien referència a les visites i consegüents rebudes de Franco a diversos punts del territori peninsular (S. Espriu 1995a, 118).<sup>55</sup>

En la narració bíblica d'*Ester* no trobem una realitat física grotesca, però, en canvi resulta ben evident la burla del poder, la subversió de l'autoritat. La paròdia es riu del funcionament de les altes esferes, per contrast; un contrast entre la fastuositat règia i la incapacitat de

---

<sup>54</sup> D'aquests versos i de l'ús de la paraula apoteòtic, se'n fa una referència més extensa en el capítol "La paròdia espriuana".

<sup>55</sup> En aquest sentit Rosa M. Delor veu en els versos espriuans una burla del grotesc culte a la personalitat de Franco. Així l'adjectiu "apoteòtic" es pot interpretar també a mode d'explotació "dels discursos apoteòtics" que Galinsoga, director de *La Vanguardia Española* adreçava al Caudillo amb motiu del seu viatge a Barcelona de 1947" (Delor i Muns 1989). Un altre exemple d'aquesta burla de la retòrica del règim la podem trobar a la darrera composició de *Les cançons d'Ariadna*, "Cançó banal de la ciutat de Ctesifon": Ostelindeta i Batxanó,/ doctes, com menda, en caloró,/ tallen ungles d'un muló,/ heroic alferes del cigró (S. Espriu 2015, 343). Així aquest últim vers podria ser interpretat com una sàtira "de la retòrica franquista relativa a la figura de l'alferes tradicional" (S. Espriu 2015, XXXIV).

governar sense els consells dels prohoms de la cort. Els banquets, però, són descrits amb elegància i detallisme, no hi trobem elements satírics, més enllà del contrast entre el festí i l'apatia del monarca. Espriu inclou “unes notes subversives” entre les seves rimes i, així, el cor de titelles entona el càntic següent:

Sobirà estrambòtic;  
sense accent emfàtic  
ni tampoc escèptic,  
entonem un càntic  
d'amor patriòtic.  
Que puguis, oh màstic  
elàstic!, al pòrtic  
del palau fantàstic,  
seure majestàtic,  
per mil anys de fàstic,  
com avui, simpàtic  
jorn apoteòtic. (S. Espriu 1995a, 17)

Els titelles fan aquí una funció de *raisonneurs* i identifiquen la naturalesa autèntica de les jornades apoteòtiques: luxe i grandiloqüència al servei de les ànsies de poder del tirà. Així com la dramaturgia espriuana es fonamenta en la revisitació dels temes fundacionals de la literatura occidental, un dels temes centrals que travessa les seves peces teatrals és el de la relació de l'home amb el poder. La literatura d'Espriu, poc donada a temes merament sensuals i sentimentals, s'ocupa no només de l'eròtica del poder, sinó també de la relació entre sexualitat i poder; *Primera història d'Esther* juga amb la teatralitat de les formes de poder; de fet, el

fragment anterior és justament una caricatura d'aquesta teatralitat litúrgica pròpia dels règims autocràtics.

El teatre espriuà examina l'atracció dels homes pel poder, l'afany gairebé ridícul d'assumir la supremacia sobre els seus semblants. Espriu es recrea en les diverses cares del despotisme i ho fa des de la comparació amb els models clàssics. Així, el seu Creont és “un Macbeth desposseït de tota grandesa tràgica” (Moreno i Domènech 2013, 43) que contrasta amb la ferma figura sofocliana. D'altra banda, Teseu “un personatge fred, segur de si mateix i amb un coneixement clar i precís del que succeeix” (Gallén 2013, 31) contrasta amb la figura grega precisament pel seu pragmatisme.<sup>56</sup> Així, entre la ridiculesa i el maquiavel·lisme, Espriu intenta copsar totes les cares del poder. *Primera història d'Esther* és una reflexió sobre els vincles entre els homes, entesos sempre com una dialèctica entre poder i submissió, una dialèctica que esdevé quasi grotesca quan s'acara amb la mort. I precisament això és el que fa Espriu en l'obra. La paròdia dels versos de les rimes adopta una

---

<sup>56</sup> Aquest pragmatisme s'emfatitza a *Les roques, el mar i el blau*, un recull de proses que en alguns casos versen sobre personatges apareguts en el seu teatre. D'aquesta manera trobem retrats d'Antígona, Enone, Teseu i Fedra. El comentari i la hiperbolització d'aquests personatges, ja integrants de l'univers espriuà, són autoreflexions sobre la pròpia caracterització. Els texts semblen gairebé indicacions de caràcter crític sobre la concepció psicològica que fonamenta la seva actuació en escena. Sobre Teseu afirma: “Jo, únic eix i motor d'aquest procés, no els tocaré per res, no els fregaré ni un bri de roba. Si cometia amb les meves mans els homicidis, si per desgràcia i per escriu vessava sang, m'hauria de purificar, i les cerimònies duren, i els divins jutges es complaurien a dictar expiacions oneroses. La dona i el fill m'han vist, m'han escoltat i m'han entès. Que s'atinguin, doncs, a les instruccions rebudes. Jo no enganyo, ordeno. És fàcil de manar-los, pobra gent, conec els meus sotmesos, i el que desitjo sempre és la meua suprema raó. Entretant, anem-nos-en al palau i descansem, que la nit m'hi convida. Els meus llaços d'afecte són febilíssims, però cal desnudar-los, poc o molt, i a la llum del nou dia hi veuré millor.” (S. Espriu 1996, 145–146)

tessitura ben diferent des de la perspectiva elegíaca del final de l'obra. De fet, examinant-les amb més de detall, observem que el significat d'aquestes rimes no és precisament hilarant: es perpetua la figura del tirà al llarg dels mil·lennis i els jorns apoteòtics es van repetint interminablement. Aquest punt ens serveix per especificar una divergència respecte de l'original, la concepció temporal, que determina el seu sentit irònic. La concepció temporal del *Llibre d'Ester* –i de l'Antic Testament en general– és lineal, les històries narrades són relat de creació, mentre que Espriu parteix d'una concepció temporal de retorn, aliena a l'Antic Testament (Tresmontant 1955, 131). En canvi, la ironia que estructura *Primera història d'Esther*, palesa en aquests versos, sorgeix d'una noció de retorn, de circularitat. En alguns moments la recreació d'Espriu recalca l'element contemporani per subratllar que en el fons la tirania no ha canviat tant des dels reis perses fins als nostres dies. Així, aquestes rimes que fan referència a Assuerus es podrien aplicar a qualsevol tirà dels règims totalitaris del segle XX. D'aquí la referència als “mil anys de fàstic”. Espriu exacerba el gest grotesc i reflexiona sobre aquesta perpetuïtat en el canvi, un dels eixos centrals de la seva paròdia.

En escoltar els versets del cor de titelles el sobirà mana l'esquarterament dels responsables, execució que és un dels moments potser més purament grotescs de l'obra espriuana i que, més endavant, s'examinarà amb més detall. El banquet acaba amb una de les escenes més purament tendencioses i clarament paròdiques de l'obra. La jornada apoteòtica acabarà amb l'execució i, malgrat el to burlesc de l'esdeveniment, una ironia pessimista



allunya del banquet rabelaisià el convit orquestrat per Espriu,<sup>57</sup> un episodi de més convencionalitat d'un govern ostentós. El grotesc esdevé un mecanisme reflexiu, als antípodes de l'hedonisme i de l'idealisme, i la seva inclusió en la recreació de la història bíblica serveix per emfatitzar la perennitat de certes paradoxes i tics de les estructures de poder despòtiques.

#### **2.4.2 L'allunyament de Vasthi**

Un dels episodis més bufonescs de la història bíblica és l'allunyament de Vasthi, segurament una de les escenes bíbliques més identificables amb una escena de tall vodevilesc. Diu el relat bíblic:

També la reina Vasti oferí un banquet a les dones al palau reial d'Assuer. El dia setè, ple de bon humor a causa del vi, el rei ordenà a Mehuman, a Bazata, a Harbona, a Bagata, a Algata, a Zetar i a Carcas, els set eunucs que servien personalment el rei Assuer, que duguessin a la seva presència la reina Vasti amb la diadema reial, per mostrar la seva bellesa al poble i als seus oficials; perquè era molt bella. Però la reina Vasti refusà d'anar-hi, menyspreant l'ordre del rei que li havien tramès els eunucs. L'enuig del rei fou grandíssim i s'inflamà d'ira. Aleshores interrogà els savis coneixedors de les lleis —ja que era costum que els afers del rei fossin consultats amb tots els qui entenien en lleis i en dret—. Féu venir, doncs, a la seva presència Carsena, Setar, Admat, Tarsis, Mares, Marsana i Mamucan, set grans oficials perses i medes,

---

<sup>57</sup> Cal recordar que el banquet és la metàfora d'un acte col·lectiu de retrobament de l'home amb el món; el menjar és el lligam amb la paraula i la veritat (Bakhtine 1970, 280).

que eren admesos a tractar amb el rei i eren els principals al regne: «¿Què s'ha de fer amb la reina Vasti, perquè no ha obeït l'ordre del rei Assuer que li trameteren els eunucs?» Mamucan respongué en presència del rei i dels grans oficials: «No ha estat solament contra el rei que ha pecat la reina Vasti, sinó també contra tots els grans oficials i contra la població de totes les províncies del rei Assuer. Perquè totes les dones sabran el comportament de la reina i diran, menyspreant els seus marits «El rei Assuer va ordenar que la reina Vasti fos conduïda a la seva presència, i ella no hi va anar. Avui mateix ja ho retrauran a tots els grans oficials del rei, les dames de Pèrsia i de Mèdia que hagin sabut l'actitud de la reina; i això portarà no poc de menyspreu i descontentament. Per tant, si al rei li sembla bé, que s'inscrigui irrevocablement un edicte reial a les lleis dels perses i dels medes, segons el qual no es permeti mai més a la reina Vasti de comparèixer a la presència del rei Assuer, i que el rei transfereixi la seva dignitat reial a una altra que sigui millor que ella. Quan sigui, doncs, conegut l'edicte del rei en tot el seu immens reialme, totes les dones tributaran honor als seus marits, des del més gran fins al més petit». Aquest consell va semblar bé al rei i a tots els seus grans oficials, i el rei féu el que Mamucan li havia dit. Envià ordres a totes les províncies de l'imperi, a cada província segons la seva escriptura i a cada poble segons la seva llengua, perquè tot marit fos amo a casa seva i mantingués subjectes totes les seves dones (*Ester* 2007, 1: 1-22).

El fragment és una antítesi irònica del magnífic banquet d'Assuerus: la reina ridiculitza l'autoritat conjugal menyspreant l'ordre del seu marit. Immediatament la rebel·lió de Vasti és considerada una qüestió d'estat i la intenció del rei de mostrar a nobles, governadors i membres de l'exèrcit “la riquesa i la magnificència del seu imperi i l'esclat esplendorós de la seva

grandesa durant molts dies, exactament cent vuitanta” esdevé extremadament ridícula.

El desconcert del rei davant de la negativa es tradueix en una pèrdua total de la seva capacitat de prendre decisions. Assuer convoca una reunió urgent d’oficials perquè li diguin com ha de reaccionar davant del menyspreu de la seva dona. La caricatura del poder persa arriba al seu punt àlgid quan Memucan, amb aire greu i seriós, conclou que l’acció de Vasti podria provocar una insubmissió generalitzada d’àmbit estatal de les mullers de tot el regne. I, fins i tot, en cas de no castigar la reina rebel, el poder del monarca quedaria greument tocat. L’escena és d’una claredat expositiva total: el narrador ens informa de l’enuig i la ira del monarca; la consulta i el veredict de consellers s’exposen amb estil concís i no s’aparten de la direcció axial dels esdeveniments. En cap moment no s’especifica que Memucan tingui cap privilegi sobre la resta de consellers o que exerceixi un gran influx sobre el rei, però en la seva resposta al monarca no deixa cap marge d’apel·lació (Wahl 2009, 66). L’única reflexió sobre la negativa de Vasti és la de Memucan que, consegüentment, és indirecta: per via del parlament d’un personatge el lector és advertit de la naturalesa subversiva de l’acte de la reina i de la posició de debilitat en què es troba l’irat monarca. El *Llibre d’Ester* se serveix del recurs dramàtic per crear un cert to satíric, que Espriu utilitzarà en la seva recreació.

La dramatització de la narració bíblica permet, evidentment, la inclusió de la funció expressiva dels personatges. El personatge es construeix també a partir del seu propi discurs. I així com, en la narració bíblica s’intueix la debilitat d’Assuer per Vasti a través del

desig de mostrar la seva bellesa davant del poble, de la vanitat de mostrar-la als seus súbdits, a *Primera història d'Esther* el rei fa un pas més enllà i confessa la devoció per la seva dona:

REI: Xo, aduladors, conducta! De tota manera, gràcies, gràcies: celebro l'alegria. M'escarrasso a acontentar-vos, és la veritat. Fins al punt d'ordenar que vingui la reina Vasthi a amenitzar-nos el fraternal, a arrodonir la festa. L'esvelta, petita, bellíssima Vasthi, la meva feliç vida. Prepareu-vos, nobles, a contemplar com camina l'alba, el lliri dels jardins del cel. Esclaves, agenceu Vasthi. Que es presenti davant nostre, amb la corona i l'aspecte rutilant de les solemnitats. (S. Espriu 1995a, 20)

La devoció del rei per la seva dona ja no és un fet deduïble o intuïtiu, sinó que és expressada pel mateix monarca. La bellesa de Vasthi, que en la Bíblia és esmentada, però no pas descrita, en el parlament del rei espriuà és concreta i l'influx eròtic que Vasthi exerceix és, per tant, més palpable. Certament, Espriu no és un autor centrat en el fet amorós i el tema sentimental és vist sempre a través d'una prudent distància irònica. A *Primera història d'Esther* la pulsio eròtica juga, com també a *Fedra*, una funció desencadenant en la trama. La sexualitat és presentada com un instrument de poder i això s'oblida sovint a l'hora de comentar la sensualitat d'alguns dels fragments de l'obra espriuana.<sup>58</sup> De la

---

<sup>58</sup> Així, la passió de Fedra, encara que inoportuna i menyspreada per Teseu, és copsada en tot el seu vigor: la frustració sexual de la grega omple l'escena abans que aparegui l'acotació irònica i distanciadora. A *Una altra Fedra si us plau* la dona de Teseu, en un soliloqui de principi de l'obra afirma: "Silenci, he de callar. No he de dir mai a ningú el que sento. Però sovint el silenci és més eloqüent que la paraula, sobretot als ulls perspicaços d'Enone. Em coneix tan bé! A més, ni dormo ni menjo, estic malalta. Com poden emmalaltir els constants monòlegs, sense resposta ni sortida, en el fons d'un mateix!" (S. Espriu 2002, 115). També

---

en les seves converses amb Enone, trobem parlaments com el següent: “Ets subtil, Enone. T’he de dir que pertot veig en el fill la imatge del pare? De dies i de nits veig una imatge, la de Teseu jove, em dic i et dic. La imatge és dins les meves nines, de nits, desvetllada. De dies, a les estances del palau, als camps, als prats, al cel, a l’aire, a la llum, al foc. Al meu foc, perquè cremo en aquest foc” (S. Espriu 2002, 118). En el llibre *Les roques i el mar, el blau* en què els personatges clàssics presenten una espècie de reflexió sobre si mateixos, el personatge de Fedra comenta: “Sóc de cera blana, dòcil a les seves mans, i no podré desobeir la cruel ordre d’uns malignes ulls. I jo l’estimo, de debò l’estimo, a pesar de tot l’estimo, tan sols a ell, no a l’infeliç noi caçador. Aquest ha estat un miratge, com tots efímer, com alguns funest. Jo el buscava en el fill, a través del fill, la meva perduda joventut, la meva, perquè ell, quan el veig, és el mateix, mai no varia, senyor dels anys, el meu amo. En tenir-lo al davant, un implacable poder que no se’m permet de combatre o de resistir m’empresona en la fosca absoluta d’una tàvega, on se m’esborra fins el més lleu vestigi d’una pensada imatge. O m’esvaneixo en l’espessa tenebra, enllà de la desesperada recerca d’aquella imatge. Quan el veig, és exacte a ell mateix, res no ha canviat en ell, al preu de caure sota l’esclafadora pesantor del seu fredíssim domini intel·lectual, i em nega també la caritat de concedir-me un refugi en la mentida molt elaborada d’un trist somni, que només jo, renunciant al seu ajut, a molestar-lo, teixia o provava d’anar ordint. En el fons, em penso, és o era simple enyorança, un alambinant procés de solitud, des de la qual ell inexorablement m’encerclava, m’anava conduint a poc a poc –des d’avui de pressa, de seguida- cap a la mort. Per una raó o una altra, li convé la meva mort, ara exigeix la meva mort. Bé, acceptem-la” (S. Espriu 1996, 147). Observem doncs que el seu autoretrat psíquic de Fedra, malgrat, canviar l’objecte del seu amor, continua expressant-li la mateixa devoció incondicional, en aquest cas a Teseu. Tampoc no es tracta d’una passió exactament cega, ja que Fedra s’adona molt bé de quina és la fisonomia moral del seu marit, però reproduceix l’enamorament amb tota la seva intensitat, tot i les dosis de pessimisme i escepticisme. Cal tenir en compte que en el recull de *Les roques i el mar, el blau* el retrat de Fedra va precedir de les disquisicions d’Enone: “Fedra, a freq de la menopausa, no és gaire intel·ligent i no es decideix ni ha de decidir-se a una valenta i clara tria. Obsessionada fins a enfollir, el sinistre Teseu és l’àrbitre, el fred amo de la situació. No repetirà el paper ben poc lluït de Mínos i no se sent disposat a amoïnar-se pel dubte de l’engany, ni d’un bri: a córrer, en aquest enutjós assumpte, ni una ombra de risc. Quan li convingui, que serà de seguida, induirà, arter i dolç, la seva dona a penjar-se i llançarà una còmoda imprecació mortal contra el fill, aquest jove equivoc i garneu que m’és tan antipàtic” (S. Espriu 1996, 144). Espriu anteposa el punt de vista d’Enone al de Fedra, aclareix quina és la naturalesa autèntica dels esdeveniments i els presenta en la seva cruesa: el tractament de la passió amorosa no té res d’idíl·lic i potser, fins i tot, el sensualisme pot quedar ofegat per la perspectiva sardònica. No es pot negar que la sexualitat té un paper fonamental en l’obra d’Espriu, encara que potser no és un tema tractat del punt de vista més habitual.

mateixa manera, a *Primera història d'Esther* trobem també fragments de descripció sensual que, malgrat ser el pròleg d'un diàleg vodevilesc, mantenen la seva bellesa.

L'encant és, però, trencat de seguida per la succinta i àcida resposta de la reina: "No vull, venir". Un lirisme merament sensualista emergeix breument enmig del vodevil. Ràpidament, Espriu proposa un particular joc amb la tradició: en els versos en què Vasthi confirma la seva negativa a assistir al banquet del marit podem observar que Espriu fonamenta el seu treball amb la tradició en un pacte implícit amb el públic sobre el fet que els afegits al text bíblic són tan sols la interpretació lògica que es desprèn de l'acció de *Llibre d'Ester*, però que el narrador mai no explicita.

La tria de noves rimades a l'hora d'escenificar el diàleg entre Assuerus i Vasthi és un pas en aquesta direcció: cent-setze heptasíl·labs que, tret de quatre versos creuats, són de rima aparellada. Aquest fet confereix una certa ressonància del parlar popular utilitzat en les sàtires de l'època. Només cal fer un cop d'ull a les *Gatades* de Pitarra per confirmar aquesta predilecció per l'apariat. Així, les cèlebres rimes que escenifiquen el diàleg entre Assuerus i Vasthi són, d'alguna manera, un trencament de la il·lusió escènica en tant que l'exacerbació de l'artificiositat literària a partir de l'encadenament de tirallongues de rodolins recorda a l'espectador que es troba davant d'una situació literària.

Vasthi:

Car Assuerus, brau marit,  
assabenta't pel meu crit  
que refuso d'assistir

al banquet magne del vi.

Rei:

Ho motiva la salut  
o ja em tractes de llanut?  
Se't sorolla una denteta,  
em prepares la traveta  
o sospites que les noies  
del servei t'afanen joies?  
Si t'espanta la fatiga,  
et duran, gentil amiga,  
en baiard, ben ajaguda,  
a l'indret de la beguda.  
O potser un de l'ajust  
t'ha donat qualche disgust?

Vasthi:

No, no em sento gens cansada  
ni m'han pres cap arracada.  
Als calaixos res no falta,  
no tinc aire de malalta,  
i ningú del teu favor  
no m'entenebreix l'humor.

Rei:

Vasthi meva, t'he passat  
mil capricis, de bon grat.  
Ara pensa, mira bé  
el que més a tots convé.

Vasthi:  
No t'enganyaré a petons  
ni m'empescaré raons.  
Net i clar: no vull venir,  
ve-t'ho aquí, pobra de mi! (S. Espriu 1995a, 20–21)

La utilització d'aquesta estrofa és una part de l'entramat còmic dels versos. Com explicar, però, la comicitat d'aquests versos i com es relacionen amb el text bíblic? La recreació del text bíblic es fonamenta en la contraposició. Encara que el públic o el lector de *Primera història d'Esther* no estigui familiaritzat amb el relat bíblic, reconeix immediatament que el registre dels versos ja s'ha allunyat completament de la sacralitat bíblica i se situa en el to popular.

El procés de recreació d'un text clàssic amb els seus silencis o, més ben dit, amb un ús diferent tant de la paraula com del silenci, és especulació verbal, basada en una llei de versemblança respecte a l'original. Els silencis de l'antiguitat – aquells que trobem en la tragèdia d'Antígona que tant van interessar Kierkegaard<sup>59</sup> o els del relat del *Gènesi*– són interpretats verbalment en les recreacions modernes. De fet, aquest poder gairebé sagrat que alguns texts literaris de l'Antiguitat tenen per a l'home modern rau en aquest ús del silenci, per a nosaltres pretèrit i inevitablement susceptible d'interpretació. Des de la perspectiva moderna, gairebé sembla que

---

<sup>59</sup> En el seu assaig “Repercussió de la tragèdia antiga en la moderna” Kierkegaard reflexiona sobre la seva versió d'*Antígona* i entén aquesta recreació justament com un fer parlar l'heroïna, fer que la severa filla d'Èdip expliqui les seves confidències i pensaments (Kierkegaard 2010, 174). La grandesa del seu dolor, apunta el filòsof, rau precisament en el fet que Antígona no desitja que els altres arribin a conèixer el seu dolor i, només al final, la idea de ser enterrada encara viva li arrenca una expressió d'angoixa (Kierkegaard 2010, 179–180).



aquests relats o diàlegs haurien de ser inevitablement més extensos.<sup>60</sup> De fet, tal com apunta Auerbach amb referència a l'episodi bíblic del sacrifici d'Isaac, el diàleg entre pare i fill durant el camí cap a l'holocaust és tan sols una interrupció del silenci que contribueix a fer-lo encara més profund (Auerbach 2008, 117).<sup>61</sup>

Hi ha, doncs, un diàleg entre el silenci profund i pretèrit i la seva “reinterpretació contemporània i desenganyada” (Parra 2000, 7). En el cas del *Llibre d'Ester*, però, aquesta profunditat és inexistente i, per tant, una de les preguntes que planteja aquest estudi és com la reinterpretació desenganyada és, per definició, una recerca de profunditat contemporània i, en el cas d'Espriu, una addició, una revalorització del llibre bíblic des d'un angle metafísic inexistente a l'original. I aquesta especulació filosòfica es duu a terme des del riure; una rialla, però, que no té res veure amb la del banquet rabelaisià. Més aviat, es tracta d'un riure àcid i corrosiu: la situació còmica és preludi i paradigma d'una argumentació que és alhora ètica i estètica, sobre la misèria humana i la necessitat imperiosa d'atorgar-se engrunes de perdó, pietat i tolerància. En el quadre més vodevilesca d'Espriu hi ha un rerefons sever subjacent potser perquè, com molt encertadament havia observat Kierkegaard, l'ètic és sever i dur (Kierkegaard 2010, 164).

---

<sup>60</sup> Anteriorment ja s'ha fet referència al convenciment de Thomas Mann del fet que el diàleg entre Josep i la dona de Putifar havia de ser forçosament més extens.

<sup>61</sup> “Abraham carregà la llenya de l'holocaust a les espatlles del seu fill Isaac, i ell portava el foc i el ganivet. I començaren tots dos a caminar. Isaac digué al seu pare: «Escolta, pare». Abraham respongué: «Què vols, fill meu?» Li diu Isaac: «Tenim el foc i la llenya per a l'holocaust, però, l'anyell on és?» Abraham li respon: «Déu mateix es proveirà d'anyell per a l'holocaust, fill meu». I continuaren caminant tots dos” (*Gènesi* 2007, 22: 6-8).

El laconisme del *Llibre d'Ester* és als nostres ulls una farsa encoberta. Els personatges del relat són esquemàtics i s'allunyen del realisme psicològic del *Gènesi* (Alter 1981, 34): es troben en un punt intermedi entre la profunditat silenciosa dels personatges i els mers epítets de què és plena la literatura sapiencial com “l'home just”,<sup>62</sup> “el savi”,<sup>63</sup> “l'insensat”,<sup>64</sup> “l'impíu”,<sup>65</sup> figures estereotipades, però alhora arquetips universals, exemple de conducta per als lectors (Fox 2001, 143). Aquesta designació abstracta sapiencial serà utilitzada en els anatemes d'Eliasib, recordant la dimensió universal de l'obreta dels putxinel·lis de Salom. En el mateix sentit la trama del relat bíblic és esquemàtica, simplista i està completament mancada de profunditat psicològica (Weisman 1997, 148), d'una focalització explícita en els principals trets risibles o grotescs dels personatges pròpia dels mecanismes paròdics. L'acció transcorre de forma dramàtica, seguint la cadència dels esdeveniments, però no hi ha el retorn de l'element ridiculitzat propi de la paròdia. És com si, d'alguna manera, l'acció utilitzés la

---

<sup>62</sup> “El just s'interessa en la causa dels humils, l'impíu no sap interessar-s'hi” (*Proverbis* 2007, 29:7); “El just té compte de la gana de les seves bèsties, però les entranyes de l'impíu són cruels” (*Proverbis* 2007, 12:10); “El just no pot tenir cap fracàs, però els impius són plenament malaurats” (*Proverbis* 2007, 12:21).

<sup>63</sup> “Els savis posen en reserva el coneixement, però la boca del foll és una ruïna immediata” (*Proverbis* 2007, 10:14); “El savi és caut i s'aparta del mal, però el foll passa endavant sense por” (*Proverbis* 2007, 14: 16).

<sup>64</sup> “L'insensat no s'agrada de la intel·ligència, sinó de la bogeria del seu cor.” (*Proverbis* 2007, 18:2); “L'insensat desfoga tot el seu despit, però el savi se'l reté en part” (*Proverbis* 2007, 29:11).

<sup>65</sup> “L'impíu, per sota la mà, accepta suborn per torçar les vies del dret.” (*Proverbis* 2007, 17:23); L'impíu és el rescat del just, el pèrfid pren el lloc del recte (*Proverbis* 2007, 21:29).

situació grotesca en pro del desenllaç victoriós dels jueus, és quasi un element polític que no està gaire desenvolupat estèticament.

La comicitat en el relat bíblic no és oberta, sinó que té un punt de dissimulació i, en canvi, el text espriuà en alguns moments és d'una comicitat exacerbada. Aleshores, com es gestiona aquesta reinterpretació? En el cas d'Espriu aquesta recreació es basa en el fet que el diàleg entre Assuerus i Vasthi, inexistent a la Bíblia, no es basa en la versemblança en relació amb el text; en altres paraules, Espriu no pretén crear un text d'acord amb el que els personatges bíblics haurien pogut dir, tot al contrari, potser perquè la comicitat és reflex de l'esperit d'una època. En aquests diàlegs entre Vasthi i el seu marit la paròdia es fonamenta també en el xoc entre una escena que reproduïx la conversa entre dos personatges bíblics i uns mecanismes de comicitat que el lector i receptor identifiquen perfectament com a propis del teatre popular. Aquest contrast és també un element constitutiu de la paròdia. La capacitat de fer riure l'espectador mostra la idea que en les diverses èpoques té la consciència universal, diu Kierkegaard (Kierkegaard 2010, 159) i, en sentit contrari també podríem afirmar que el gran comediògraf és aquell capaç de matisar aquesta consciència còmica, de crear noves formes d'hilaritat. En Espriu aquesta forma de comicitat té un punt de sofisticació, en la mesura que juga a destacar precisament la barreja del marc bíblic amb uns procediments que recalquen l'artificiositat dramàtica i que remetien al vodevil.

Aquesta confluència de dues realitats espaciotemporals també es duu a terme, d'una manera potser no tan òbvia, en la conformació de la situació còmica. Si les rimes aparellades entre Vasthi i Assuerus

ens fan riure és en part perquè ambdós personatges bíblics adopten el parlar dels personatges de comèdia popular. Aquest recurs és freqüent en les recreacions i aproximacions als mites i històries sagrades. A *Primera història d'Esther*, la negativa de Vasthi és un escarni descarat de la reina envers el seu marit, que, sol·lícit, intenta oferir-li totes les possibilitats perquè faci acte de presència i, fins i tot, possibles excuses per al refús.<sup>66</sup> L'escena es mou en els paràmetres del vodevilesc més rotund i part de la seva gràcia és precisament aquesta: en part és una superació, una sofisticació d'aquest gènere, és a dir, n'és una paròdia.

La negativa de Vasthi, i el consegüent repudi, han estat considerats com a meres necessitats de la trama (Berg 1979, 128; S. Espriu 1995a) i, de fet, des d'un punt de vista narratiu actuen com a punt de comparació amb l'actuació posterior d'Esther a la cort (Bal 1999, 228). La Bíblia no aclareix quines podien ser les possibles motivacions de la reina, només sabem que refusa d'assistir al banquet. Vasthi compleix una funció molt clara, però no sabem res del seu caràcter ni les seves intencions, és un personatge completament pla. El vodevil fonamenta la seva estructura en les situacions ridícules, en la confrontació d'interessos de personatges clixé i en les falses expectatives que tenen uns personatges respecte dels altres. Ara bé, les motivacions i les percepcions dels personatges sempre passen a primer pla. La Vasti bíblica, però, és gairebé una mera referència i, tanmateix, per al lector modern –i potser per a l'antic també– queda ben clar que el rei queda

---

<sup>66</sup> Recordem que en els esmentats versos Assuerus suggereix que Vasthi sigui transportada ajaguda en un baiard al banquet i li pregunta si la seva negativa és fruit d'una indisposició o d'algun disgust causat pels membres del seu servei.

ridiculitzat més enllà d'una desobediència que, segons Memucan, és un menyspreu a tots els marits del regne.

L'argument de Memucan sobre la possible posada en perill del poder patriarcal, ben segur, incontestable i ferri en la societat persa, per un mer “no” de la reina, amaga la necessitat de restablir la imatge d'un poder que poc té a veure amb la magra autoritat d'Assuer, que s'intueix lligada a una escassa capacitat de discerniment i de destresa governativa. Apareixen els prototips de marit mancat de caràcter i de muller amb una determinació excessiva. Espriu aprofita aquesta circumstància a l'hora de donar veu i relleu al titella de Vasthi. Se n'accentua el vessant temperamental i capritxós –el mateix Assuerus ens informa que ha tolerat gustosament els seus desigs i rauxes<sup>67</sup> i, a més a més, acabarà per revelar la connotació extraconjugual de la seva actuació: la reina fugí amb el seu amant a Sinera. En el text bíblic, la burla de Vasthi a Assuer esdevé escarni obert en les rimes que la reina adreça al seu marit en la tirallonga d'apariats.

La versificació de la negativa de Vasthi té, però, els seus precedents. Malgrat la seva brevetat, el *Llibre d'Ester* és una de les fonts més utilitzades per la literatura talmúdica i rabínica (Wechsler 1998, 321). Relata la instauració de la festa dels “Purim”,<sup>68</sup> que

---

<sup>67</sup> “Vasthi meva, t'he passat/mil capricis, de bon grat” (S. Espriu 1995a, 21).

<sup>68</sup> És per això que els jueus del camp que habiten pobles no fortificats celebren el dia catorze del mes d'Adar amb alegria i amb convits com un dia de festa, i s'envien porcions els uns als altres.<sup>20</sup> Mardoqueu consignà per escrit tots aquests esdeveniments. Després envià cartes a tots els jueus que habitaven les províncies del rei Assuer, tant als de prop com als més allunyats, ordenant-los que celebressin cada any els dies catorze i quinze del mes d'Adar, perquè aquests dies els jueus quedaren tranquils dels seus enemics, i aquest mes l'aflicció se'ls tornà alegria, i el plany, dia de festa. Determinaren, doncs fer-ne dies de convits i

inclou diverses pràctiques populars i carnavalesques instaurades al llarg dels anys i, fins i tot, prescrites per l'Halacà. Entre aquestes pràctiques s'inclouen carnavals, grans àpats, institucionalització de grans ingestes d'alcohol en llocs públics i representacions teatrals de la història d'*Ester*, que sovint incloïen transvestisme (Boyarin 1994, 3) i que tenien un to marcadament paròdic.<sup>69</sup> Durant l'Edat Mitjana els jueus van prestar molta atenció al *Llibre d'Ester*, ja que la temàtica de la diàspora els permetia establir un paral·lelisme immediat amb la realitat del moment (Walfish 1993, 1). De fet, amb excepció de la *Toràh*, del període medieval es conserven més rotlles del *Llibre d'Ester* que de qualsevol altre llibre de la bíblica jueva (Benson 2002, 143).

---

d'alegria, obsequiar-se mútuament amb porcions i fer donatius als pobres. Els jueus acceptaren aquestes pràctiques que ja havien començat a fer i sobre les quals els havia escrit Mardoqueu, perquè Aman, fill d'Amadata, l'agagita, enemic de tots els jueus, havia tramut el seu extermini, llançant el «pur», que és la sort, per al seu anorreament i per al seu extermini; però quan aquest pla fou presentat al rei, ell manà per escrit que el disegni pervers que havia tramut contra els jueus, recaigués sobre el seu cap, i foren penjats a la forca ell i els seus fills. Per aquesta raó aquests dies foren anomenats «Purim», de la paraula «pur». Així, doncs, basant-se en les paraules d'aquesta carta, en tot el que ells havien vist i en el que havia passat, els jueus establiren i acceptaren d'una manera irrevocable, per a ells i per a la seva posteritat, i per a tots els seus prosèlits, de celebrar cada any aquests dos dies, segons el text d'aquesta carta i la data que fixava (*Ester* 2007, 9: 19-27).

<sup>69</sup> Espstein en l'inici del seu article "The "Drinking Banquet" (Trink-Siyde): A Hasidic Event for Purim", defineix aquesta festivitat en els termes següents: "Purim is considered the most "upside-down" of all Jewish holidays. From early accounts of its celebration Purim has emerged as an occasion for masquerade, intoxication, and other forms of behavior that are at odds with normative conduct as specified by Jewish law. Accordingly, the nonconformist Purim holiday incorporated many different types of festive behavior practiced by the indigenous populations of the Diaspora countries where Jews came to reside. Purim shares several of its features with other cultures, such as the selection of the Purim rabbi with that of the Italian Carnival pope; animal and transvestite costumes with those of the Roman festivals of Calendes and Caliaes; gambling and inversions of rank with Saturnalia; [...]" (Espstein 1994, 133).

El *Llibre d'Esther* ha estat tradicionalment l'objecte de sàtires, se n'han dut a terme nombroses dramatitzacions satíriques amb motiu de les festes de Purim, els anomenats *Purim Spiels*, unes peces que, a mode d'inversions religioses, es burlen d'ensenyaments i interpretacions talmúdiques (Whitfield 1986, 247). Fins i tot hi ha versions per a putxinel·lis adreçades al públic infantil.

Espru hereta tota una tradició florent de paròdies sobre la reina jueva, que l'àmbit germànic derivaran cap a les obres de Hans Sachs i Goethe. També en l'àrea mediterrània els savis jueus van escriure algunes obres de caràcter paròdic, i en aquest sentit cal destacar una obra que, tal com molt oportunament detalla Sebastià Bonet, podria haver tingut potser influència ens les tirallongues rimades espriuanes, *El roman provençal d'Esther*, de Cresques de Caslar, que havia estat publicat el 1892 a la revista "Romania".<sup>70</sup> Es tracta d'uns fragments d'un poema escrit per un metge jueu, Cresques de Caslar, cap a la primera meitat del segle XIV;<sup>71</sup> les parts conservades del poema se centren precisament en la fugida de Vasthi i escenifica els parlaments de Vasthi i Assuer.<sup>72</sup> En el roman,

---

<sup>70</sup> El fragment del poema publicat a la revista és l'edició d'un manuscrit del segle XVI corresponent al document número 28 de la col·lecció de rotlles hebreus d'Hermann Adler (1839-1911), rabí de l'Imperi britànic de 1891-1911 (Neubauer 1982, 194).

<sup>71</sup> Es considera que Cresques de Caylar o Caslar hauria traduït a l'hebreu el llibre *Regimen Sanitatis* (1308), d'Arnau de Vilanova, cap a l'any 1322 (Neubauer 1982, 195); gràcies a aquesta dada, podem situar l'autor vers la primera meitat del segle XIV.

<sup>72</sup> Cresques de Caslar va escriure un poema provençal sobre el tema d'Esther i, posteriorment, en va escriure un altre sobre la mateixa temàtica en hebreu. No es tracta d'autotraduccions, són texts diferents i, de fet, el poema provençal és força més popular que el text hebreu, més sofisticat. Tal com argumenta Neubauer, les diferències s'expliquen pel fet que s'adreçaven a públics diferents (Neubauer 1982, 195).

a diferència del text bíblic. queda ben clar per què Vasthi no vol assistir al banquet: Assuer pretén que hi aparegui despullada i la reina es nega en rotund a aparèixer sense roba,<sup>73</sup> encara que és plenament conscient del destí que l'espera. Res a veure, doncs, amb la Vasthi vital, seductora i trapella d'Espriu.

Ara bé, les paraules de Memucan al rei, també expressades en apariats, i la seva diatriba acalorada sobre les conseqüències que podria tenir deixar l'acte de Vasthi impune detallen una colla de turments que els marits hauran de suportar i, com el titella espriuà, prediuen una presa del poder de les dones del país i fan servir fins i tot expressions semblants. La *Improvisació per a titelles* sembla tenir alguna reminiscència d'aquests versos del poema de Calsar. Vegem ambdues versificacions

*Roman provençal d'Ester*

*Primera història d'Esther*

---

<sup>73</sup> «Per so nos a aisi mandat. »

Cant Vasti ac aiso auzit,  
Dis « Es lo rei tant descauzit ?  
K leu non cre qe sia de menz  
« Qe el non sia issit de senz,  
« Car aiso non es bel de dir  
Qe nulha dona ses vestir  
« Se deja mostrar en cort.  
« Per qe li digas tot cort  
« Qe en aiso non meta ponha  
« Trop me seria gran vergonha.  
a Ben par qe trop a[ja] begut,  
Qe en aiso en sia vengut.” (Caylar 1892, 209)



Per aco ac nom Memucan  
Non Ihi sai par se non Acan.  
E dis « Senhors: prenam  
conselh  
Qe donas non prengan  
espelh.  
Se aquest fag non es punit,  
Tutz los maritz seran aunitz.  
Non trobares una de mil  
Qe a son marit mais sie umil.  
Non ne aura femna de orre  
talh  
Qe son marit preize un alh  
« Se es batuda ni ferida,  
« Veus tantost la brega  
bastida.  
« Tornaran s'en a los marits,  
« Ben en poifan estar  
marritz.  
« Eaca[r]s vos dic saran tant  
gaias  
« Qe elas voldran portar las  
braias.  
« leu dic, senher, qe Vasti  
mora,  
E aco ses tota demora.”

MEMUCAN:

Quan les dames del país  
endevinin mig somrís  
de victòria al rebel rostre,  
notaràs, monarca nostre,  
com no queda bri de pau  
a cap casa ni palau.  
Car és cert que, si no t'alces  
a dictar fort escarment,

des d'aquest precís moment  
elles portaran les calces.

REI:

Les senyores manaran?  
El costum, vell Memucan.

MEMUCAN:

Mes d'ara endavant sens límits,  
els agosarats i els tímids.  
Les mullers no fermarem  
ja mai més dintre l'harem.  
I seran, desvergonyides,

(S. Espriu 1995a, 23)

(Caylar 1892, 212)

Tot i que Sebastià Bonet aconsella no atorgar gaire importància a les coincidències d'expressió entre “elles portaran les calces” i “qu'elles voldran portar les braias” (v. 310) adduint que, tal com apunta Meyer en el seu comentari crític, es tracta d'una expressió molt freqüent,<sup>74</sup> no deixa de resultar curiós que la paròdia del discurs del Memucan bíblic derivi en ambdós casos en un discurs apocalíptic sobre una possible presa de poder femenina –que l'Assuerus espriuà considera un sobreentès social– que contrasta amb el disgust del rei. Si Espriu va tenir ocasió de llegir el *Roman d'Esther* i en va aprofitar alguns versos per a la *Improvisació per a titelles*, no és possible determinar-ho i ni tan sols és necessàriament rellevant per a l'anàlisi de l'obra. No obstant això, aquestes coincidències, siguin o no casuals, permeten entreveure com les interpretacions d'un mateix text –al cap i a la fi, ambdues recreacions són exegesis paròdiques del sintètic text bíblic– adquireixen perspectives semblants. Grotesc i paròdia són alguns dels inhibidors més poderosos de l'efecte mimètic i, per tant, es mouen en el camp de l'especulació, presenten una versió hiperbòlica de la nostra realitat que ajuda a reflexionar-hi. És evident que qualsevol dels nombrosos

---

<sup>74</sup> El crític comenta aquesta expressió arran del fet que *La tragédie provençale d'Esther*, escrita pel rabí Mardochee Astruc i perfeccionada pel també rabí, Jacob de Lunel, publicada el 1774 i reimpressa el 1877 a cura d'Ernest Sabattier, la trobem en la seva versió francesa (“Les femmes portarient las braias”), Meyer no confereix cap importància a aquesta coincidència, ja que “il s'agit ici d'une locution proverbiale très répandue et qui a pu se présenter à l'esprit de plus d'un écrivain” (Meyer 1892, 203).

rodolins sobre els mals del matrimoni tenen el seu rerefons de crítica social. Vegem-ho:

MEMUCAN:

[...]Tots, llevat d'alguns porucs  
i del gremi dels eunucs  
som, evidentment, casats.

REI:

El més gran dels disbarats,  
amollar-te al matrimoni.

Memucan:

En donem pla testimoni.

Però l'ordre social

es recolza en aquest mal. (S. Espriu 1995a, 22)

Ara bé, com es tradueix aquesta crítica àcida al matrimoni en els parlaments de Memucan? L'anàlisi burleta de les relacions matrimonials s'inscriu en el sentit d'invariabilitat en aquestes correspondències que es tracen entre la cort persa i el nostre món. La crítica a la institució del matrimoni forma part del particular diàleg amb el text bíblic: les constatacions de Memucan i el rei a l'obra d'Espriu tenen com a punt de partida no tan sols el consells que, en el llibre bíblic, l'oficial dóna al monarca, sinó també el conflicte conjugal, conseqüència de la negativa de Vasthi; aquesta circumstància implica que, de manera implícita i inevitable, la distància temporal que els separa de l'original els confereixi una espècie de superioritat sobre els versos. Es tracta d'aquella espècie de barreja entre veneració i sentiment de superació –no

necessàriament estètica— sobre el text, de què parlava Jesi (Jesi 1972, 214).

Si al *Llibre d'Ester* hi ha una burla subjacent sobre les relacions matrimonials, a *Primera història d'Esther* aquesta paròdia explícita és duta a terme des de la sornegueria fonamentada en la consciència que la paròdia pròpia és tan sols perpetuació d'una sàtira tan vella com la tradició literària mateixa. Ara bé, a l'obra d'Espriu, el sentiment de contrarietat i desengany del rei a causa de l'obligat repudi de Vasthi deriva en un sentiment de contrarietat, que no s'especifica a la narració bíblica, tot i que se'n fa una subtil insinuació;<sup>75</sup> que encara subratlla el fet que el monarca de les cent vint-i-set províncies és tan sols un putxinel·li a mans dels seus consellers. L'Assuerus del *Roman d'Esther* es preguntava trist perquè no havia deixat cremar la seva dona a la foguera<sup>76</sup>, mentre

---

<sup>75</sup> “Després d'aquests esdeveniments, quan ja s'havia calmat la indignació del rei Assuer, es recordà de Vasti, del seu comportament, i de les decisions que respecte d'ella s'havien pres” (*Ester* 2007, 2: 1). Sebastià Bonet recalca l'ambigüitat del verset bíblic també en la traducció de Reina-Valera (S. Espriu 1995a, 132): “Pasadas estas cosas, sosegada ya la ira del rey Assuero, acordóse de Vasthi, y de lo que hizo, y de lo que fué sentenciado contra ella.” (*Esther* 1936, 2:1)

<sup>76</sup> La cort romane mot consiroza;

Cant lo rei ac perdut s'espoza,

Pauzet son vin, tenc se per fol,

E de Vasti lo cor li dol.

Non sabia con l'avia perruda,

Ni per om non ton defenduda,

Mes qe aital es dol de molher

Cant cel de copde c'om se fier,

Qe la dolor passa tantost.

Pensem d'una outra, cant qe cost; (Caylar 1892, 213, vv. 353-362)

que el titella espriuà “purga el fel de la seva desil·lusió” (S. Espriu 1995a, 25) mentre Vasthi corre “a Sinera, amb galant, cotxe i cuinera” (S. Espriu 1995a, 24). La conversió d’Assuerus en banyut de sainet és total.

La ironia espriuana es descabdella entre al·lusions no només literàries, sinó també socials. I aquesta ironia es palesa molt clarament en aquest episodi en el fet que els mateixos personatges s’allunyin de les seves pròpies accions o recomanacions; una fina ironia envolta el consell de Memucan i, així, en el darrer apartat en favor del repudi de Vasthi, diu el cortesà:

Sacrifica’t per l’esclat  
i el prestigi de l’Estat,  
pel sofert sexe viril  
i altres coses per l’estil (S. Espriu 1995a, 24)

L’exacerbació de l’episodi bíblic és total: els mateixos personatges se’n riuen dels valors que pregonen, fet que s’entén en el marc del distanciament que Espriu exerceix sobre el seu mateix text. La reflexivitat sobre allò que està passant a escena és un dels elements claus de *Primera història d’Esther*: l’escena vodevilesca combinada amb la meditació sobre la pròpia recreació és una de les vies de reinterpretació del text bíblic.

### 2.4.3 La boda d'Esther

L'episodi de la boda d'Esther és una escenificació irònica dels ensenyaments dels llibres bíblics. Així, són posades en escena les converses entre Mardoqueu i Esther, uns diàlegs inexistents en el llibre bíblic, i només sabem indirectament que Mardoqueu havia ordenat a la seva cosina no revelar el seu origen.<sup>77</sup> L'escena s'obre amb el parlament de l'Altíssim que, encarregat de narrar tot allò que succeeix fora d'escena, s'adreça a les fadrines de Sinera i les informa que s'està cercant per tot Pèrsia una nova esposa per a Assuerus.

Llavors els ministres que servien el rei digueren: «Que busquin per al rei noies verges i boniques. Que el rei estableixi delegats en totes les províncies del seu reialme que procurin d'aplegar totes les noies verges i boniques a la ciutadella de Susa, a l'harem, sota la vigilància d'Egeu, l'eunuc del rei, custodi de les dones, i aquest les proveirà dels cosmètics adients per a arreglar-se; i la noia que agradi al rei que sigui reina en lloc de Vasti». Aquest consell va semblar bé al rei, i ho féu així. (*Ester* 2007, 2: 2-4)

Alguns comentaristes parlen de “certamen de bellesa” en referir-se a aquest episodi (Berg 1979, 17) que, no cal dir-ho, desperta un gran interès entre l'anomenada crítica de gènere.<sup>78</sup> Tanmateix, Fox

---

<sup>77</sup> “Esther no havia revelat ni el seu origen ni el seu poble, tal com Mardoqueu li havia ordenat, perquè Esther seguia observant les prescripcions de Mardoqueu com quan estava sota la seva tutela” (*Ester* 2007, 2:20).

<sup>78</sup> En el seu article "Passing Strange" –Reading Transgender across Genre: Rabbinic Midrash and Feminist Hermeneutics on Esther” Adelman situa la bellesa d'Esther com la força motriu del llibre. L'article reflexiona sobre la naturalesa dels seus encants i comenta com, finalment, s'esdevé el pas d'objecte a

afirma que seria més precís parlar d'un concurs sexual –caldría especificar, però, fins a quin punt un concurs de bellesa no és sempre en el fons un concurs sexual–. Sigui com sigui, resulta interessant remarcar que, malgrat que el relat bíblic parla d'Esther com d'una noia bonica, queda ben palès que la jueva no es guanya el favor del rei per tenir una bellesa superior a la resta de concursants, sinó, més aviat, perquè és la més hàbil. L'astúcia de la reina, que la porta a un silenci meditat i pretesament obedient, fixa una antítesi molt clara amb el comportament de Vasti.

Ara bé, de la sagacitat silenciosa del personatge bíblic, Espriu n'extreu un col·loqui entre Esther i el seu cosí sobre els ensenyaments de la Bíblia. La doctrina dels llibres de saviesa és examinada a través d'un diàleg circumstancial, definidor de l'estratègia d'actuació a la cort de Susa per tal que Esther sigui reina. És una escena que fa avançar la trama a través del lirisme dels *Proverbis* bíblics, que en boca dels personatges són mastegats, conceptualitzats i repensats. En el marc de la conversa entre Mardoqueu i la seva afillada les sentències bíbliques van configurant el sentit de la conversa i, paral·lelament, el diàleg en consolida la direcció del significat. O, com a mínim, n'apunta una possible interpretació.

La disquisició sobre la necessitat d'escollir una muller prudent és precedida per la narració de l'Altíssim sobre els preparatius per tornar a casar el rei:

---

subjecte. Així, al llarg del llibre es produeix una transformació de “puppet to puppeteer”, del silenci a l'autoritat (Adelman 2014, 96).

Passo prou treballs a comunicar-vos l'enrenou de Susa, quina mena de feroç empenta mobilitza l'exèrcit esgarrifós de les fadrines, temibilíssim pop de cent mil tentacles. I vosaltres, donzelles de Sinera, menyspreareu la considerable oportunitat? Pèrsia no pararà, advertiu-ho, massa lluny de Kapurthala. La vostra boniquesa temeria altrament competicions? Au, a bodes us convido, noies de l'Escarabar i del Tussol! (S. Espriu 1995a, 25)

La recerca exhaustiva de la nova reina de Pèrsia es duu a terme fora d'escena, com les escenes poc decoroses del teatre clàssic. L'episodi, que ja de per si és de gran teatralitat en el text bíblic —el curiós ritual matrimonial, que obvia el llinatge de la futura reina, sembla moneda de canvi per pal·liar l'enyor de la bella Vasthi—, se situa una altra vegada entre Sinera i Susa. Les cent vint-i-set províncies de l'Imperi persa estan ocupades per “l'esgarrifós exèrcit de les fadrines”, una visió que capgira la imatge tòpica d'una reunió de noies boniques, i posa de relleu l'ambient corrosiu i carregat de qualsevol reunió de fadrines disposades a fer un bon casament. L'Altíssim enllaça aquesta escena amb la realitat sinerenca, i invita les arenyenques a participar en el concurs, tot jugant amb el sentit literal i figuratiu de l'expressió “a bodes us convido”(S. Espriu 1995a, 133).

L'exhortació a les compatriícies sinerenques a prendre part en el concurs amb l'argument que Pèrsia no és gaire lluny de Kapurthala, fa referència a la curiosa anècdota de la boda de la ballarina Anita Delgado amb el príncep Jagatjit Singh, maharaja de Kapurthala, que havia conegut el 1906 amb motiu de la boda d'Alfons XIII i Victòria Eugènia de Battemberg (S. Espriu 1995a, 133). La carta d'acceptació de la ballarina al maharaja va ser escrita pel mateix



Valle-Inclán, que va firmar en nom de la noia i, de fet, es diu que la carta encara va encendre més la passió del raja (Moro 2005).<sup>79</sup>

L'entramat referencial no es teixeix tan sols amb citacions literàries, sinó que també amb al·lusions a l'anecdota social del moment.<sup>80</sup> En el cas de *Primera història d'Esther* l'al·lusió a l'anècdota social –que, a més a més, té el seu paral·lelisme amb la història de la reina bíblica, en la mesura que una jove ascendeix socialment gràcies els seus encants, sense que el fet de no tenir ascendència aristocràtica sigui un impediment– serveix al públic del moment com a mecanisme d'apropament a la trama. Fent una al·lusió a l'anecdota popular, s'emfasitza la repetició de les històries en els escenaris del moment; aquest concepte de repetició, implícit en qualsevol recreació literària, dibuixa la línia de connexió amb el passat llunyà i el situa al nivell de la quotidianitat.

A més a més, en el relat de l'Altíssim trobem una capgirament de la imatgeria de l'escena. Així, l'aplec de beutats del *Llibre d'Ester* es converteix en un pop temible en l'obra espriuana. L'escena bíblica, i molt especialment en la traducció de Reina- Valera, és d'una gran visualitat. Els ulls són el centre resolutiu per excel·lència, tal com

---

<sup>79</sup> El 1906 el rajà, que tenia trenta-quatre anys, es va enamorar perdudament d'Anita Delgado, una ballarina de setze anys, en veure-la ballar al teatre Kursaal. El maharaja l'ompli de regals, però es va trobar amb una negativa inicial de la noia i dels seus pares. Després de l'atemptat contra els reis espanyols, el rajà va marxar cap a París, des d'on va continuar insistint amb cartes i regals per tal que la noia accedís a casar-s'hi. Finalment, la ballarina va decidir acceptar la proposta matrimonial; Valle-Inclán decidí fer d'al·lucinat, va redactar la carta al rajà, va explicar-hi les condicions amb què Anita accedia a casar-se amb ell i la firmà amb el nom de la noia (Moro 2005).

<sup>80</sup> Huber ja comenta que la reflexió metaliterària parteix d'una relació amb la realitat social del moment, que esdevé un recurs més al servei d'aquesta reflexivitat sobre el propi sentit literari (Huber et al. 2005, 49).

queda ben palès a la traducció castellana: “Y la moza que agradare a los ojos del rey, reine en lugar de Vasthi. Y la cosa plugo en ojos del rey, e hizolo así” (*Esther* 1936, 2:4).

Sedució, bellesa i refinament que, ja en la Bíblia, s’insereixen en una paròdia que té com a objecte d’escarni gairebé principal la volubilitat i la versatilitat extravagant d’un monarca que és un titella a mans dels cortesans, dels consellers i d’Ester. Assuerus és un personatge que es mou en una ficció exagerada, sense cap pretensió realista. La recerca per tot el regne de Pèrsia d’una esposa ideal, un episodi propi de la rondalla,<sup>81</sup> és exemple de la submissió absoluta del monarca al desig. En aquesta paròdia, però, sensualitat i refinament són rerefons de l’estultícia règia. En canvi, en Espriu un tel de sarcasme domina sobre les escenes que podrien tenir un to més marcadament sexual. La sensualitat gairebé d’encanteri pròpia de la rondalla desapareix a *Primera història d’Esther*. Els titelles ens retornen a la mundanitat. Així, l’Altíssim, en inserir en el seu parlament una vivència dels esdeveniments del col·lectiu jueu sovint omesa pel narrador bíblic, ens fa saber l’enrenou que ha provocat al call de Susa la recerca d’una nova reina:

---

<sup>81</sup> En el seu llibre *Character and Ideology in the Book of Esther* comenta la presència que la selecció de verges per al plaer reial té en la literatura. En trobem un exemple en *Les mil i una nits*, on el sultà Xahriar es casava cada dia amb una verge, passava la nit amb ella i la feia matar a trenc d’alba; també en el llibre de *Reis* es relata com el rei David busca una companya de llit –però no sexual–bonica (Fox 2001). “El rei David ja era un vell carregat d’anys. Per més que l’abriguessin, no s’escalfava. Aleshores els seus cortesans li digueren: «Buscarem per al rei, el nostre senyor, una noia verge que estigui amb ell i l’assisteixi. Quan jegni amb ell, escalfarà el rei, el nostre senyor». Buscaren, doncs, la noia més bonica de tot el territori d’Israel; trobaren Abisag, una sunamita, i la conduïren al rei. La noia era molt ben plantada, assistia el rei i el servia, però el rei no la conegué” (*Reis I* 2007, 1:1–4).

Afegiré només, amb les degudes llicències, que també el call de Susa remena i bolla, davant les expectatives, com una mata de xanguet. (S. Espriu 1995a, 26)

L'ambició política de la comunitat jueva, que en el llibre bíblic es fa palesa en tota l'actuació de Mardoqueu i Ester, a *Primera història d'Esther* és explicitada. Si el tractament grotesc és considerat com el seu element fonamental i estructurador és perquè, entre d'altres coses, permet escometre un relat que en el seu esquematisme deixa alguns aspectes en una certa ambigüitat, i adreçar-lo envers una construcció d'un sentit que, malgrat el seu hermetisme lèxic, és asseveratiu i meticulosament ben delimitat. Si bé les fronteres entre intel·ligència literària i reflexió filosòfica són difícils de determinar,<sup>82</sup> és important remarcar que a *Primera història d'Esther* s'insereix d'una manera premeditada un discurs explícitament especulatiu. No és per casualitat que Espriu dialoga amb la tradició sapiencial bíblica.

L'obra d'Espriu és anivelladora: els humans són passats tots pel mateix sedàs del grotesc i, és a partir d'aquest sedàs que el relat bíblic es converteix en una realitat escènica completament diferent de l'original. La trama de la reina Ester, història bufonesca i alhora, amb un propòsit de glorificació identitària, és punt de partida per

---

<sup>82</sup> En aquest sentit, George Steiner considera que la creació estètica és intel·ligència en grau màxim; el discerniment dels grans artistes, diu, pot ser intel·lectualitat sobirana. Per recolzar aquesta idea, Steiner fa notar que Dante o Proust posseïen uns de les intel·lectes més analítics i sistemàticament informades de què es té constància (Steiner 1989, 25). Una altra cosa seria que sovint els grans escriptors perden part de la seva brillantor intel·lectual i analítica a l'hora d'analitzar determinades situacions polítiques quan adopten una perspectiva no estètica. Així, els escrits assagístics de Thomas Mann o Dostoievski perden a vegades part de la capacitat analítica profunda de les seves grans obres. Aquesta circumstància, però, ja seria objecte d'un altre assaig.

una obra que es lamenta de la barbàrie i la intolerància. Aquest capgirament de sentit es duu a terme mitjançant múltiples maniobres estètiques, que van des d'una certa utilització del llenguatge a un determinant ús tendenciós de l'entramat intertextual. Justament aquesta creació d'una perspectiva irònica a través de la manipulació d'estructures, conceptes i paraules de la Bíblia és força evident en l'episodi de la boda d'Esther amb Mardoqueu.

L'estructura característica de l'inici del relat bíblic és la de la presentació dels personatges protagonistes del relat, fonamentada en el repàs de la seva genealogia i en una breu pinzellada sintètica sobre el moment històric en què es desenvolupa l'acció. Tota aquesta presentació és duta a terme per un narrador omniscient que presenta uns relats amb pretensions d'historicitat. Així, els inicis de llibres com els de *Josue*,<sup>83</sup> *Rut*,<sup>84</sup> o *Tobit*,<sup>85</sup> per exemple, s'han fixat

---

<sup>83</sup> “Després de la mort de Moisès, servent de Jahvè, Jahvè va dir a Josue, fill de Nun, assistent de Moisès: «Moisès, el meu servent, s'ha mort. Ja és hora que tu, amb tot aquest poble, travesseu aquest riu, el Jordà, cap al país que jo dono als israelites. Tot lloc per on passareu, us el dono, tal com vaig dir a Moisès. Des del desert i el Líban fins al riu gran, l'Euftrat, i fins al mar gran, a ponent, s'estendrà el vostre territori. Mentre visquis, ningú no et podrà resistir; igual com vaig ser amb Moisès, seré amb tu. No et deixaré acovardir ni t'abandonaré.” (*Josue* 2007, 1: 1-5)

<sup>84</sup> “Durant el temps dels Jutges hi va haver una fam al país. Un home de Bet-Lèhem de Judà se'n va anar a viure als camps de Moab amb la seva dona i els seus dos fills. Ell es deia Elimèlec, la dona, Noemí, i els fills, Mahalon i Quèlion. Eren d'Efrata de Bet-Lèhem de Judà. Arribats als camps de Moab, s'hi van establir. Quan Elimèlec, el marit de Noemí, es va morir, va quedar ella amb els seus dos fills. Ells es van casar amb dues dones moabites; l'una es deia Orfà, i l'altra, Rut. I van viure allà uns deu anys. Després es van morir tots dos, Mahalon i Quèlion. La dona va sobreviure als seus fills i al marit. Llavors ella, assabentada als camps de Moab que Jahvè havia visitat el seu poble i li donava pa, es va disposar a tornar-se'n dels camps de Moab amb les seves dues nores.” (*Rut* 2007, 1:1-6)

<sup>85</sup> “Llibre dels fets de Tobit, fill de Tobiel, fill d'Ananiel, fill d'Aduel, fill de Gabael, descendent d'Asiel, de la tribu de Neftalí. En temps de Salmanàsar, rei

en la memòria literària occidental. També en el *Llibre d'Ester* trobem aquesta estructura en la presentació dels protagonistes de la faula:

A la ciutadella de Susa vivia un jueu que es deia Mardoqueu, fill de Jaïr, fill de Semeí, fill de Quis, de la tribu de Benjamí, el qual havia estat deportat de Jerusalem entre els exiliats que Nabucodonosor, rei de Babilònia, s'endugué amb Jeconies, rei de Judà. Aquest havia pres sobre seu l'educació d'Edissa —això és, Ester, filla del seu oncle perquè no tenia pare ni mare. La noia era bonica i d'aspecte agradable, i, en morir el seu pare i la seva mare, Mardoqueu l'havia adoptada per filla. (*Ester* 2007, 5: 2-7)

La disposició de la inserció dels personatges en el relat bíblic és, per tant, un dels paral·lelismes més fàcilment recognoscibles que Espriu té l'oportunitat de plantejar en la seva recreació. Cal tenir en compte que l'originalitat de *Primera història d'Esther* rau, en bona part, en les diverses formes que adopta aquest paral·lelisme amb el text de referència. Aquest text de referència no és solament el *Llibre d'Ester*, que actua com a entramat argumental base, sinó que més aviat s'estableix un diàleg amb la literatura sapiencial bíblica en el marc d'un entramat paròdic, i la conversa entre Esther i Mardoqueu n'és un exemple.

La reformulació d'*Ester*, plena d'al·lusions a texts sapiencials o profètics, confereix a la trama del llibre bíblic una dimensió filosòfica i elegíaca inexistent a l'original. A *Primera història d'Esther* l'al·lusió a la literatura sapiencial o a la imatge profètica

---

dels assiris, fou emportat captiu de Tisbes, una ciutat que hi ha a la dreta de Cadés, de Neftalí, a la Galilea superior, sobre Assor, darrera mateix del camí, cap a la banda de ponent, a l'esquerra de Sefat.” (*Tobit* 2007, 1:1-2)

matisa el sentit de les escenes paròdiques, mentre que l'entramat burlesc del *Llibre d'Esther* és l'ossada que sustenta i, conseqüentment, precisa el significat de la imatge profètica o de la sentència. El retorn a la literatura bíblica és també una reformulació de to: la comicitat, la gravetat o l'assertivitat dels diversos llibres entren en confluència en l'obra espriuana i produeixen una matisació recíproca de significat. També hi ha la voluntat de reproduir i modificar certes estructures bíbliques conegudes pel lector, de manera que una reminiscència del mode narratiu bíblic configuri els parlaments dels personatges. Així, Mardoqueu presenta Esther de la manera següent:

Descomptava la resposta. D'ençà que quedà òrfena d'Abihail, el meu oncle, he criat Hadassa, a qui anomenem Esther, i l'he pujada en la temença del Senyor i la ciència de les Escriptures. Perquè, si la casa i les riqueses són l'heretatge dels pares, la dona prudent és de Jahvè. (S. Espriu 1995a, 26)

S'insereix en els diàlegs la presentació de l'heroïna –anteriorment Secundina també n'havia fet una descripció–, de manera que la tipologia cronística de les presentacions bíbliques és substituïda per la contradicció que hi ha entre els diversos personatges. Hi ha una evident aproximació dels personatges bíblics: ja no formen part d'un passat llunyà i gairebé llegendari, sinó que la immediatesa teatral ens els apropa i, endemés, la conversió titellesca implica un trencament de la il·lusió còmica. Aleshores, com es pot explicar aquesta contradicció entre apropament dels personatges i efecte de distanciament? Aquest moviment aparentment contradictori és potser un dels trets distintius de *Primera història d'Esther*. D'una

banda, les motivacions dels personatges són portades a escena, de manera que són esborrades les traces de superioritat moral d'Esther i de Mardoqueu respecte a la resta de personatges. Es produeix un anivellament entre les figures de la història, que s'explica pel sentit antagònic d'ambdues obres. A més a més, previsions i intencions dels personatges, ja presents en el relat bíblic, es detallen en un format satíric que n'accentua el caràcter astut i interessat.

Així, les motivacions, previsions i intencions dels personatges són escenificades en un diàleg en què diverses sentències de la Bíblia adopten un to pragmàtic. Espriu examina fragments del pensament veterotestamentari a través del diàleg entre Esther i el seu oncle en què tracen l'estratègia político-matrimonial. D'una banda, el lector o l'espectador és traslladat sobtadament a una escena de tonalitat solemne; d'altra banda, la causticitat amb què són emprats els preceptes bíblics provoca un efecte d'estranyament sobre el to general de l'escena. Potser per la seva intenció assagística, Espriu col·loca el lector o l'espectador en una posició de cert desconcert envers la citació bíblica. A tall d'exemple, es van repetint diverses sentències veterotestamentàries que se situen a mig camí entre la mordacitat i la ritualitat.

En el diàleg entre Mardoqueu i la seva cosina, es presenta una síntesi del pensament bíblic sobre el matrimoni. Així, al final de la presentació d'Esther, Mardoqueu al·ludeix al proverbi 19:14: “Casa i fortuna són una herència dels pares,/ però una dona amb seny és un do de Jahvè” (*Proverbis* 2007, 19:14) i, en la versió de Reina-Valera “La casa i la herència son de los padres:/ Mas de Jehová la mujer prudente” (*Proverbios* 1936, 19:14).

Espriu omet l'adversativa que apareix tant a la traducció de Reina - Valera com a la de Carles Cardó de la Fundació Bíblica Catalana.<sup>86</sup> Tanmateix, l'antítesi és el punt de partida de la mordacitat d'Espriu en aquesta escena: el compendi sapiencial sobre la conveniència de casar-se amb una dona assenyada –i Esther ho és–, contrasta amb la manipulació absoluta que la jueva fa del seu marit.

ESTHER: Aigües pregones les paraules de la boca de l'home, torrent desbordat, deu de saviesa.

MARDOQUEU: Qui aconseguí bona esposa aconseguí el bé i la benevolència de Déu.

ESTHER: La dona virtuosa és corona del seu marit. Però la dolenta, corc dels seus ossos.

MARDOQUEU: Anell d'or al nas d'un porc és una dona bella i mancada de seny. Dona forta, qui la trobarà? Car el seu preu sobrepassa el de les gemmes.

ESTHER: Una dona graciosa i assenyada obtindrà glòria i edificarà la seva casa.

MARDOQUEU: El cor del marit descansa en ella, i guanys de tota mena no li faltaran.

ESTHER: EC., IX. 9.

Mardoqueu: Cm., VII. 1.

ESTHER: Sal. CXIX. 105.

---

<sup>86</sup> Sebastià Bonet comenta que en la versió d'aquests fragments bíblics, Espriu va tenir tant en compte la Bíblia de Reina-Valera com la traducció catalana de la Fundació Bíblica Catalana (S. Espriu 1995a, 136).



VELLS D'ISRAEL: Irreprotxable de doctrina. Oh, sí, irreprotxable!

MARDOQUEU: I què de cantarella?

VELLS D'ISRAEL: De la més pulcra, polida tradició.

MARDOQUEU: I de registres?

Vells d'israel: Nacre

Mardoqueu: Crèdit?

VELLS D'ISRAEL: A bastament, àdhuc. (S. Espriu 1968, 25–26)

El diàleg entre Esther i Mardoqueu és presenciat pels vells d'Israel, que funcionen com a nexa amb la tradició judaica i clausuren la secció de la conversa dedicada a la sapiència bíblica després d'atorgar crèdit a la “irreprotxable doctrina” que professen Mardoqueu i la seva fillola. El seu eco asseveratiu i l'adhesió cega dels ensenyaments actuen com a contrapunt burlesc de la sentència bíblica, però al final de l'obra, el sacerdot Eliasib proclamarà solemnement els anatemes que clausuren i compendien el pensament humanista espriuà. En contraposició a aquesta ritualitat sagrada d'Eliasib, la veu dels vells d'Israel apareix gairebé com la d'una repetició automàtica amb un punt marcadament grotesc. Hi ha una periodització de la ritualitat que, lògicament, està en continuïtat amb l'anàlisi de la proposició bíblica.

L'antítesi apareix en aquesta recreació com un element bàsic del tractament grotesc de la tradició. Així, les sentències proverbials bíbliques referents al matrimoni es contraposen a la trama; l'interès

polític dels cosins, a la litúrgia de la recitació sobtada, i, finalment, el pragmatisme d'ambdós, a la religiositat cega dels vells d'Israel.

La conversa és íntegrament un conjunt de citacions del llibre dels *Proverbis* que, tot i no seguir directament cap traducció –de fet, Bonet comenta que en molts casos s'adopta una solució intermèdia entre la versió de Reina- Valera i la de Montserrat<sup>87</sup>–, reproduïx l'estructura de la sentència proverbial, de manera que l'escena esdevé un compendi específic i irònic del pragmatisme de la sapiència veterotestamentària. En boca dels putxinel·lis d'Esther i Mardoqueu, aquest pragmatisme està subordinat a les exigències polítiques de supervivència: com en una partida d'escacs, ambdós personatges exposen una erudició en un *tour de force* que sintetitza la noció hebraica de la dona prudent. D'alguna manera aquest fragment fa al·lusió al fet que l'Antic Testament compendia, d'una banda, una sèrie d'escrits didàctics que s'ocupen de definir la dona prudent i, de l'altra, narracions en què els encants femenins o bé inclinen la balança a favor del poble de Jahvè o, al contrari, són

---

<sup>87</sup> Un exemple d'aquest fet el trobaríem en la sentència d'Esther (S. Espriu 1995a, 136): “La dona virtuosa és corona del seu marit. Però la dolenta corc dels seus ossos” (S. Espriu 1995a, 26). Així, a Reina- Valera trobem: “La mujer virtuosa corona es de su marido:/ Mas la mala, como carcoma en sus huesos.” (*Proverbios* 1936, 12:4), mentre que la Fundació Bíblica Catalana tradueix: “La dona forta és corona del seu marit, però és un corc dels seus ossos la desvergonyida” (*Proverbis* 1930, 12:4). En aquest sentit Bonet també recalca que algunes sentències com “Dona forta, qui la trobarà? Car el seu preu sobrepassa el de les gemmes” (S. Espriu 1995a, 27) s'inspiren sintàcticament en la traducció de Reina Valera (Mujer fuerte, ¿quién la hallará? Porque su estima sobrepuja largamente á la de piedras preciosas” [*Proverbios* 1936, 31:10]), mentre que des d'un punt de vista lèxic, ho fa en la de Fundació Bíblica Catalana de 1930 (“La dona forta, ¿qui la trobarà?/ més alt que el de les gemmes el seu preu” [*Proverbis* 1930, 31:10]).

motiu de separació entre Déu i els homes, com en el cas del vint-i-cinquè capítol dels *Nombres*.<sup>88</sup>

La sexualitat al *Llibre d'Ester* és explorada en termes molt pragmàtics i, sobretot, preceptius propis de la tradició bíblica; només cal llegir els capítols divuit i vint del *Levític* per fer-se una idea precisa de les estrictes regulacions sexuals que propugna. I, tanmateix, aquestes històries bíbliques que sovint, a tall d'exemple, exposen les conseqüències nefastes del frenesí sexual, són d'una sensualitat viva i poderosa. Més enllà de l'erotisme exquisit del *Càntic dels Càntics*, la narrativa veterotestamentària ens ofereix escenes de *voyeurisme*, com la del bany de Susanna<sup>89</sup> o de Betsabé,<sup>90</sup> i també en la literatura profètica es pot palpar la fruïció

---

<sup>88</sup> “Israel s'havia establert a Setim. El poble començà de lliurar-se a la disbauxa amb les dones de Moab. Aquestes invitaren el poble als sacrificis dels seus déus, i el poble prengué part en el festí i es prosternà davant els déus d'aquestes. Israel s'adherí a Baal-Fegor, i Jahvè s'indignà contra Israel. Jahvè va dir a Moisès: «Pren tots els caps del poble i penja'ls davant Jahvè a ple sol, perquè la indignació de Jahvè es desviï d'Israel». Moisès digué als jutges d'Israel: «Que cadascú mati aquells dels seus que s'hagin adherit a Baal-Fegor.» (*Nombres* 2007, 25: 1-5)

<sup>89</sup> “Espiaaven gelosament un dia i l'altre per veure-la. Una vegada es digueren «Anem-nos-en a casa, que és hora de dinar!» Van sortir i se separaren. Però van tombar i anaren a parar al mateix punt. Quan se n'hagueren demanat el motiu, confessaren la seva passió. Aleshores en comú acordaren el moment que podrien sorprendre-la sola. Esperaven, doncs, l'ocasió favorable. Un dia, Susanna hi anà, com feia sempre, acompanyada només de dues minyones, i, com que feia calor, es volgué banyar al parc. No hi havia ningú més, fora dels dos vells, amagats, que l'espiaaven. Ella digué a les minyones: «Porteu-me oli i sabó, i tanqueu les portes del parc, perquè em pugui banyar». Obeïren, tancaren les portes del parc i sortiren per les portes laterals, per anar a buscar les coses que els havia encomanat; i no veïeren els vells, perquè estaven amagats.» (*Daniel* 2007, 13: 12-18)

<sup>90</sup> Una tarda, quan David es llevava de descansar, tot passejant pel terrat del palau reial va veure del terrat estant una dona que es banyava. La dona era bellíssima. De seguida David es va fer informar sobre aquesta dona. Li digueren: «¿No saps que és Bet-Sabé, filla d'Eliam, la muller d'Uries, l'hitita?» David va enviar missatgers a buscar-la. Se li presentà, i ell va jeure amb ella, que s'acabava de purificar de la regla. Després se'n tornà a casa seva. La dona va quedar

sexual en alguns episodis al·legòrics com l'apòleg d'Oholà i d'Oholibà,<sup>91</sup> on trobem fragments com el següent: “Enyoraves les impudicitats de la teva joventut, quan els egipcis et premien els pits, passant-te les mans sobre les mamelles juvenívoles” (*Ezequiel* 2007, 23:21). L'evocació del moment sexual passat, repetició de l'escena ja narrada,<sup>92</sup> confereix una intensitat inusitada al relat al·legòric i el simbolisme esdevé expressió essencialment sexual. En els detalls de la prostitució àvida d'Oholà i d'Oholibà, més enllà de les condemnes per la conducta sexual d'ambdues germanes, es pot copsar el sensualisme latent que impregna inevitablement el relat i que contrasta amb la voluntat didàctica veterotestamentària d'ordenació i regulació de la pràctica sexual.

En concordança amb el fet que el sensible forma part del món hebreu, que no efectua la divisió entre carnalitat i espiritualitat (Tresmontant 1955, 8), l'Antic Testament és molt específic a l'hora de tractar la sexualitat humana. A més a més de tractar temes com l'incest, l'engany sexual (recordem la història de Judà i Tamar o la de Jacob amb Raquel i Lia en el *Gènesi*) i d'exposar nombroses situacions en què l'home és traït mitjançant els encants femenins, el

---

embarassada, i va enviar qui ho fes saber a David” (*Segon llibre de Samuel* 2007, 2:2-5).

<sup>91</sup> “Oholà = la qui té la tenda; Oholibà = tenda en ella. Els noms fan al·lusió al culte idolàtric sobre les altures o, potser millor, al crit d'independència del poble (cf 1R 12:16).” (Augé 2007b, 2725)

<sup>92</sup> L'apòleg d'Ezequiel s'inicia ja amb la narració de les aventures sexuals d'Oholibà i Oholà: “La paraula de Jahvè em fou adreçada, dient: Fill d'home, hi havia dues dones, filles d'una mateixa mare. Es prostituïren a l'Egipte, de joves ja es prostituïren. És allà que els passaren la mà pels pits, allà que els premeren les mamelles virginals. Es deien, la gran, Oholà, i la seva germana, Oholibà. Foren meves, i donaren a llum fills i filles. Oholà es deia Samaria; Oholibà, Jerusalem” (*Ezequiel* 2007, 23: 1-4)

que tenen de particular aquestes escenes no és pas l'explicitació d'una conducta sexual determinada, sinó la sensualitat que se'n desprèn.

En la narrativa bíblica l'impuls sexual és observat des d'una perspectiva negativa i reguladora, i algunes de les seves històries poden ser llegides fins i tot com a exemple de les conseqüències nefastes de la pèrdua de domini de l'home sobre si mateix quan es veu arrossegat pel desig sexual. I, tanmateix, part de la bellesa del relat bíblic rau en el contrast entre el moralisme apassionadament contrari a una expressió sexual en si mateixa, deslligada de la finalitat reproductiva, i la sensualitat que se'n desprèn en alguns fragments.

Aquesta contradicció, que segles després serà una de les forces motrius de la literatura de Tolstoi, és examinada per Espriu en termes irònics. Així, la inserció de tota la saviesa sobre la dona prudent contrasta amb el fet que els putxinel·lis que la prediquen assoleixen al poder polític gràcies als encants de "la bona reina Esther". Irònicament Espriu emfasitza l'abisme intel·lectual del *Llibre d'Esther* respecte a la literatura sapiencial i, de passada, el fet que la saviesa proverbial bíblica pot ser interpretada des del pragmatisme més absolut. De fet, combina la potencialitat verbal de la sentència proverbial amb la conversa estratègica d'ambdós personatges, fet que s'inclou en aquesta estratègia global de canvi direccional en el sentit de la història a l'hora de configurar-ne els protagonistes. És ben sabut que l'ètica de l'Antic Testament té com a punt de suport la supervivència del poble de Jahvè i en la seva *Improvisació per a titelles*, Espriu, entre altres coses, recorda que al

segle XX encara regeix aquesta ètica fonamentada en l'interès propi i no pas en cap imperatiu categòric de tall universalista.

Bonet parla de la simetria de diàleg quant a l'afalac (S. Espriu 1995a, 136) i, efectivament, la conversa és un intercanvi d'elogis que s'enquadra en un joc citacional que juga amb la intensificació: la repetició amb diverses variacions d'un mateix concepte –el de la dona prudent– provoca un cert desconcert en el lector. D'una banda, sembla que s'hagi d'emfasitzar la importància de les virtuts del seny i de la prudència en l'esposa; de l'altra, la repetició té un punt d'automatisme que confereix, sobretot en vista dels esdeveniments, un punt de ridícul a la proverbialitat bíblica.

Reprenent la idea de Culler que la intertextualitat és una manera de relacionar-se amb l'espai discursiu (Culler 1976, 1382), com cal interpretar el fet que el diàleg evolucioni de la rivalitat erudita a una citació indirecta dels passatges? Com a predicadors que se saben els versicles bíblics de memòria, els titelles citen les referències dels passatges de l'*Eclesiastès*, IX,9, del *Càntic dels Càntics*, VII, 1, i dels *Salms*, CXIX,105. *Primera història d'Esther* funciona a l'escenari perquè més enllà de la seva sofisticació, el joc erudit interpel·la directament l'espectador, actuant com a caricatura directa de principis intel·ligibles, com ara una certa forma de recitació de les Escriptures.

En el text s'al·ludeix a diversos fragments bíblics indirectament, per referència, sense reproduir-los. El joc citacional s'intensifica i, en el procés de modulació de significat, cal entendre aquesta intensificació, com un element al servei de la ironia. Com ha comentat Barthes, el codi irònic, per defecte referencial, destrueix la

multivalènica del discurs citacional (Barthes 1970, 51). *Primera història d'Esther* és un text confegit a partir de la reflexió sobre unes determinades referències de la tradició occidental, n'és una meditació: la referència ja no projecta múltiples significats, sinó que està inserida en la interpretació que en fa Espriu.

Així, el gest de canviar la forma i el contingut citacional, però mantenint-lo en la mateixa tonalitat de duel erudit i autocomplaent, implica no només una variació de la forma de la font, sinó també una al·lusió hermètica a la sexualitat, actiu principal de l'estratagema d'ambdós interlocutors.

La divisió de l'obra en dos plans de sentit és remarcada contundentment: d'una banda, la burla sobre la solemnitat de la sentència bíblica mitjançant un seguit encadenat de sentències que repeteixen la mateixa idea que, de sobte, s'estronca a partir de la citació numèrica de versicles; de l'altra, l'erudició conforma un vessant molt més profund del text. Per tant, l'engranatge irònic conté dosis d'intel·ligibilitat no tan sols des d'un punt de vista lèxic, sinó també referencial. Així, exceptuant aquells receptors amb un coneixement memorístic prodigiós dels llibres sapiencials, el lector s'ha de remetre a la consulta dels llibres de l'Antic Testament; en altres paraules, Espriu ens situa davant d'un text que requereix transcripció.

ESTHER: Passa la vida amb la dona que tu estimes, tots els dies de la vida de la teva vanitat que Déu t'ha donat sota el sol, tots els dies de la teva vanitat, perquè és la teva part en la vida i en el treball en què tu maldes sota el sol. (*Eclesiastès* 2007, 9:9)

MARDOQUEU: Retorna, retorna, Sulamitha;

retorna, retorna, que et puguem contemplar!

¿Què admireu en la Sulamita,

en la dansa de Mahanaim? (*Càntic* 2007, 7:1)

Esther: La vostra promesa fa llum als meus passos,

és la claror que m'il·lumina el camí. (*Salms* 2007, 119:105)

Els putxinel·lis parlen en clau erudita, i part de la jugada irònica esdevé intel·ligible. La paròdia actua per contrast; ara bé, d'alguna manera el text situa el seu potencial irònic en un pla menys accessible. Hi ha un cert sentit aristocràtic a l'hora de plantejar un nou examen de la tradició. Les al·lusions a la tradició esdevenen hermètiques, diu Steiner (Steiner 2001a, 39), Espriu encara accentua aquest hermetisme. Així, en aquest canvi de registre doble –s'abandona el *Llibre de Proverbis* i, a més amés, es referencia numèricament– permet recalcar la canterella litúrgica i intensificar la mordacitat de l'escena. En l'al·lusió al *Càntic dels càntics* s'introdueix hermèticament un component líric eròtic que reapareixerà fugaçment en alguns altres moments de l'obra; darrere les bambolines la fascinació eròtica fa, doncs, una breu aparició. I, tant els fragments salmòdics que situen la promesa com a il·luminadora del camí com els versos dedicats a Sulamita contrasten amb el poder il·limitat que exerceix Esther sobre Assuerus. Espriu introdueix en escena una petita broma amagada en el diàleg entre ambdós personatges que hi afegeix un contingut explícitament sexual. D'aquesta manera modifica el sentit dels



proverbis i els vells d'Israel, que actuen com una mena de cor esperpèntic, corroboren la mirada sarcàstica sobre el dogmatisme que pot envoltar la saviesa bíblica. D'altra banda, hi insereix un fragment de l'*Eclesiastès*, que actua com un teló de fons de l'obra.

La incorporació sapiencial adopta un caire paròdic, que alhora és modulats per una certa solemnitat, que Espriu és capaç de conservar fins i tot dins de l'edifici satíric –aquí rau la seva genialitat–, un component líric velat i una dialèctica que en la seva rapidesa pot ser desconcertant; juga amb els diversos fragments bíblics i els utilitza segons un ordenament jeràrquic molt concret, segons el lloc que considera que ocupen en una reflexió fructífera i sagaç sobre la vida. El proverbí matrimonial pot ser escarnit, a l'hora que una sentència profètica pot evocar tot el seu poder del pretèrit en mostrar la seva vigència. Així, Esther evoca un fragment del profeta Amós a l'hora d'acceptar la petició de Mardoqueu de no revelar el seu origen: “El caut en aquest temps calla, car el temps és dolent” (S. Espriu 1995a, 28).

Aquest fragment, que pertany al versicle 5:13 del *Llibre d'Amos*, és extret de la traducció de Reina-Valera “Por lo tanto, el prudente en tal tiempo calla, porque el tiempo es malo”. El llibre se situa durant el regnat de Jerobam II (783-745) –de fet, Amós és el primer profeta que és alhora autor– (Augé 2007a, 2738) i aquesta invectiva és una de les que el profeta llança contra el poble d'Israel. Així, del context de visió destructiva del llibre profètic, el fragment és reformulat en l'obra en el marc d'estratègia política. L'ímpetu de la paraula profètica esdevé part de la callada maquinació, tot conservant el seu sentit. No hi ha en aquesta inserció la perspectiva

paròdica que trobem en altres fragments. D'alguna manera, Espriu juga a contrapuntar les diverses reformulacions del passatge bíblic: la paròdica, la solemne, la burleta, la profunda i, a partir d'aquí confegeix un text que se situa en l'entremig d'un concepte de tragèdia grotesca i comèdia solemne.

Espriu estableix una espècie de jerarquia dels llibres bíblics. La perspectiva sobre el món que s'escenifica a *Primera història d'Esther* és un bastiment format a partir d'una crítica als diversos llibres de l'Antic Testament. Així, veurem com l'*Eclesiastès*<sup>93</sup> ocupa un lloc molt superior al *Llibre de Proverbis* o, fins i tot, al mateix *Llibre d'Ester*.

Després d'aquest breu apunt més greu, els titelles continuen exposant els seus plans de seducció del monarca i la consegüent incursió en la cort de Susa. Espriu hi introdueix el personatge d'Hegai –nomenclatura que adopta la traducció de Reina- Valera, mentre que la Bíblia de Montserrat opta pel d'Egeu– i fa fer un gir gairebé de cabaret al text bíblic. A més a més, els titelles d'Espriu apunten altres raons, a part de l'encant personal de la futura reina, pel curiós tracte preferent que rep Esther a la cort. Diu el text bíblic:

Quan es va divulgar, doncs, l'edicte del rei i la seva decisió, foren reunides a la ciutadella de Susa moltes noies sota la vigilància d'Egeu. També Ester fou presa i portada al palau reial sota la cura d'Egeu, guardià de les dones. La noia li va plaure, i guanyà el seu favor, de manera que s'acuità a proporcionar-li els unguents necessaris per a

---

<sup>93</sup> Amb referència a la influència de l'*Eclesiastès* sobre la literatura espriuana Cornadó comenta que tant l'autor bíblic com Espriu utilitzen els mecanismes irònics amb una finalitat didàctica, tot retratant el món des de la distància (Cornadó i Teixidó 1991, 453).

arreglar-se, que li estaven assenyalats, encara li donà set minyones escollides, de la casa del rei, i la traslladà, juntament amb les seves criades, a la millor estança de l'harem. Ester no revelà ni el seu origen ni la seva família, perquè Mardoqueu li havia manat que no ho fes. Mardoqueu es passejava cada dia davant l'atri de l'harem, per informar-se si Ester es trobava bé, i quines coses li passaven. (*Ester* 2007, 2: 8-11)

El procés de paràfrasi bíblica, mecanisme per excel·lència de la recreació bíblica al segle XX, presenta una forma dialogada. Aquest fet té com a conseqüència que els personatges es caracteritzen mitjançant els seus propis parlaments i dels parlaments dels altres. Tanmateix, cal apuntar com l'escena bíblica és interpretada no només a partir de la forma teatral, sinó també de l'exageració de la seva teatralitat. Espriu espreu tot el suc de la situació, com en el cas de la ràpida ascensió d'Esther a la cort de Susa. Així en la resposta a Secundina, que en la seva part final té format d'apart adreçat directament al públic, Mardoqueu diu:

Tu deixa'ns penetrar. Quant a la resta, em refio de l'enginy d'ella i de l'eunuc responsable de les dones del palau, Hegai, que és amic meu i, per la brama, un expert. (S. Espriu 1995a, 28)

*Primera història d'Esther* es constitueix sobre la base de una transformació o una hiperbolització de les característiques que definien els personatges bíblics, possibilitada per la introducció del *jo* de cada personatge, cosa que permet la introducció del punt de vista subjectiu. Així, Mardoqueu posa en joc el terme *enginy* –que recordem que el DIEC2 defineix com ‘habilitat, aptesa, a trobar els mitjans d’aconseguir o d’executar alguna cosa’, per referir-se al

caràcter de la seva fillola i aquesta característica és clau a l'hora d'esdevenir reina. Espriu, tant en el diàleg erudit entre Mardoqueu i la seva cosina com en la resposta de Mardoqueu a Secundina, hi afegeix una realitat psicològica inexistent en el relat bíblic: l'existència d'un pla calculat acuradament fins i tot en els detalls ínfims per arribar al tron. De l'Ester bíblica només sabem que és portada a l'harem, però no trobem cap indicatiu que indiqui una voluntat explícita de ser-hi transportada, una altra cosa és que després n'aprofiti l'avinentsa. En canvi, Espriu ja s'ocupa d'escampar l'excitació per la recerca d'una nova reina als calls de Susa i escenificar els plans de Mardoqueu i la seva fillola. Els titelles espriuans tenen una voluntat política: qualsevol aire heroic que poguessin tenir els personatges jueus en el text bíblic és anul·lat completament en uns diàlegs en què els titelles, exposen clarament la seva ambició.

L'ambició política va de bracet amb escenes de llaços i ungüents. Mitjançant la transformació del relat en tercera persona en escenes dialogades, Espriu estafà el personatge d'Hegai en convertir-lo en un expert d'agulles i cosmètics. Aquest personatge tan sols fa una aparició, però el parlament hiperbòlic de l'eunuc en projecta una imatge tan diàfana com ridícula. Com tots els personatges tipus, l'eunuc es configura a l'entorn de l'exageració d'un tret psicològic concret, en aquest cas, la cursileria:

HEGAI: En confiança, entenc, sí, d'agulles i cosmètics. Dictamino, per tant, d'untar-la i maurar-la sis mesos amb exquisit oli de mirra i altres sis amb ungüents d'Aràbia i pomades precioses. Quan l'aromatització i el tremp siguin perfectes, idearé un conjunt de farbalans i puntes... Oh, ja

m'inspiro, una fantasia folla, folla! Et prometo de presentar-la policresta, seductora: breu, de capritx. I no vigilis no pateixis per via de moral, que resulto, prou ho saps, de condició ben inofensiva i em ve, a més, d'ofici ser força primmirat. (S. Espriu 1995a, 28–29)

Els preparatius de bellesa femenina són potser un dels eixos del sentit de la sensualitat bíblica. Així, en nombroses ocasions es fa referència als arranjament previs a la seducció;<sup>94</sup> tret d'alguna excepció, la bellesa de les dones bíbliques no és descrita a partir de trets físics concrets,<sup>95</sup> sinó més aviat a través dels rituals d'embelliment que segueixen i, sobretot, de les reaccions que la

---

<sup>94</sup> Exemples d'aquesta mena de descripcions els podem trobar en el *Llibre de Judit*: “Es va descenyir el sac que portava, es va treure els vestits de dol, es va rentar tot el cos amb aigua i el va ungir amb un perfum de qualitat; va pentinar-se els cabells, s'hi posà una mitra a sobre, i es va vestir amb els seus vestits d'alegria, els que es posava els temps que vivia el seu marit Manasés. Es va calçar unes sandàlies, es va posar els collarets, els braçalets, els anells i les arracades i tots els seus adornaments. Es va embellir molt, per decebre els ulls dels homes que la veïessin” (*Judit* 2007, 10: 3-4); també en podem trobar en les indicacions, tot i que més succintes, que Noemí dona a la seva jove, Rut, “Renta't, doncs, perfuma't, vesteix-te i baixa a l'era. No et deixis veure d'ell fins que no hagi acabat de menjar i de beure. Un cop siguis al seu jaç i t'hagis fixat on dorm, hi vas, li descobreixes els peus i t'hi ajeus” (*Rut* 2007, 3: 3-4). Fins i tot en les al·legories profètiques sobre la relació de Jerusalem amb Jahvè, l'abillament té un paper fonamental en la descripció de la sensualitat: “Vaig banyar-te en l'aigua, vaig rentar la sang que et cobria, et vaig ungir d'oli. Vaig donar-te vestits brodats, calçat de cuir fi, una banda de lli i un mantell de seda. Et vaig abillar amb joiells, et vaig posar braçalets als punys i un collaret al coll. Et vaig posar un anell al nas, arracades a les orelles, i al cap una diadema magnífica. Estaves abillada amb or i amb plata, vestida de lli fi, de seda i de brodats. Et vaig fer menjar flor de farina, mel i oli; et vas fer d'allò més bella i prosperares més que la reialesa. Cobreres fama entre les nacions per la teva bellesa, ja que era perfecta, gràcies a l'esclat i l'esplendor de què jo t'havia revestit, oracle del Senyor Jahvè” (*Ezequiel* 2007, 9–14).

<sup>95</sup> Una excepció la podem trobar en la succinta descripció que es fa de les filles de Laban, Lia i Raquel, que segurament obeeix a la necessitat d'establir una comparació entre ambdues germanes: “Lia tenia uns ulls apagats; Raquel, en canvi, era bonica de forma i de cara” (*Gènesi* 2007, 29:16).

seva bellesa provoca.<sup>96</sup> Un sentit mut i reverencial de la bellesa que Shakespeare recupera en la cèlebre descripció que Enobarb fa de Cleòpatra –encara que és d’una sexualitat molt més explícita– quan diu: “Si parléssim d’ella tota descripció s’empobriria” (Shakespeare 1958, 261),<sup>97</sup> i d’aquesta delicada descripció dels agençaments previs característica de la Bíblia, Espriu n’extreu un personatge, semblant a un maquillador de cabaret, que s’entusiasma amb la seva pròpia fantasia.

La fantasia d’Hegai és potser l’únic apunt en què, encara que de forma satírica, és recupera el gust pel luxe i el refinament del llibre bíblic. Tanmateix, en el text veterotestamentari la jueva és definida com una “noia bonica, d’aspecte agradable”. Espriu hiperbolitza la seva descripció i ens comenta quin serà el resultat després d’untar-la i maurar-la amb olis i unguents –encara que no els sis mesos que pretenia l’Eunuc, a instàncies de Mardoqueu–<sup>98</sup> i, així, sabem que serà presentada davant del rei “policresta, seductora.” Les eines i treballs al servei de la seducció són escarnits en la mesura en què el que es planteja és una perspectiva políticament utilitària de la sensualitat femenina.

Així, l’Altíssim, veu narrativa de l’escena, ens informa que Assuerus l’ha escollida per al càrrec de reina: “Quan Assuerus

---

<sup>96</sup> Una altra vegada apareix l’exemple del *Llibre de Judit*: “Quan la veieren, amb la cara transfigurada i els vestits que s’havia mudat, es meravellaren molt de la seva bellesa i li digueren: «Que el Déu dels nostres pares et faci objecte de benvolença i doni acompliment als teus propòsits, a glòria dels israelites i exaltació de Jerusalem” (*Judit* 2007, 10: 7-8).

<sup>97</sup> “ENORBANUS: For her own person,/ It beggared all description.” (Shakespeare 1967, 58)

<sup>98</sup> “MARDIQUEU: Friso. Escurça’m el període de tastes i provances. No m’entretinguis amb postures el rosec de l’actual agonia” (S. Espriu 1995a, 29).

contempla Esther, li col·loca la corona al front i l'erigeix en reina en lloc de Vasthi” (S. Espriu 1995a, 29). Si alguns fragments es basteixen sobre l'amplificació del text bíblic, Espriu ofereix un exercici sintètic; així, l'Altíssim resumeix en poques paraules un passatge bíblic que, per la tria de mots, es pot deduir que és una reformulació de la versió de Reina -Valera:<sup>99</sup>

Y el rey amó á Esther sobre todas las mujeres, y halló gracia y benevolencia delante de él más que todas las vírgenes; y puso la corona real en su cabeza, é hízola reina en lugar de Vasthi. (*Esther* 1936, 2:17)

Per exigències de guió, Espriu suprimeix el gràcil encantament d'Esther sobre el rei, ja que en l'obra s'apunten uns motius que s'allunyen bastant de l'elecció gairebé de conte que presenta el relat bíblic. La maniobra intertextual d'Espriu consisteix, doncs, a proposar uns motius que es podrien desprendre del mateix text original. En el *Llibre d'Ester* els personatges parodiats són alhora protagonistes d'escenes d'un arabesc lirisme amorós. Els motius que poden empènyer el rei a prendre una altra esposa i escollir Esther són implícits en el mateix relat; tanmateix, el narrador opta per embellir els moments que tenen a veure amb l'ascensió d'Ester. Encara que presents a la trama, tot pragmatisme és eliminat, en benefici de l'exaltació de l'heroïna. Espriu, però, enumera el pòsit de la fascinació d'Assuerus per la jueva:

a) Perquè tants perfums i llaços em maregen una mica, b) Perquè m'ha pescat de filis i no parla de música, c) Perquè diu que no li resta

---

<sup>99</sup> Bonet apunta que el fet que Espriu emprí la paraula “corona”, en comptes de “diadema reial” indica que segurament es va basar en la versió de Reina- Valera i no en la Fundació Bíblica Catalana (S. Espriu 1995a, 138).

parentela a qui fer rica. d) Perquè jura i m'assegura que no m'obrirà cap plica, e) Perquè puc enyorar Vasthi, i ningú ja no em predica. Ah, memòria de Vasthi, la claror dels cims llunyans! L'ocàs ridiculitza l'anhel de felicitat, mot prohibit a la boca, obscè a l'oïda, nom d'un singular, dolorós, incompreensible sentiment. Ara aspiro tan sols a la calma, a entreabaltir-me xau-xau, xau-xau, amb una dolçor lenta. (S. Espriu 1995a, 30)

El titella Assuerus és un dels personatges més actius a l'hora de crear una perspectiva grotesca sobre els esdeveniments que tenen lloc a escena. La possibilitat que el titella s'expressi és magistralment aprofitada per l'autor que fa que en algunes de les seves intervencions dugui a terme una autèntica autoanàlisi de les seves accions i decisions. Assuerus enumera, gairebé com si fes un informe, els motius que l'empenyen a escollir Esther. Un informe, però, que en els quatre primers apartats adopta la mètrica del romanç de rima consonant (S. Espriu 1995a). La barreja de conceptes i formes, més enllà del seu efectisme patent, és una constant en l'obra espriuana i es podria posar en relació amb la maniobra de situar la forma literària en un terreny inestable, revelador de la seva mateixa idiosincràsia i, per tant, del seus subterfugis.<sup>100</sup>

Esprriu juga la carta de crear un personatge que, malgrat la indolència de la seva actuació, és el que té una perspectiva més

---

<sup>100</sup> Tot i que aquesta no és una línia encara prou explorada de l'obra espriuana, es poden assenyalar algunes contribucions que hi fan referència. Per exemple, Jordi Mas en el seu article "On l'or acaba tan lentament: l'haiku i la tanka en l'etapa de maduresa de Salvador Espriu", exposa com l'ús de l'haiku i la tanka "presenten un discurs que, essent líric, alhora acabava servint per revelar la fal·làcia del seu propi lirisme" (Mas López 2015, 253).



lúcida sobre si mateix. No és només l'Altíssim que assenyala la interpretació de l'obra, sinó que els mateixos personatges efectuen una espècie d'autoexegesi i, per tant, de control de la seva figura davant del lector/espectador. La reflexivitat de l'obra descansa també sobre aquesta mena de disquisicions dels personatges. Certament, en el *Llibre d'Esther* se'ns informa que les donzelles, en el període de preparació “durant sis mesos s'ungien amb oli de mirra, i durant els sis mesos restants, amb bàlsam i altres unguents d'ús freqüent entre les dones” (*Esther* 2007, 2:12), per la qual cosa es pot suposar que l'olor que desprenien devia ser més aviat intensa. Pel que fa a la proposició “b”, queda força clar que el caràcter d'Assuerus és versàtil, de manera que resulta versemblant que escollís dona en un rampell de bon humor; com interpretar, però el fet que no garli de música? Més enllà del fet que aquest és l'inici d'una sèrie de virtuts negatives que recalquen el pragmatisme de la decisió del rei –paròdia de l'explicació gairebé de conte del relat veterotestamentari–<sup>101</sup>, hi ha una fina ironia en aquest “no parlar de música” a què fa referència Assuerus, ja que, segons el text bíblic, sabem que Esther “garlava” de tots els successos cortesans amb el seu cosí. De fet, de música sembla que devia ser l'única cosa de què no parlaven ambdós cosins en les seves trobades davant l'atri de l'harem.<sup>102</sup> També en poden ser llegides clau irònica les proposicions “c” i “d”, ja que Esther acaba entronitzant *de facto* el

---

<sup>101</sup> Com es pot llegir en el fragment bíblic anteriorment citat (2: 16-17), el monarca escull Esther com a esposa aclaparada per la seva bellesa i admirat per la seva gràcia. L'elecció de reina és gairebé de rondalla.

<sup>102</sup> “Mardoqueu es passejava cada dia davant l'atri de l'harem, per informar-se si Esther es trobava bé, i quines coses li passaven” (*Esther* 2007, 2:11).

seu cosí i, encara que el relat no digui res de l'obertura indeguda de cap plica, acaba exercint un considerable poder legislatiu a l'ombra. El romanç enumeratiu s'acaba amb un lirisme melancòlic i un pèl mandrós. Assuerus invoca el record de Vasthi i, paral·lelament, es constata la necessitat de substituir-la. I aquí Espriu torna a jugar la carta de la “bellíssima Vasthi”: mentre que “Esther” és presentada “policresta i seductora” per l'afectat eunuc, el record de Vasthi és el centre de gravetat de la vena poètica d'Assuerus. Per a ell, Vasthi és lirisme, mentre que l'enllaç amb Esther és un afer pràctic. I aquesta dicotomia, ressaltada en tota l'obra, anul·la, gairebé sense que el lector o l'espectador en sigui conscient, l'aura de bellesa fascinant de la reina: Esther és caracteritzada com una dona bonica, però el seu poder rau més aviat en l'astúcia i el sentit de l'oportunitat. La trama ja no s'explica tan sols en termes d'encanteri eròtic –malgrat que el poder sexual té un paper important–, sinó en la mesura en què aquesta pulsio eròtica és encaminada per una reina hàbil. La imatge d'Esther com a estratègia –que ja és present de manera subtil en el text bíblic–, anul·la qualsevol rastre de bondat que es pugui relacionar ni remotament amb l'heroïcitat altruista. Malgrat moure els fils del titella Assuerus, Esther és tan sols una mera substituïda de Vasthi i, empetitida la seva beutat davant l'exuberància sensual de la seva predecessora, apareix en primer pla l'oportunistista astuta. Assuerus predica un lirisme reflexiu; conscient de les seves limitacions i, sobretot, de la magnificació d'una certa concepció sentimental i idealitzada de la vida, censura l'ús i abús que es fa del

terme “felicitat”.<sup>103</sup> Resulta força evident, doncs, que com ell mateix ja havia fet constar en algunes entrevistes i declaracions, per a Espriu “felicitat” és un terme obscenament utòpic.<sup>104</sup> Aquesta premissa, present en tota estètica grotesca, és un dels fonaments de la seva representació meditativa de la realitat, aliena a qualsevol manifestació d’ingenuïtat.

El personatge del monarca, a diferència del seu homòleg en el relat bíblic i malgrat les aparences, és l’antítesi de qualsevol simplificació del personatge-tipus, propi de la sàtira; més aviat és un caràcter meditatiu: es pensa a si mateix i, a partir d’aquí, extreu algunes premisses sobre la vida i els homes. El pensament d’Espriu es troba justament en aquesta meditació sobre la comèdia humana, que en ell és més aviat farsa grotesca. I Assuerus, en la seva reflexió distanciada sobre si mateix, és el personatge de l’acció –l’Altíssim seria més aviat un director d’escena que es trobaria en un pla

---

<sup>103</sup> Sebastià Bonet comenta que Espriu era reticent a utilitzar aquest mot (S. Espriu 1995a, 139). Així, el fa servir de forma irònica en el poema “Una closa felicitat és ben bé del meu món” del llibre *El caminant i el mur*. El poema es clausura amb l’estrofa següent:

“Sí, em pots trobar, si goses,  
darrera el glacial no-res d’aquesta  
porta, aquí, on visc i sento  
l’enyor i el crit de Déu i sóc,  
amb els ocells nocturns de la meva solitud,  
un home sense somnis en la meva solitud.” (S. Espriu 2008, 101)

<sup>104</sup> En una entrevista amb Lluís Busquet i Grabulosa i Maria Teresa Galobardes al *Correo Catalán* Espriu va contestar de la manera següent la pregunta sobre “què ha de fer l’home per ser feliç?": “La paraula felicitat és obscena, utòpica i ucrònica. La felicitat no existeix” (S. Espriu 1995c, 90). També en les “43 respostes al qüestionari Proust” de Lluís Permanyer, preguntat sobre el seu somni de benestar, va respondre: “No em vingui ara amb preguntes malintencionades i obscenes” (S. Espriu 1995b, 37).

intermedi entre espectadors i públic—, que sintetitza de forma més explícita algunes de les premisses del pensament espriuà. *Primera història d'Esther* és una obra reflexiva i, per tant, la representació del món que concep és escenificada acuradament en dues direccions: la primera, el vessant grotesc de la trama i la segona, la interpretació d'aquestes escenes grotesques. Assuerus n'és protagonista i alhora intèrpret. Així, el lirisme plàcid que tanca un parlament que havia començat amb unes formulacions gairebé burocràtiques és resultat de la distància meditativa del titella amb la seva pròpia actuació.

Es crea una escena lírica que, aviat, és interrompuda per l'inici d'un diàleg irònic de base metaliterària.

ESTHER: Posa el cap, rei, a la sina

olorosa a tarongina.

Posa el cap en el meu pit,

com si fos coixí de llit.

REI: Recordo amb malestar certs rodolins, Esther. Em canviaries els teus per altres versos, per exemple estramps, si no t'ocasionava molèstia?

ESTHER: Ho intentaré. Versejar m'és, però, un poc dificultós, t'ho participo.

REI: Em plau de constatar-ho per les mostres, no t'hi amoïnis. Agombola'm, que no em refredi. Les parpelles se'm clouen. Vaig endormiscant-me, sembla. (S. Espriu 1995a, 30–31)

La ironia en aquest fragment sorgeix directament de l'autoreferència. L'autoreflexivitat, fenomen arrelat a la literatura moderna occidental,<sup>105</sup> adquireix aquí un tint explícitament autoparòdic. Establint una complicitat amb el receptor coneixedor de les diverses rimes, capaç de recordar que Vasthi ha burlat i plantat Assuerus en rima apariada, el titella sol·licita a Esther que abandoni el rodolí i el substitueixi per l'estramp. La reina seguirà prudentment la indicació del seu marit i, a partir d'aquest moment utilitzarà l'estramp sempre que parli en vers. Calculada l'escena fins al mínim detall, Esther confessa no tenir especials dots per a la versificació, emfasitzant així una imatge de dona pràctica poc donada a les vel·leïtats poètiques. La ironia metaliterària està encarada també a una caracterització minuciosament acurada dels personatges: d'alguna manera els titelles són una exhibició dels diversos estereotips de caràcters i reaccions davant del poder o la intenció d'aconseguir-lo. L'obra i gran part de la seva teatralitat es fonamenten en el moment reflexiu sobre determinats estereotips grotescos. La primera d'aquestes aproximacions iròniques s'efectua sobre el personatge, que té poder, però que és de caràcter voluble i capriciós i que delega el veritable exercici de govern en les persones del seu entorn, personificat en la figura d'Assuerus. La segona recau sobre Aman, el personatge que creu disposar d'una influència permanent i sense límits sobre el monarca, i la seva ingènua

---

<sup>105</sup> En el seu article "Self-Reflexivity, Epistemology, and Rhetorical Figures" Karl Kao defineix l'autoreflexivitat com l'espai existent entre referent i expressió verbal. Segons el crític, algunes de les expressions més notòries d'aquest fenomen a l'Edat Moderna serien *El Quijote* (1605, 1615), *Tristram Shandy* (1759-1767) i *Jacques le fataliste* (1796).

prepotència deriva en la pèrdua de tots els seus privilegis i en la caiguda en desgràcia. Per últim també és parodiat el pragmatisme poc escrupolós de Mardoqueu i d'Esther, i aquí és on rau una de les diferències de *Primera història d'Esther* amb el llibre bíblic. En el text veterotestamentari tan sols són parodiades la debilitat i la volubilitat reial i la ingenuïtat del ministre; en cap cas, però, no són aquells personatges que aprofiten la situació a favor dels seus interessos; al contrari, són exalçats. Els inicis inadequats d'*Esther* en el terreny poètic davant del rei formen part d'una calculada caracterització d'un personatge de ment orientada vers la política i amb el do de l'oportunitat, una ment ordenada, sagaç, però poc sensible a la nota poètica.

*Primera història d'Esther* és alhora acció escènica i reflexió, i aquesta fusió d'ambdós elements arranja una teatralitat molt particular, que exposa com la perspicàcia política té poc a veure amb el sentit ètic. Per plantejar aquest dilema o, en altres paraules, per qüestionar el rerefons moral del llibre bíblic, resulten fonamentals les caracteritzacions de Mardoqueu i Esther. Cada detall escènic encamina lectors i espectadors a fer una lectura crítica de la posterior venjança que propiciaran ambdós personatges. El lirisme dolç del rei tot endormiscant-se contrasta amb la poca espontaneïtat versificadora de la reina. Esther actua com a antídoto del lirisme; captura el personatge de la reina en el pragmatisme individualista de la seva acció.<sup>106</sup> Així, a partir d'una visió

---

<sup>106</sup> Una operació que s'explica en el marc de la premissa de Bloom: "Weaker talents idealize; figures of capable imagination appropriate for themselves" (H. Bloom 1997, 5).

desidealitzada dels esdeveniments i, sobretot, dels personatges del *Llibre d'Ester*, fa una dissecció del caràcter i la personalitat dels seus protagonistes, i ressalta la problemàtica de les seves accions. La caracterització espriuana dels personatges és, en definitiva, al servei absolut de la problematització de la trama bíblica.

#### **2.4.4 La conspiració dels dos eunucs**

L'episodi del complot de Bigtan i Teres, de gran brevetat en el text bíblic, és potser un dels que són més fructíferament amplificats en la transposició espriuana. El relat sintètic de la conxorxa dels eunucs esdevé un diàleg conformat a través d'imatges del *Llibre de Job*. Espriu torna a descontextualitzar el verb bíblic i el col·loca en una situació discursiva diferent. Les imatges del *Llibre de Job* configuren un clam poderós que, en les seves arrels més profundes, posa en dubte l'existència de la justícia divina de manera tan contundent que les respostes d'Elifaz, Bildad i Sofar resulten insuficients i gairebé exasperants en la seva ingenuïtat dogmàtica. Com la literatura espriuana, el *Llibre de Job* utilitza una jerarquia fèrria a l'hora de situar les idees i els parlaments de cada personatge. No hi ha una igualtat dialògica entre Job i els seus tres amics, sinó que més aviat la ironia redueix a l'absurd els parlaments dels seus oponents dialèctics i subratlla, a més a més, la seva manca d'empatia. La caracterització dels personatges és també un element fonamental en el diàleg dramàtic de *Job*: el protagonista és retratat com un home just, equànime i capaç d'acceptar fins a un cert punt

els infortunis d'una manera digna i sòbria; ara bé, també ho és d'argumentar de forma diàfana i profunda contra la iniquitat. La bellesa i el poder del diàleg dramàtic del *Llibre de Job* rauen, en bona part, en la seva imatgeria.

El punt de partida de l'escena dels eunucs és el calfred histèric que impregna els seus preparatius d'assassinat. Ambdós personatges, espantats –gairebé com si ja sabessin quin destí els espera–, encadenen en la seva conversa un seguit d'imatges de terror i esgarrifança provinents del *Llibre de Job*. L'escena, doncs, marca un gir dramàtic bastant significatiu respecte als quadres anteriors; el fragment té també un tint grotesc, en tant que el calfred nerviós que envaeix els eunucs en planejar l'assassinat reial és tan exagerat i alhora tan realista que l'escena esdevé grotesca. Es tracta d'un grotesc accentuat pel contrast entre la incertesa dels titelles i els seus pronòstics, d'una banda, i l'evidència del fracàs dels seus plans, de l'altra. Aquest recurs és potser un dels més utilitzats en comèdia, però Espriu li confereix un to un pèl escruixidor, però que tampoc no es pot encabir dins dels dominis de la ironia tràgica. Els putxinel·lis de Salom són gairebé l'antítesi del personatge tràgic ja que, malgrat el seu esquematisme i total manca d'elevació, efectuen unes disquisicions sobre si mateixos i sobre les seves actuacions que tenen una tonalitat afí a les reflexions d'alguns personatges de *King Lear*,<sup>107</sup> i, així, malgrat la cobertura còmica de l'escena, és possible

---

<sup>107</sup> Un exemple, el trobaríem en el mateix personatge del rei en adonar-se dels seus errors, o en el d'Edmund en analitzar les seves pròpies accions i meditar sobre la naturalesa humana.



detectar-hi la ironia especulativa,<sup>108</sup> que situa l'estètica grotesca d'Espriu en l'àmbit filosòfic.

Sense arribar als extrems d'Assuerus, que s'autoanalitza amb una clarividència remarcable, en els parlaments de Teres i Bigtan hi ha un pòsit intuïtiu sobre el desenllaç de la seva conxorxa. Una característica de *Primera història d'Esther* és que, a vegades, alguns personatges tenen la capacitat d'introduir fragmentàriament uns parlaments que demostren una intel·ligència superior a la de la seva mera actuació grotesca i, per tant, són també un recurs al servei d'aquesta estètica reflexiva que és el grotesc espriuà.

Aquestes al·lusions constants als fragments estremidors del *Llibre de Job* s'insereixen en una conversa que en principi hauria de ser de caire pragmàtic –estan ultimant els preparatius de l'assassinat del monarca–, però que deriva en un seguit de consideracions de caire meditatiu, com remarca molt bé Mardoqueu: “Encetaran a aquestes altures un tema de caire filosòfic? Que Déu no ho vulgui, perquè, en semblants casos, o hi intervenc o em migro” (S. Espriu 1995a, 32). Espriu juga amb els nivells de teatralitat: no només presenta la trama dels putxinel·lis de Salom a l'espectador, sinó que també hi insereix la figura del personatge espia –i, per tant, espectador– de la conversa d'ambdós personatges. Mardoqueu fa funció de comentarista i, com a intèrpret, de l'escena rebaixa amb els seus comentaris irònics el to semitenebrós del col·loqui dels eunucs: un exemple més de com Espriu disposa els més mínims detalls de cada

---

<sup>108</sup> Aquest concepte d'ironia remet al fenomen d'abstracció reflexiva que sorgeix de la disquisició dialèctica; Kierkegaard fa referència a aquest fenomen en relació amb els diàlegs platònics, i en destaca l'essència especulativa (Kierkegaard 1989, 47).

escena per tal de crear una determinada perspectiva. Així com els pintors juguen amb les diverses tècniques gràfiques per tal de modular la nostra percepció visual, Espriu posa els diversos engranatges escènics al servei d'una dialèctica precisa, la que s'estableix entre acció i interpretació. Es pot considerar *Primera història d'Esther* com una obra que, partint de la recreació d'un llibre bíblic, ambiciona plantejar quin és l'efecte de la paraula i la imatge veterotestamentàries en l'imaginari del segle XX i, conseqüentment, quin significat té. L'episodi de Bigtan i Teres sembla demostrar-ho. De la curta referència bíblica, n'inventa una escena que sembla ideada amb el propòsit d'intercalar la imatgeria provinent del diàleg dramàtic de *Job*.

Aquells dies, doncs, en què Mardoqueu freqüentava la porta del palau reial, dos eunucs del rei, Bagatan i Tarés, guardes de l'entrada, descontents, buscaven l'ocasió d'assassinar el rei Assuer. Mardoqueu ho va saber i ho manifestà a la reina Ester, la qual ho comunicà al rei en nom de Mardoqueu. La cosa fou investigada, i van trobar que era veritat; els dos eunucs foren penjats a la forca, i el fet es consignà al llibre de les Cròniques que el rei tenia a la seva disposició. (*Ester* 2007, 2:21-23)

La succinta narració bíblica no ofereix cap detall sobre els motius dels eunucs o la manera com Mardoqueu s'assabenta de les seves intencions. Espriu escenifica la subjectivitat de cada personatge – sovint una subjectivitat meditativa – que entra en joc per defecte. El constructe del diàleg dels dos eunucs es fonamenta en bona part en l'apropiació dels fragments de *Job*, per expressar la seva angoixa. Espriu, que situava el diàleg de *Job* al cim de la literatura universal

(S. Espriu 1995b, 129), utilitza les visions i les imatges d'aquest llibre en la seva recreació titellesca. I aquesta inserció permet que el satíric espriuà s'allunyi del sainet i s'apropi al transcendent.

El diàleg intertextual a *Primera història d'Esther* és d'un metodisme extrem. En boca de Bigtan i Teres se senten els ecos de les paraules d'Elifaz el Temaní, com Espriu ja s'encarrega bé de fer notar a l'espectador. Una tria no gens casual, ja que els putxinel·lis tornen a la citació específica de versicles de la Bíblia provinents de fragments no tan profunds des del nivell filosòfic. Espriu no fa parlar els seus putxinel·lis des del vigor del discurs de Job, de la profunda desolació de Job (Steiner 1989, 80), sinó que tria fragments del discurs d'Elifaz el Temaní, enumeratiu i de tall proverbial (*Job* 1971, 36).

Rítmicament i poètica, les visions d'Elifaz s'erigeixen fantasmals davant del turment de Job, però els manquen intel·ligència i vigor. Confrontades al poder del discurs terrible de Job, les paraules d'Elifaz estan mancades de tota transcendència. Espriu fa notar aquest fet en la seva inserció volgudament satírica dels fragments en el diàleg de Bigtan i Teres. El to de l'escena, entre torbador i ridícul, encaixa a la perfecció en les visions tenebroses d'un parlament que és nefast des del punt de vista intel·lectual. La fusió de la imatge d'espant de mort amb una dissertació filosòficament pobre no és tan freqüent en la tradició literària. Habitualment, el poder evocatiu de la imatge està lligat a la del discurs. En el parlament d'Elifaz hi ha un desdoblament que Espriu recull a *Primera història d'Esther*: la vibració poètica profunda i el sedàs grotesc.

Així, la conversa entre Bigtan i Teres desprèn una teatralitat gairebé de ritual. És a dir, es tracta d'un diàleg volgudament histriònic i amb un ritme gairebé cinematogràfic. Els eunucs narren el que serà, amb molts matisos, la seva pròpia història de fracàs. A partir del paradigma del diàleg entre el personatge decidit (Bigtan) i el vacil·lant (Teres), es concatena un diàleg en què la previsió de futur passa a ser un engranatge de la paròdia metateatral espriuana:

TERES: M'entusiasmaria ajornar-ho, conspirar una estona més, ara que tant n'apreníem. Altrament, el glaç del trespol m'enrampa les cames. A tu no? Si se m'augmenta el fred, et prometo d'enrederar-me abans d'atènyer les cortines del llit. L'ànsia de la fressa també m'espervera. I quan la porta grinyoli? Tot el palau ens abraonarà. (S. Espriu 1995a, 31)

La paròdia, més enllà d'un determinat ús de la llengua i de la referència erudita, un dels recursos més emprats de la comicitat espriuana, és el discurs sarcàstic dels personatges sobre ells mateixos, un discurs que es pot fer des d'una perspectiva distanciada i autoirònica com en el cas d'Assuerus –posteriorment tornarem a trobar aquest recurs en el llibre *Les roques i el mar, el blau*– o bé des d'una veu ingènua i transparent, com en el cas de Bigtan i Teres. Especialment interessant és la figura d'aquest últim, que fa un revelació peculiar: la seva fruïció de tramar i conxorxar s'esvaeix, però, totalment a l'hora d'executar l'acció acordada. Com qualsevol personatge-tipus de la comèdia, es caracteritza a si mateix a través d'un discurs exagerat que deixa entreveure un tret risible del seu caràcter –un exemple, el trobaríem en els personatges de Molière–. En Espriu l'apropiació de qualsevol fragment o gest literari implica sempre un gir propi i personal; la seva originalitat

consisteix en la manera com s'adulteren i es capgiren les parcel·les de la tradició literària, uns canvis que Espriu ja s'encarrega de ressaltar.

La intervenció de Teres és d'un ritme gairebé cinematogràfic. Com si es tractés d'una pel·lícula de terror, va detallant els diversos estadis de la seva por a partir d'una descripció que posa èmfasi en la sonoritat i en les sensacions físiques de l'angoixa. Així, les cames enrampades i el fred, juntament amb la fressa i els grinyols de la porta, remetent a les característiques bàsiques de la narració de terror, ja siguin literàries o cinematogràfiques. La comicitat de la seva intervenció rau en part també en aquest ús deliberadament exagerat de tots aquests elements coneguts per l'espectador. I, mentre Teres fa les seves funestes prediccions, Mardoqueu comenta:

“Només un home, el captaire del cancell, ha d'abatre els capitans vanagloriosos. Sí, el pobre jueu, l'ancià frèvol, instrument de Jahvè” (S. Espriu 1995a, 31). Observem com Mardoqueu adopta una perspectiva gairebé exterior a l'hora de descriure una situació de la qual ell també forma part. Parlant de si mateix en tercera persona del singular accentua aquesta idea d'ell com a simple executor dels designis de Jahvè, i aquest fet construeix alhora una teatralitat de caràcter marcadament verbal. De fet, d'alguna manera la narració forma part de l'engranatge escènic.<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> Espriu construeix moltes escenes a partir del mer parlament dels personatges, amb aquests elements es tradueix el seu famós escepticisme respecte de la separació clara entre el diversos gèneres literaris “Tampoc és fàcil de contestar això. Perquè jo no crec gaire en els gèneres literaris; sobretot en la meua literatura, crec que es tracta de vasos comunicants, es passa de la meua lírica a la narrativa i de la narrativa al teatre i del teatre a la lírica, sense solució de

Els parlaments visionaris o d'un escepticisme irònic encadenen imatges de naturalesa molt diversa, fins i tot, contraposada. Espriu matisa una imatge a través d'una altra imatge. Així, mitjançant els parlaments dels diferents personatges es modifica la percepció de les diverses escenes. Aprofita fenòmens literaris basats en l'ambivalència per tal de bastir l'estructura escènica de *Primera història d'Esther*. Així, si les visions d'Elifaz tenen un patetisme poderós, tot i formar part d'un plantejament pobre i gairebé neci en el marc del diàleg dramàtic de *Job*, mantenen el seu vigor simbòlic en la seva transposició en el diàleg dels eunucs. Ara bé, aquest poder simbòlic és rebaixat aviat pels parlaments de Mardoqueu. Espriu planteja un calculat joc de perspectives, en què la imatge bíblica és vista des de diversos angles. El diàleg avança a partir d'una estructura d'evocació vigorosa i revisió distanciada:

TERES: Sents, Bigtan? Boques desdentegades remuguen en la tenebra, la meua orella n'ha collit el remoreig. Un vent damunt meu passà. S'alçaran els fantasmes de les visions nocturnes.

MARDOQUEU: Coneix el discurs d'Elifaz el Temaní, o es tracta de simples coincidències d'expressió? Fóra bonic que suscitessin amb citacions importunes les meves simpaties de misser.

TERES: La babeca esbufega ran de cabells, ombres hostils s'agotnen pels murs, llavis sinistres es baden fosca enllà. Ai, com retruny a la nit la burla del dimoni!

---

continuitat, de fet; quan la meua obra sigui acabada, potser es veurà clar això que vinc de dir; per tant, parlar d'una vinculació dramàtica o el contrari, no és del tot exacte; torno a dir que a mi el teatre que em va fer més efecte és el teatre sense qualitat literària que vaig veure de petit, crec que cal una revelació d'Ibsen i de Strindberg que em sembla que s'està a punt de fer." (S. Espriu 1995b, 184)

MARDOQUEU: Si continua així, a mi mateix m'encomanarà basarda.

TERES: Reculem, Bigtan: presento que han de descobrir-nos. D'altra banda, si matem el rei, n'entronitzaran de seguida un de pitjor. «A cada bugada es perd un llençol», solia dir la mare, que al cel sia.

MARDOQUEU: Encetaran a aquestes altures un tema de caire filosòfic? Déu no ho vulgui, perquè, en semblants casos, o hi intervenc o em migro.  
(S. Espriu 1995c, 31–32)

La manipulació explícita és un instrument interpretatiu i estètic que actua també com una crossa que permet al lector o a l'espectador resseguir un diàleg amb una tradició no sempre tan familiar. D'una banda, es neutralitza la possible atrofia memorística del públic (Steiner 1996, 38), que és conduït envers una percepció inevitable de l'escena com a construcció metaliterària; de l'altra, s'esdevé la convivència de dos nivells escènics que permeten dues visions i tonalitats contraposades: entenent el grotesc com una barreja d'estils (Mann 1969, 651), Espriu juga a combinar la imatge poètica i patètica amb el discurs irònic i distanciat, de manera que les paraules de Mardoqueu matisen, corregeixen i, sobretot, situen les visions de Teres en un context pragmàtic, en un espai poc propici a les rememoracions poètiques. Hi ha un moviment de contrast: cada evocació de Teres és comentada per Mardoqueu a partir d'un utilitarisme burleta que funciona com una explicació a peu de pàgina de l'estructura i les fonts dels parlaments de Teres. Evocació i dissecció s'intercalen, de manera que les imatges tenebroses són titllades de “citacions importunes”; en efecte, en el quadre escènic que Espriu dibuixa, els comentaris de Mardoqueu remarquen el patetisme intempestiu i poc adient de les peroracions de Teres. En

una situació que requereix resolució i laconisme, l'eunuc, en un atac de pànic, enceta un seguit d'evocacions del parlament d'Elifaz el Temaní. Es tracta d'una paròdia que actua per contraposició: no se centra en la imatge en si, sinó en la seva inadequació en un context determinat. D'alguna manera, la imatge roman intacta en la seva essència, no hi ha un quadre satíric complet, sinó una convivència entre elements satírics i imatges poètiques. En aquesta coexistència del fragment tenebrós amb l'elocució pragmàtica, i la del record vívid i profund de la tradició amb la seva consegüent visió irònica, es conforma la particular imatgeria de *Primera història d'Esther*: “Coneix el discurs d'Elifaz el Temaní, o es tracta de simples coincidències d'expressió?” (S. Espriu 1995a, 32) pregunta Mardoqueu. L'autoreferència a la pròpia maniobra literària –com el fet d'inserir fragments gairebé literals del discurs d'Elifaz el Temaní– esdevé un element consistiu de l'engranatge estètic. Ara bé, quines són les conseqüències de l'autoreferencialitat pel que fa al funcionament teatral?

En primer lloc, l'autoreferencialitat en l'escena del complot dels eunucs és un recurs al servei de la caracterització dels personatges. Mardoqueu reforça la seva faceta d'home erudit, però poc inclinat a les disquisicions filosòfiques, mentre que la revelació de les fonts de Teres, acompanyada de la mordaç ironia del jueu, emfasitza la condició titellesca de l'eunuc, que fa intervencions senceres citant quasi literalment el *Llibre de Job*. La mordacitat des de la qual Mardoqueu comenta els parlaments de Teres és, d'alguna manera també, objecte de la ironia espriuana. El xoc es produeix en dues direccions: d'una banda, les imatges de l'eunuc topen amb la



inoportunitat de les exigències; de l'altra, es posa de relleu el seu cinisme.

En segon lloc, l'autoreferencialitat és una forma més de comentar la imatgeria i, per tant, de situar l'estètica més enllà de la il·lusió teatral. Enmig de la recreació del *Llibre d'Esther*, se citen explícitament altres passatges bíblics, la qual cosa remarca un caràcter dialògic que va molt més enllà de la trama persa i que abraça també altres llibres de l'Antic Testament. Que, de les nombroses al·lusions a la Bíblia, la referència intertextual més explícita sigui la dels discurs d'Elifaz no és tampoc cap casualitat, tenint en compte l'admiració d'Espriu envers el *Llibre de Job*. A més, situa el lector en una escena que convida a la reflexió sobre la imatgeria, justament en referència a una recreació que va més enllà de la reproducció d'un determinat fragment o de l'evocació d'una determinada imatge: som davant de la recreació d'un gest estètic. El patetisme ridícul d'Elifaz és recreat, amb uns altres instruments –en aquest cas el de l'autoreferencial– en els parlaments de Teres. De fet, la recreació que fa Espriu del parlament del Temanita es desborda a si mateixa. Comparem els versos d'Elifaz amb els de Teres:

Fins a mi una paraula furtivament ha pervingut

I la meva orella n'ha collit el remoreig.

En les fantasmes de les visions nocturnes,

En caure la son damunt dels homes,

Temor em sobrevingué i tremolor

I tots els meus ossos s'estremiren;

Un vent damunt meu passà

I s'ericharen els pèls de la meva carn. (*Job* 1930, 4: 12-16)

TERES: Sents, Bigtan? Boques desdentegades remuguen en la tenebra, la meva orella n'ha escollit el remoreig. Un vent damunt meu passà. S'alçaran les fantasmes de les visions nocturnes. (S. Espriu 1995a, 31)

Les coincidències d'expressió són realment significatives. L'originalitat d'Espriu rau justament en el gest estètic, en la creació d'un nou escenari en què les visions del Temanita, no perdin aquesta dicotomia entre la inoportunitat ridícula, la ingenuïtat aclaparadora del discurs i la poètica patètica de la imatge aterridora; l'aterridor pot ser una peça al servei del grotesc i Espriu explota aquesta possibilitat estètica i, amb la seva maniobra autoreferencial gairebé ho fa notar. La teatralitat de *Primera història d'Esther* rau en un distanciament que pretén copsar també el sentit reflexiu de les imatges, hi ha una voluntat d'unió entre estètica i meditació. D'aquesta manera les visions d'Elifaz són clausurades pel parlament de Bigtan, d'una clarividència resignada:

Pledgeges a favor d'Assuerus o prens el seu partit, covard? Vacil·larem o desistirem, ja descalços al lllindar de la cambra? Acredita't d'honest, Terres. Ningú no discerneix d'antuvi les causes del triomf o del fracàs, els senders per on l'endinsen les accions i els seus somnis. L'obscur destí ens empeny, tot mostrant-nos una ratlla enigmàtica. Ens agrada, sols projectar a les converses, ens decebrà i enutja realitzar desigs, d'acord, més la jactància compromet sense remei. O t'afigures que, si

girem cua, podem demà esguardar-nos de fit a fit i comentar tranquil·lament la cacera de la llebre o els darrers escàndols matrimonials de Susa? Paraules greus, ni que te les dicti un cor frívol, engendren inexorables conductes serioses. (S. Espriu 1995a, 33)

El parlament de Bigtan recorda, amb un seny resignat, la inutilitat de fer-se enrere en aquest punt de l'acció. Així, en contraposició a la conducta ridícula de Teres i el cinisme interessat de Mardoqueu, el parlament de l'eunuc ressona, lúcid, al llindar de la cambra d'Assuerus. Breument, un dels eunucs recobra la humanitat: el ridícul conspirador esdevé, abans de la seva mort, un dels personatges capaços de copsar els matisos filosòfics que es poden desprendre d'una situació en què ja no tenen cap marge de maniobra. No és casual que Espriu decidís que els protagonistes de la seva particular farsa fossin titelles: de fet, la profunda intel·ligència del titella Bigtan en aquest parlament rau en el fet que entén la seva condició titellesca i és capaç de descriure aquest mecanisme humà d'actuació com si no existissin els nombroses fils que, tan sovint, sense que ni tan sols ens n'adonem, fan de l'existència una lamentable farsa de titelles. L'escena dels eunucs acaba amb la intervenció de Mardoqueu i les reflexions del rei sobre el seu fallit intent d'assassinat.

Què insinues? ¿Bigtan i Teres, assassins en aprenentatge? I fugi!... O potser ho ensopegues, ara m'adono de llur esglai. Que enteres, sota aquestes grapes! M'explico, però, el pànic dels minyons, presoners del campió de les bubotes. (S. Espriu 1995a)

Així, malgrat ser l'objectiu dels plans d'assassinat dels eunucs, un Assuerus de tornada de tot posa de manifest una actitud compassiva

respecte Bigtan i Teres: mostrant-se empàtic davant l'atac improvisat de Mardoqueu, transforma els homicides fracassats en nois ingenus i el "campió de les bubotes" que, al capdavant ha impedit el seu assassinat, en un personatge desagradable i esgarrifador. Més endavant ja s'examinarà amb més detall la decrepitud física de Mardoqueu, però cal apuntar, pel que fa al diàleg del rei i Secundina a propòsit de la detenció dels eunucs, com en les seves intervencions ambdós personatges es rabegen en la descripció de les nafres i la immundícia de la seva aparença. I així, una vegada més, trobem un element visual que modifica la percepció de l'escena acabada de presenciar: de sobte, es destaca la fila desagradable que fa Mardoqueu i d'aquesta manera l'escena del vell espiant els eunucs esdevé encara més grotesca.

Imatges i parlaments van modificant constantment la percepció de l'escena. A *Primera història d'Esther* el matís, tant verbal com visual, és gairebé constant. Així, el rei, que sembla estar en un estat soporífer permanent, fins i tot s'adreça als eunucs en un to paternalista:

REI: A matèria esgotada i esforços nuls, resignació, no t'alteris. Bé, en pretèrit el perill i el rebombori, tornem a les nonetes, abans d'apuntar l'alba. Soldats, lliureu al botxí el parell d'emudits infeliços. Nens, nens, com lamento la lleugeresa! No vàreu pair la broma de l'onagre, ho endevino? Escassa imaginació i excés de geni, defectes nacionals de Pèrsia, admetem-ho. En fi, valor i curt suplici, adéu! I que els escribes detallin a la meva crònica aquests esdeveniments memorables. (S. Espriu 1995a, 35)

Un paternalisme, però, que no el priva d'enviar els eunucs al botxí. La preocupació per detallar el succés en les cròniques contrasta amb la seva percepció dels motius infantils i arrauxats dels eunucs. El quadre que començava amb les coincidències d'expressió amb els parlaments d'Elifaz conclou amb la visió distanciada i lúcida sobre un succés grotescament infantil, generat per un excés d'orgull, que acaba amb la mort estúpida dels seus protagonistes. Les ambicions homicides dels eunucs són rebaixades al ridícul més espantós. Paral·lelament, en contraposició a la ineptitud estratègica dels eunucs, apareix implacable la tàctica de Mardoqueu que, pacientment i sense aturador, treballa per obtenir el favor del rei. “Tàctica. Esther i jo treballem de sotamà” (S. Espriu 1995a, 35), replicarà a Secundina quan aquesta faci burla del nul agraïment que mostra el monarca envers la seva acció. L'escena avança des de la imatge de la tenebra a la de l'oportunisme més impúdic: una ambició descaradament arribista que té la imatge d'eczema incurable. Un grotesc d'un simbolisme sorneguer, molt propi de *Primera història d'Esther*.

#### **2.4.5 Iehudi, “sastrinyoli ranci, sentimental”**

L'escena dels eunucs és potser una de les més rellevants a l'hora d'assentar una perspectiva subvertida del llibre bíblic. Així, el personatge de Mardoqueu és retratat com un estrateg, d'aspecte desagradable, però implacable en la consecució dels seus objectius i la descoberta dels eunucs és entesa en el seu significat polític:

l'actuació de Mardoqueu és vista en part com una maquinació més per aconseguir el favor reial. No és estrany, per tant, que l'escena següent sigui gairebé exclusivament reflexiva. Espriu proposa una espècie de pausa argumental en què situa l'espectador fora de l'escenari: si en el teatre convencional el públic segueix una acció des del seu inici fins al seu desenllaç, a *Primera història d'Esther* el personatge de l'Altíssim surt de la pròpia ficció teatral per tal de descriure allò que està passant en escena des d'una perspectiva completament externa. Aquest gest, que també podem trobar en el teatre de Dürrenmatt,<sup>110</sup> situa l'espectador o el lector en una posició insòlita davant de l'obra: d'una banda, té al davant una trama en què els personatges fan constants al·lusions metaliteràries i, de l'altra, els parlaments de l'Altíssim, que líricament i elegíaca fixen la interpretació de l'obra. Espriu utilitza els diversos tons i les modalitats literàries amb una intel·ligència excepcional: el lirisme – un lirisme que té unes notes de record per la grotesca comèdia humana– sempre està al servei d'una reflexió que s'eleva per damunt la trama. Davant del ridícul existencial, Espriu contraposa el moment meditatiu, que es mira el grotesc des de la compassió i la clarividència. Les escenes de *Primera història d'Esther* estan al servei d'aquests instants de lucidesa humanística que omplen l'escena amb un lirisme de tall filosòfic. Un d'aquests moments escènics és el parlament de l'Altíssim, corresponent a “un respir d'entreacte” de l'obra:

---

<sup>110</sup> Un exemple d'això el trobem en l'obra *Die Ehe des Herrn Mississippi* (1952), escrita quatre anys després de *Primera història d'Esther*.

Mardoqueu se'n va, amb l'aliada, banyabaix, un poc desconcertat, observeu-ho. A l'escenari sense putxinel·lis hauria de descendir el teló, en un respir d'entreacte, mentre la drapaire brisa matinal recull i s'emporta, pels solitaris carrers de Susa, últimes gelors de lluna i estrelles. En la pausa rumiaríem, si més no, la pedregada de tirosos vocables que l'autor ens ha etzibat amb mandrons d'una parla moribunda, ja gairebé inintel·ligible per a molts de nosaltres. Salom, però, ho ordena altrament, i jo, la groga, m'he d'enginyar a omplir-vos el lapse amb acudits i notícies de carnestoltes. (S. Espriu 1995a, 35–36)

Després d'assenyalar el desconcert de Mardoqueu per la reacció indiferent del monarca davant de la seva ajuda, l'Altíssim evoca un quadre de calma i solitud dels carrers de Susa, una placidesa que té el seu paral·lel en la descripció del vespre de Sinera que fa el personatge a l'inici de la funció de titelles.<sup>111</sup> El plàcid quadre urbà és prelude de l'abaixament d'un teló fictici: la pausa esdevé hipòtesi i en aquest territori confús entre els diversos nivells de teatralitat es produeix una confusió deliberada entre “quitxalla, vilatans, patricis, homes, dones, compatricis” de Sinera i el lector o públic de *Primera història d'Esther*. Certament, ni el teatre dins del teatre, ni l'efecte d'estranyament són recursos nous; ara bé l'originalitat d'Espriu consisteix a modular aquests mecanismes estètics d'una manera ben particular. Així, si bé a partir de les al·lusions a l'obra com a ficció es crea un efecte de distanciament que evita qualsevol identificació amb els personatges de la trama, aquesta coincidència entre el públic sinerenc i el real –que, consegüentment, esdevé interlocutor directe de les paraules de l'Altíssim– provoca un efecte inusitat: no només el seu discurs se situa en un nivell jeràrquic diferent al dels

---

<sup>111</sup> “ALTÍSSIM: Les hores s'afeixuguen, hi ha molta clama a mar, xisclen pels rials les orenetes” (S. Espriu 1995a, 13).

personatges en la mesura que ens interpel·la directament, sinó que és la construcció principal, la peça principal d'aquest *sfumatto* literari entre els marges de la ficció i la realitat en què es fonamenta l'estètica espriuana. En tot moment es recalca el caràcter fictici de la funció de titelles i cada vegada que l'Altíssim actua com a director d'escena, situa l'espectador en una posició ambigua respecte de l'obra: d'una banda, la creació de diversos nivells de ficció provoca que automàticament es creï també una sensació d'immediatesa amb l'estrat metateatral; de l'altra, aquest nivell metaficcional s'embolcalla amb el regust mític de Sinera. La inserció metaliterària es duu a terme en el context d'aquesta quotidianitat mítica que travessa tota l'obra d'Espriu.

La referència a la pròpia obra és intrínseca a l'estructura del mite sinerenc, basat tant en la titellització de la vida com en la meditació fictícia de la creació literària. En el parlament de l'Altíssim reapareix la figura de Salom,<sup>112</sup> alter ego alhora anàleg i dissemblant (Boyer 1989, 38), que apareix com a responsable de les tries estètiques de l'obra. Així, la disputa entre personatges i autor esdevé disputa entre el director d'escena i l'alter ego. La reflexió de l'Altíssim ocupa aquest particular entreacte de l'obra i, de forma hipotètica, fa referència a la intel·ligibilitat de l'obra i la dificultat lèxica dels "tiroso vocables". Hi ha, per tant, una voluntat de

---

<sup>112</sup> Cal recordar que en l'inici de l'obra, en el seu parlament l'Altíssim ja parla de Salom com el creador de la funció de putxinel·lis que l'Euleuteri s'encarrega de fer moure. "Els ninots parlaran i ballaran, moguts per la misteriosa traça de l'Euleuteri, el fill de la Marieta, el noi de la casa del costat, que un dia s'escolarà, com sabeu, sense temps ni d'un badall, les comes ben tallades, arplegat per una màquina. Però avui Salom li encarrega encara de comandar la bellugor dels seus titelles." (S. Espriu 1995a, 13-14)



compendi i, sobretot, de paràfrasi del fenomen teatral que acabem de presenciar. Encara que deia no ser un home de teatre, com ho podria ser Pirandello,<sup>113</sup> el cert és que Espriu a *Primera història d'Esther* utilitza alguns recursos pirandellians.

Certament *Primera història d'Esther* no destaca per un seguiment lineal de les convencions teatrals i és evident que la seva posada en escena requereix un grau de sofisticació dramaturgic superior a la que pugui requerir l'escenificació d'una obra que segueixi al peu de la lletra les convencions dramàtiques. Aquest entreacte i la consegüent observació de la trama plantegen el tema de la teatralitat. Efectivament, com comenta Ricard Salvat, l'obra no empra “ni la unitat d'acció, ni la de lloc, ni la de temps, ni mai no usava un llenguatge conversacional” (Salvat 2005, 475). A l'hora de comentar l'estructura de *Primera història d'Esther*, sembla inevitable retornar a la pregunta sobre si Espriu va concebre l'obra com una realitat escènica. La resposta és afirmativa,<sup>114</sup> encara que

---

<sup>113</sup> En la seva entrevista amb Jordi Carbonell publicada el 1962 a *Serra d'Or*, Espriu afirma que no es considera un dramaturg. “Penso ser un aprenent de poeta. Aquestes obres són una forma dramàtica d'una realitat essencialment poètica. No sóc un home de teatre com ho són Ibsen o Pirandello” (S. Espriu 1995c, 21). Tanmateix, tal com assenyala Gallén, “que no es considerés un home de teatre en termes absoluts no el va privar mai de manifestar-se amb claredat i precisió sobre l'altíssim valor que assignava a la paraula dramàtica [...]” (Gallén 2013, 9).

<sup>114</sup> Els arguments que avalen aquesta ambició estètica de crear un objecte també escènic —més enllà de la monumental enrabiada de l'autor davant de l'anul·lació de la representació que havia de tenir lloc el 1951 a casa dels Uriach Sants— els podem trobar en la pròpia disposició del text. Primerament, el text inclou un *dramatis personae* —encara que incomplet— i les indicacions següents: “L'acció, simultània a Sinera i a la veïna Susa. Imagina els trucs escenogràfics que et convinguin”(S. Espriu 1995a, 2). Encara que aquestes indicacions no siguin les acotacions convencionals, no deixen de ser indicacions. En segon lloc, per boca de l'Altíssim, que actua com a director d'escena, trobem indicacions escèniques —que tant podrien anar adreçades al lector com a un possible director—, i, de passada, recorda en tot moment al lector que es troba davant

potser es tractaria d'una teatralitat particular, ja que es tracta d'una obra que adopta algunes formes de la narrativitat —com el parlament de l'Altíssim que ara ens ocupa—, i la imatgeria escènica té un to marcadament contemplatiu. Els quadres pictòrics de *Primera història d'Esther* es dibuixen a partir de la verbalització dels personatges, de manera que es produeix una superposició d'imatges sobre l'escenari; hi ha una impossibilitat material de traslladar la imatgeria meditativa dels parlaments a l'escenari. Un exemple d'aquest fet, el trobem justament en el llarg parlament de l'Altíssim en aquesta estudiada pausa de la representació:

Sapigueu, doncs, que l'Eleuteri, amb la gargamella a l'escarlata (d'extrafer l'espigueta dels ninots), es beu a glops, per suavitzar-la, unes quantes gracioses fresques—i no t'alleris, Tianet, a corregir-me, car a Sinera sempre ho pelarem així. Ítem, que Bigtan i Teres pujaren, modestos de capteniment, al cadafal, a ensenyar-nos canes i canes de llengua saburosa, tan bruta, que el florense els prescriví, per màrfeques, un purgatiu de cavall, tanmateix activíssim. Ítem, que els historiadors historiaren la història amb històries d'historiografia historiada—i, ans de qualificar l'embolic d'estirabot, et demano de fixar-te en la manera com historien els historiadors. Ítem, que dama Alfina i dama Betina i dama Gambardina inauguraren, en lassar-se de batxillejar, espasmes del nirviós de la corda fluixa, úniques en la crispació i en el sofrir, segons ens ho bruelen. ¿I els altres bordejaran tau-tau, potser? No, mentida, escolteu-ho amb polca:

---

d'una ficció teatral. Espriu no sols introdueix les acotacions escèniques dins del parlament de l'Altíssim — recurs que, com indica Gallén, també trobem en l'obra de Thornton Wilder *Our Town* (1938) en la figura de l'*stage manager*— (Gallén 2005, 494), sinó que situa els lectors/ espectadors en un determinat angle des del qual contemplar l'escena. L'Altíssim determina la perspectiva i, per tant, la interpretació de l'obra. Espriu exerceix un complex control escènic que s'escapa dels mecanismes tradicionals. En tercer lloc, el recurs de la “mise en abyme” no deixa de ser una exacerbació de la teatralitat, un truc escènic.

Tots patim. Les cadires

són coixes, i se'ns claven

els llistons a l'esquena. (S. Espriu 1995a, 36)

Els tres estrats teatrals que podem trobar en aquest parlament són tres nivells pictòrics ben diferenciats. En primer lloc, trobem en escena la figura de l'Altíssim, que va relatant què succeeix en la pausa de la funció de titelles i així, d'una banda, traça l'estampa de l'Eleuteri esgargamellat bevent “gracioses” a l'entreacte i, de l'altra, propulsa l'espectador davant del cadafal on Teres i Bigtan han de ser executats. La imatge bascula entre el còmic i l'escabrós: amb la llengua bruta, els eunucs agonitzen entre espasmes. En aquest quadre grotesc apareixen tres dames que, intuïm que una mica morbosament –Espriu parla de xafarderia–, presenciïn l'execució: es tracta de les dames Alfina, Betina i Gambardina, noms que tenen ressonàncies de la *Commedia dell'arte* (S. Espriu 1995a, 145), i que situen l'escena escabrosa en el marc d'uns referents còmics fàcilment recognoscibles per l'espectador. L'estètica espriuana conjuga diversos gèneres i registres aparentment oposats – segurament, per això Espriu se sent tan còmode en les tonalitats grotesques –, de manera que les figuretes de la *Commedia* es passegen per davant del cadafal on els penjats agonitzen entre convulsions: les imatges espantoses –potser, fins i tot, teatralment exagerades–, adquireixen un matís inusitat, i creen un efecte desestabilitzador que accentua encara més el deix grotesc de l'escena. El quadre és inversemblant en la seva composició: espasmes i llengües enfora dels titelles penjats de la soga estan

acompanyats d'unes figures que estimulen una comicitat bufa, una convenció humorística que remet a una escenografia i attrezzo molt particulars; la imatge de tres colombines passejants davant del cadafal de Bigtan il·lustra el relat històric de la seva execució.

Aquestes imatges extravagants de l'execució determinen una referència amplificada de la tradició, que juga amb la concepció bíblica d'historicitat. D'alguna manera el pragmatisme sintètic bíblic, que tan sols narra aquells aspectes que tenen alguna importància per a la història (Auerbach 2008, 17), obvia els detalls de l'execució dels dos eunucs, ja que l'única importància de l'episodi per al narrador bíblic rau en el fet que l'actuació de Mardoqueu serà clau per al seu ascens. "Els eunucs foren penjats a la forca, i el fet es consignà al llibre de les Cròniques que el rei tenia a la seva disposició" (*Ester* 2007, 2:23), relata el narrador bíblic. De fet, segons Girbau, l'expressió "penjats a la forca" podria significar "o bé l'empalament, suplici conegut entre els perses i els assiris, o bé la crucifixió" (Girbau 2007, 2609). Sigui com sigui, l'execució és una peça més de la cadena d'esdeveniments que facilitaràn la pujada al poder dels jueus; el succés és narrat amb un succinta sobrietat i el punt que el narrador bíblic vol ressaltar és que aquests fets van ser recollits a les cròniques. En tot moment, el relat bíblic pretén conferir un efecte d'historicitat (Berg 1979, 11), que és parodiat per Espriu.

Així, l'Altíssim, en aquesta mena de crònica dels successos que s'esdevenen en els diversos estrats confluents de la ficció espriuana, al·ludeix a les remarques històriques del *Llibre d'Esther*. A partir de la repetició del mot història i dels seus derivats, amb el consegüent

efecte d'al·literació –un recurs molt utilitzat en la comèdia popular– l'Altíssim parodia les pretensions historicistes del llibre bíblic i, de passada, en recalcar la indiferència amb què el narrador bíblic –i especialment, el del *Llibre d'Ester* – tracta la mort dels gentils, i torna a posar de relleu el seu xovinisme extrem. “Et demano de fixar-te en la manera com historien els historiadors” (S. Espriu 1995a, 36) diu l'Altíssim. La incorporació d'escenes grotesques al relat bíblic és clau en la crítica del xovinisme bíblic: Espriu escenifica allò que el narrador bíblic calla, ja que no té cap rellevància a l'hora d'explicar l'ascens de Mardoqueu.

L'humanisme espriuà es concreta en tots i cadascun dels parlaments de l'Altíssim, en què es recapitulen els fets de la cort de Susa i on es detallen també tots els successos que envolten la posada en escena, des de referències a la creació fins als detalls que envolten la funció de putxinel·lis a la Sala Mercè. De fet, si s'analitzen els parlaments de l'Altíssim, queda força clar que a *Primera història d'Esther* la metateatralitat no es desenvolupa en dos estrats paral·lels, sinó que hi ha una intersecció constant de diversos nivells de ficció. L'Altíssim comença el seu discurs amb una queixa contra l'autor de l'obra, Salom, per continuar amb la descripció de l'execució dels eunucs: una explicació que al·ludeix irònicament al text original – rient-se d'una interpretació interessada– i remarca el caràcter fictici de l'escena comentant la presència de tres dames que, òbviament, remetent immediatament al joc teatral.

De l'escena concreta passa a una reflexió més general, en forma de tercet. Així, l'Altíssim recorda, de forma distanciada i escèptica, que el quadre que acaba de descriure té el seu paral·lel, salvant les

distàncies, amb la realitat. El patiment dels eunucs és descrit de forma histriònica i calculadament escabrosa, de manera que s'anul·la qualsevol possibilitat d'identificació amb els putxinel·lis, conscients de la seva teatralitat, el quadre defuig el terreny de l'empatia per situar-se en el camp de l'anàlisi. El grotesc és l'estri que serveix a Espriu per representar el patiment d'una manera irrefutable: la seva cara més ridícula i macabra –absent en l'elevat registre tràgic–, recorda alhora la seva absurditat. En el parlament de l'Altíssim és possible observar una altra particularitat estètica rellevant a l'hora de copsar l'ús del grotesc que fa Espriu a *Primera història d'Esther*: la imatge grotesca és sempre fugaç, de seguida és substituïda per un registre més sobri que es mira la vida de forma distanciada i irònica que, a partir de símils quotidians, com el llistó de la cadira que es clava a l'esquena, retorna a la sobrietat casolana des de la qual s'interpreten les escenes macabres.

Els moviments de canvi de registre són constants a *Primera història d'Esther* i, en moltes ocasions, serveixen per conferir un toc quotidià –i per tant, realista– a una ficció exacerbada a través del recurs metateatral, les al·lusions explícites als mecanismes metaliteraris, l'exageració bufa dels registres macabres i les lletanies desolades. Així, els parlaments de l'Altíssim retornen sempre a aquest quadre de la infància, elegíac i llunyà, que té el seu centre en la figura de Maria Castelló llegint immòbil a la cadira. De fet, la figura de la conca patrícia de Sinera actua com un element simbòlic poderosíssim, que plana de manera quasi imperceptible sobre tota l'obra. La seva figura és el contrapunt elegíac a l'extravagància titellesca. Un contrapunt a l'exageració grotesca,

que manté, però, un escepticisme fonamental sobre la condició humana. Així, el discurs de l'Altíssim continua en aquests termes:

Això, quan Déu ens deixa seure, de tard en tard, com a la senyora Maria Castelló, lectora immòbil. No, no botzineu, assuaueu bramuls, madones. Uniu-vos als silenciosos que sirguen i tomballen dintre el resclum de la ratera sense escapatòries. (S. Espriu 1995a, 38)

La conca és l'element que permet a Espriu reconduir la desmesura del grotesc envers una meditació ordenada. La seva aparició marca l'inici d'un gir en el discurs, el retorn a Sinera, que implica una presa de distància amb els fets que acabem de presenciar a escena. Espriu juga amb un ús perspectivista de l'element simbòlic, de manera que, a partir d'una utilització determinada de diverses imatges, estableix una jerarquia conceptual. Els diversos nivells teatrals de l'obra actuen com a estrats de significació: el parlament de Teres no té el mateix valor que el de l'Altíssim; de la mateixa manera que el quadre de Mardoqueu, infestat de bubotes i amb la barba plena de brutícia, ocupa un espai molt diferent del de l'evocació de la mort de l'Eleuteri a l'inici de l'obra. La imatge del cosí d'Esther té a veure amb una realitat grotesca risible i histriònicament ridícula, mentre que la figura d'Eleuteri, que remet a la cèlebre narració "Tòpic", encarna un grotesc dolorós. Més endavant, s'examinaran a fons els diversos usos que fa Espriu del grotesc en la caracterització dels diversos personatges, però cal remarcar que en aquest ús premeditadament jeràrquic que Espriu fa de la simbologia, la imatge i la caracterització, Maria Castelló ocupa un lloc preminent; evocació d'austera dignitat, és un

element simbòlic que es projecta en múltiples direccions.<sup>115</sup> D'una banda, marca el retorn discursiu a Sinera i, per tant, a un to elegíac que en Espriu és, per definició, especulatiu. Encara que plena de notes reflexives, la cort de Susa és l'escenari on avança de manera efectiva la trama de la història. La resta d'espais escènics és ocupada pels comentaris, per les imatges, les evocacions que, d'alguna manera van precisant la interpretació de les escenes de la cort. Subtilment, però implacable, Espriu va fixant els termes exactes de l'escena presenciada: la figura immòbil de Maria Castelló en aquest parlament marca l'obertura d'una tanda de consideracions de caràcter general que recorden que les escenes de Susa no són cap exemple aïllat d'absurditat. Adreçant-se al públic femení de Sinera, insta a no repetir els bramuls de les dames Alfina, Betina i Gambardina, i projecta la seva imatge del transcurs vital: la d'un ratolí que fa tombs a la mateixa roda. De Sísif, Espriu passa a les rates; de la imatge titànica, a la de pudor de resclosit. L'imaginari grotesc de *Primera història d'Esther* és desbordant: l'element familiar, com el del ratolí fent tombar la roda desesperadament, conviu amb les imatges escabrosament histriòniques de mort, com en el cas dels eunucs, o les repulsives bubotes de Mardoqueu. Ara bé, cal tenir en compte que la imatge del ratolí a la roda actua d'una manera una mica diferent: el grotesc de la imatge rau sobretot en la comparació de l'home amb els ratolins.

---

<sup>115</sup> De fet, Todorov en les seves reflexions sobre el simbolisme, ja comenta que l'evocació simbòlica és, per definició, múltiple (Todorov 1992, 65).



De fet, l'analogia és un recurs fonamental de l'obra. Encara que *Primera història d'Esther* és als antípodes de l'anomenat "teatre d'idees", el seu didactisme, sempre en clau humanística, expressa les seves preguntes i contradiccions fonamentals a través de les imatges o sentències que tenen sempre de rerefons un escenari poderós. L'imaginari de *Primera història d'Esther* és d'una vastitud extraordinària, –de fet, es desborda a si mateix, a vegades encobert per l'hermetisme lèxic– i és part inherent del fons especulatiu de l'obra: l'ús calculat de l'imaginari és un plantejament filosòfic en si mateix. I la imatge del ratolí fent tombs a la rodeta de la seva gàbia "dins el resclum de la ratera sense escapatòries" (S. Espriu 1995a, 37) com a analogia de l'existència humana, n'és un dels exemples més clars.

Seguidament, continuant amb la línia de canvis de to constants que caracteritza l'obra, l'Altíssim anuncia un canvi de registre en el seu discurs, i es prepara per entonar la cançó dels Iehudi, Iehudi dels Anchisi:

I prou d'aquest coll, perquè se m'obliga ara a engiponar la cançó de lehudi, lehudi dels Anchisi, no importa si de Susa o de Sinera o de la ciutat d'en Nyoca. Trempa la guitarra, Neua, Embraga, embranquem-nos i sallem: (S. Espriu 1995a, 37)

L'escena és una rememoració del quadre de l'Altíssim acompanyat per la Neua cantant la cançó de cec a l'"Auca tràgica i mort del Plem" narració del llibre *Aspectes*.<sup>116</sup> Observem com les indicacions

---

<sup>116</sup> "La gemegava a mig to la rogallosa veu de l'Altíssim. La Neua, la mossa del cec, l'acompanyava amb carrisquejar de guitarra, i un vailet indicava amb un punter les peripècies dels ninots de l'auca, pintats i vius en la fantasia popular. Un fanal feia pampallugues en la fosca i amb la seva tristesa convidava a armar gatzara. La mossa passava el platet pel rotlle de badocs i el presentava després al cec amb quatre escopinades de coure. Queia una gotellada. El cercle de la sorra es

i descripcions escèniques incloses en els parlaments dels personatges són extremadament minucioses també pel que fa a aquest nivell escènic que envolta la representació de putxinel·lis: *Primera història d'Esther* és escenificació de teatralitat. Deixant de banda el fet que tota peça metateatral traspua una contemplació admirativa del fet teatral, a *Primera història d'Esther* és fa patent el gust d'Espriu per una teatralitat molt allunyada de la dels escenaris a la italiana: l'essència teatral es troba en l'espontaneïtat de les formes populars. Com una petita fantasia popular –amb el corresponent toc erudit– l'Altíssim, cec de la parròquia de Sinera, acompanyat per la Neua amb la guitarra, entona el romanç de Iehudi dels Anchisi.

En relació amb la temàtica que ja s'havia obert amb la fugida de Vasthi, la cançó tracta del marit burlat, tot i que des d'un angle diferent. La cançó, a la manera d'un entremès enmig d'una tragèdia barroca, és una burla explícita dels crims d'honor. Tot i no tenir continuïtat argumental amb la història de la reina Esther, actua com a decorat simbòlic de la trama. En la figura de Iehudi, l'extravagància grotesca sembla recordar aquella fauna fantàstica de les pintures de Bosch, però situada en un entorn quotidià. La imatge inversemblantment grotesca apareix gairebé sense que ens n'adonem:

---

rompia amb mandra i es dispersava sota la pluja. Un esquinçat cridava, enmig de la fredor dels transeünts i de l'aigua, la no gens interessant notícia de la pèrdua de les últimes colònies del país oficial. El garrot del captaire anava percutint la vorera xopa. El cec palpava alhora la mossa, que reia i taral·lejava. Els esclafits de la Neua subratllaven i comentaven la decadència d'un procés històric que alguns han negat, però, sense ni una mica de raó” (S. Espriu 1998, 22–23). Eduard Juanmartí ha indicat que l'estructura narrativa d'”Auca tràgica i mort del Plem” té molt a veure amb el *Llibre de Judit* (Juanmartí 2015, 74).

lehudi, marit sastre  
de jaç sollat,  
no troba barretines  
ni estrenyecaps  
que puguin amagar-li  
aquell gran dany.

Regira en va botigues,  
caixes, encants,  
mostrant arreu les noses  
del front al ras,  
on nien caderneres

i qualque gaig. (S. Espriu 1995a, 37)

Les banyes del pobre sastrinyoli són un niu d'ocells i d'arbres. Una imatge fantàstica precedida de barretines i estrenyecaps que no poden amagar la banyassa de cornut. En la cançó, partint de la cèlebre imatge del marit banyut, l'Altíssim, en la seva cantarella rimada<sup>117</sup> acompanyada per la guitarra de la Neua, descriu les conseqüències pràctiques del creixement real de banyes al marit cornut. En termes pràctics, i sempre descrivint Iehudi en termes

---

<sup>117</sup> La cançó de Iehudi es compon a partir de l'alternança de tetrasíl·labs masculins, alternats amb hexasíl·labs femenins blancs (S. Espriu 1995a, 148).

pròxims i familiars, comença a enumerar les nefastes conseqüències mèdiques del banyam que Iehudi té al cap:

Després d'inútil brega,

de molt trasbals,

el bon minyó d'Anchisi

s'ha refredat.

Amb esternuts trontolla

fins el Mont-Alt,

s'embussa, expectorava,

li raja el nas. (S. Espriu 1995a, 37)

En contraposició al maliciós simbolisme que fa ús de les afeccions dèrmiques per crear una imatge repulsiva de Mardoqueu, de la qual extreu un suc dramàtic considerable, el refredat de Iehudi és descrit en termes paternals i entranyables. Ara bé, com les bubotes de Mardoqueu, té també una funció narrativa i subversiva: l'enuig del sastrinyoli no és causat pel deshonor de ser burlat per la seva esposa, sinó perquè, a conseqüència d'això, li han crescut unes banyes que li impedeixen de portar barretines de dia i estrenyecaps per dormir i, a causa de la falta d'abric a la closca, ha agafat una calipàndria considerable, que ha despertat en ell els instints de venjança: la paròdia dels crims d'honor és doble. La burla de l'honor no es duu a terme a partir d'una diatriba paròdica que subverteix els seus principis fonamentals, sinó que bona part de la

subversió rau en el fet que no és ni esmentat; les ganes “d’escampar sang” de Iehudi provenen del seu refredat:

Aleshores comença

a reguitnar,

damunt els responsables

del greu cadarn.

un cúmulo d'improperis

i marramaus

que li cabriden ganes. (S. Espriu 1995a, 37–38)

Irònicament, la motivació del sastrinyoli sorgeix de la conseqüència de l'aparició real de banyes al seu cap, una realització de la imatge burlesca del marit burlat. Espriu, però, en pensa les conseqüències pràctiques i és en aquest àmbit de refredats molestos que es desperten els instints sanguinaris del sastrinyol. El paral·lelisme amb el crim d'honor equipara, per tant, l'absurditat del crim motivat per la gelosia amb la del refredat. La burla no pot ser més mordaç, feta amb un to familiar i de paternalisme irònic amb el protagonista, tanmateix no oblida de detallar la brutalitat del crim:

Del pensament a l'obra,

tan sols un pas:

en vesprejar cosia

amb un punyal

els cossos de la dona

i el seu amant.

Com més cus, més forada

el drut gallard

i converteix l'esposa

en un buirac.

Llurs pells no li valdrien

Ni per fustany:

Les llença de pastura

Als calamars. (S. Espriu 1995a, 38)

L'ús del vocabulari referent a la sastreria, que li permet jugar amb l'ambivalència entre "cosir a punyalades" i cosir una peça de roba, desdibuixa en part l'escabrositat del crim. Així, la comparació dels cossos de l'esposa i l'amant cosits a punyalades amb els d'un buirac, un coixinet de sastre, expressa de manera precisa i contundent l'acarnissament del crim, però l'aparta de l'esfera macabra: la ridiculització màxima del crim rau precisament en la reacció del sastre després dels fets.

A poc a poc se'n torna,

pengim-penjam.

Ja no tus, i les gorres

prou li entraran.

Però de sobte cauen,  
galtes avall,  
espesses llagrimotes  
de saurí fart.  
Iehudi plora, plora  
que ploraràs.  
Ai, sastrinyoli ranci,  
sentimental! (S. Espriu 1995a, 38)

El recurs emprat per l'Altíssim no s'allunya gaire del que s'utilitza a l'hora de caracteritzar els dos eunucs. Així, Assuerus els tracta de xicots esporuguits i, de cop, passa de parlar dels eunucs al sastrinyoli sentimental. La temptativa de regicidi dels eunucs queda reduïda a un funest error de l'assassí que és qui en paga les conseqüències. Espriu distancia l'espectador del crim per centrar-se en la reacció de l'assassí: així, curat del refredat, Iehudi, "plora que ploraràs". El grotesc del crim rau en la posició ridícula i vulnerable en què deixa els assassins, pobres titelles que cauen en la seva pròpia trampa: el romanç del "sastrinyoli ranci, sentimental" no deixa cap espai al maniqueisme. A partir d'un simbolisme bastit de quotidianitat i d'una paròdia hilarant, el crim d'honor és refutat. Després d'aquesta cançó, l'Altíssim traça un paral·lelisme burleta entre el refredat de Iehudi i la indisposició d'Assuerus:

Sí, vilatans, guarir de marfugues costa car, tant als Anchisi com a Assuerus, el qual febreja, d'ençà del recent poti-poti, i defèn a Esther d'entrevistar-se amb ell en una mesada, potser per tal de no contagiar-la, si fos passa. (S. Espriu 1995a, 38)

Aprofitant el fet que en la Bíblia realment passen trenta dies des del seu casament abans que Ester no torna a parlar amb el seu marit,<sup>118</sup> Espriu juga amb una possible indisposició del monarca per comparar-lo amb el sastrinyol i insinuar que tots dos, a més a més de portar banyassa, han hagut de pagar un preu molt alt per la preservació del seu honor.

En aquest sentit, cal remarcar que Espriu maniobra amb la inversemblança a l'hora de construir les amplificacions escèniques del text bíblic. Així com Thomas Mann en la seva tetralogia sobre les històries de Josep aconseguix que cada detall sembli concordar a la perfecció amb el breu text original, Espriu juga amb la inadequació als cànons bíblics; encara que en el *Llibre d'Ester* Assuer sigui un personatge indolent i manipulable, a *Primera història d'Esther* aquestes actituds són exacerbades i, fins i tot, comentades. Hi ha una voluntat explícita doncs, de crear un contrast entre el text bíblic i l'obra d'Espriu. El tractament grotesc del llibre bíblic rau precisament en l'explicitació irònica d'aquesta distància entre la subtilitat paròdica bíblica i l'explicitació grotesca espriuana. Com a lectors, reconeixem que la descripció següent no pot pertànyer al text bíblic i, en canvi, percebem clarament les ressonàncies còmiques del teatre popular:

Estubat, empeguntat i força empotingat, el rei de Pèrsia aplega els seus consellers, amb la intenció de desempallegar-se temporalment del feix de

---

<sup>118</sup> “Tots els servents del rei i els habitants de les províncies saben que tot home o dona que sense haver estat cridat es presenti al rei en el vestíbul interior, és condemnat a mort per una llei inexorable, fora que el rei, estenen-li el seu ceptre d'or, li faci gràcia de la vida; i jo ja fa trenta dies que no he estat cridada a presentar-me davant del rei” (*Ester* 2007, 4:10).



l'imperi, que el rebenta de veres, com de seguida us ho manifestarà. (S. Espriu 1995a, 39)

En aquest fragment la caracterització del rei no és tan diferent de la de Iehudi en la seva cançó, la comparació que l'Altíssim havia traçat abans té la seva continuïtat en termes estètics: els jocs de paraules, la rima i l'adjectivació provoquen un efecte còmic que accentua aquesta percepció distanciada i titellesca dels personatges, que no tenen cap entitat susceptible d'empatia i esdevenen simples putxinel·lis al servei de la farsa. El tractament del grotesc rau precisament en l'exacerbació de la titellització dels personatges, de manera que resultarien inversemblants en els termes de la normativitat bíblica, però que, en canvi, tenen generalment un origen detectable en el text bíblic. El joc irònic s'inicia justament en la reflexió sobre aquesta aparent contradicció.

#### **2.4.6 L'exaltació d'Aman**

A l'hora d'analitzar l'episodi de l'exaltació d'Aman, el primer que cal tenir en compte és que és un dels personatges més titellescs del text bíblic, ja que gran part del pes de la paròdia recau en les ínfules i càlculs erronis del conseller. El conflicte entre Aman, d'una banda, i Esther i Mardoqueu, de l'altra, és central en la trama. En el text bíblic aquest enfrontament té, des del punt de vista narratiu, tres característiques: la primera és que els termes de la caracterització dels personatges són asimètrics –el sentit de l'oportunitat i precisió

estratègica d'Esther i el seu cosí contrasten amb la manca de previsió d'Aman—; la segona és la volubilitat del rei, clau de la resolució dels conflictes, i la tercera, el paral·lelisme irònic entre els projectes d'extermini del visir contra el jueus i la venjança que finalment recau sobre Aman i altres enemics del jueus. En el llibre bíblic, l'antisemitisme d'Aman és fruit de la seva aversió a Mardoqueu, que es nega a prostrar-se davant seu:

Després d'aquests esdeveniments, el rei Assuer exaltà Aman, fill d'Amadata, l'agagita; l'elevà en dignitat i li donà la precedència sobre tots els altres funcionaris, col·legues seus. Tots els servidors del rei que estaven al servei del seu palau s'agenollaven i es prostraven davant d'Aman, perquè així ho havia ordenat el rei; però Mardoqueu no s'agenollava ni es prostrava. Els servents del palau reial digueren, doncs, a Mardoqueu: «Per què desobeeixes el manament del rei?» I això, li ho deien cada dia, però ell no els escoltava. Llavors ho manifestaren a Aman, per veure si Mardoqueu continuava en la seva actitud, perquè els havia dit que ell era jueu. Aman constatà que Mardoqueu no s'agenollava ni es prostrava al seu davant, i s'omplí d'indignació. Com que li havien dit a quin poble pertanyia Mardoqueu, va semblar-li poca cosa de posar la mà només sobre ell, i buscà la manera d'exterminar, juntament amb Mardoqueu, tots els jueus que es trobaven al reialme d'Assuer. (*Ester* 2007, 3: 1-6)

L'exaltació d'Aman en el text bíblic és tan sobtada com, en principi, arbitrària. El narrador bíblic no ens explica els motius d'aquest ascens tan ràpid, no sabem res dels mèrits de l'agagita per obtenir el favor reial. Del relat es desprèn que passa a ser la màxima autoritat quant als afers d'estat, fet del qual es pot deduir un possible desinterès regi en qüestions governamentals. Així, tot i emprar l'estil propi de la crònica, el narrador del *Llibre d'Esther* es complau a deturar-se en la descripcions del costums de la cort

persa: així, és narrat de manera molt gràfica l'ascens meteòric del conseller: la imatge de tots els membres de la cort –amb l'excepció de Mardoqueu– és una imatge simbòlica de l'abast del seu poder. El rei, però, sembla haver desaparegut completament de l'escena. Espriu, en canvi, situa la figura del rei en un primer pla: tot allò silenciàt, però alhora insinuat al relat bíblic, és escenificat a *Primera història d'Esther* i un diàleg entre el rei i Aman inicia l'obertura de l'escena dedicada a l'ascens del darrer:

REI: Conductor ja sense gaire delit del carro baluerna, després de molts trontolls de vigílies i batecs, habilito Aman per als ooixques més preemtoris. Si gruares el fuet i les regnes, ufaneja en el futur amb llur maneig.

AMAN: En encarregar-me, en ple tràngol, del timó de la nau, m'ajupo, nostramo, a besar-te la sandàlia. Responsabilitat i prerrogatives m'aclaparen ensems.

REI: Alerta, amb l'emoció, a rodolar de trompis. Em consternaria que des del principi la closca et tombegés. (S. Espriu 1995a, 39)

El rei, amb la seva habitual anàlisi irònica i distanciada, es torna situar a si mateix al centre de la seva pròpia ironia. La desídia i la mandra són constants en la caracterització del personatge: el rei diu que està cansat i la falta d'esma del monarca té com a conseqüència política l'ascens d'Aman. El poder, tema central a l'obra, és entrevist en aquest diàleg gairebé com una càrrega pesada, quasi com un peatge que el rei ha de pagar per poder gaudir de luxes i privilegis de la cort. En la figura d'Assuerus es retrata la típica posició acomodàcia d'aquelles persones que, per herència, estan al

capdavant d'un país o estat, però que no tenen el més mínim interès en l'evolució dels afers polítics i, en canvi, no poden evitar gaudir d'aquest poder suprem que, en realitat, és sempre exercit per consellers i visirs. La història universal és plena de monarques que es podrien adaptar perfectament a aquestes característiques i, per tant, es tracta d'una tipologia fàcilment identificable pel lector o per l'espectador. Ara bé, Assuerus subverteix aquest traspàs d'autoritat: en comptes de considerar-lo com un honor que confereix, és molt conscient d'estar traspassant a Aman una càrrega molt pesada. La imatge amb què Assuerus descriu el seu regnat és nítida i desoladora: el país és un carro que avança trontollant –Espriu confirma la mala gestió governamental del rei, que en cap moment és confirmada a la Bíblia–: així, en comptes de lliurar el setial com en el text bíblic, el rei fa entrega d'un fuet a Aman, tot recomanant-li ser un auriga més ferm a l'hora de fer anar les regnes del país. Així, fent “ús d'un lèxic de carreter per parlar de política” (S. Espriu 1995a, 149), Espriu crea un símil entre moviment polític i l'avanç del carro.

Seguint el ritual marcat, Aman besa la sandàlia del monarca, però canvia el camp semàntic metafòric: el lèxic carreter es transforma en metàfora marinera. La visió escèptica sobre l'exercici del poder del monarca contrasta amb les mal dissimulades ganes d'Aman d'agafar el timó de la nau: així, fingeix un cert desinterès en assumir les regnes de l'imperi –l'acceptació de l'encàrrec de redreçar l'imperi és atribuït a un acte d'obediència i lleialtat al monarca–, mentre que el rei ja s'encarrega de remarcar l'afectació

d'Aman i, profèticament i irònica, ja l'adverteix que deixar-se endur per l'eufòria excessiva li podria costar el cap.

Espru dibuixa amb una ironia subtil un personatge incapaç de dissimular el seu estat d'ànim i subratlla l'abisme entre la imatge que el titella té de si mateix i la imatge que irradia la seva projecció real. Una altra vegada Assuerus funciona com aquell personatge que és conscient fins al més mínim detall del mecanisme de farsa en què ell mateix participa, fet que accentua encara més el caràcter il·lús d'Aman. En trobem un exemple en la cerimònia de coronació i consegüent edicte d'extermini contra els jueus:

REI: Enllestirem de pressa. Redreceu-vos, senyors, i acomodeu-vos per oir el programa del ministre. Tu, res d'emfasitzar, controla't els arpegis. Que tothom et copsi directrius i consignes. I dissimula si badallo, car la nyonya em va espatllant de mica en mica la urbanitat.

AMAN: El meu pedagog, un esclau d'origen hel·lènic, m'educà en el culte del laconisme.

REI: Detall encoratjador. Debuta.

AMAN: Amb la vènia. Rei de reis, pròcers i llinatges de Pèrsia, cortesans, eunucs i cavallers!

REI: Dos punts.

AMAN: Jo hi discernia admiratiu, ai ai!

REI: Pst, dos punts. No t'altivis i empalma.

AMAN: D'allò... eunucs i cavallers... Ah, sí! Ara que assumeixo les funcions inherents a aquest serial, segon del reialme per la volença de l'august monarca...

REI: Etc. Alforra adorns d'exordi. Teca, visir. Esbossa'm les bases de la teva política.

AMAN: Te la perfilaré: ordre públic com a clau de volta, prestidigitacions de clemència i tralla, intangibilitat de l'os bertran dels funcionaris, pa a betzef (en el paper), fonents calents d'indústria i cultura, forces vives al bany marià, extermini dels jueus.

REI: Resum disert d'estadista, et felicito. Quant a la magrana final, ja m'has polsat ben bé l'opinió?

AMAN: La degolladissa extasiarà la púrria pucera, delerosa de joguinejar i expansionar-se. I les resultes beneficiaran el teu patrimoni amb deu mil talents de plata, que posaré a les mans dels tesorers.

REI: Consigna'ls al Fisc, partida «Fons de Rèptils». Uix, algú ha de pagar els plats romputs! I per a quan, la gresca?

AMAN: Als daus de Saurimonda, el tretze d'Adar. Vet aquí l'edicte. El sanciones?

REI: Imprimatur! (S. Espriu 1995a, 40–41)

El decret d'extermini dels jueus s'exposa en el marc d'un estira-i-arronsa entre Aman i el rei: la manca de concisió del ministre exaspera el rei i, així, Espriu crea un diàleg intel·lectualment sofisticat, a part d'una situació a bastament comunicativa explotada en el teatre popular. Ara bé, hi ha una modificació rellevant del text bíblic: si bé en el *Llibre d'Ester* el rei dóna el seu vistiplau al decret d'Aman,<sup>119</sup> però no sabem res de les motivacions d'aquest

---

<sup>119</sup> “Aman, doncs, digué al rei Assuer: «Entre tots els pobles que habiten les províncies del teu reialme, hi ha dispersat un poble que no es pot assimilar als altres. Les seves lleis són distintes de les dels altres pobles i no observen les lleis del rei; no convé, doncs, que el rei els deixi tranquils. Per tant, si al rei li sembla

consentiment, el titella espriuà celebra la idea del visir i, en termes pragmàtics, recorda la necessitat de buscar un boc expiatori que acabi amb una situació politicosocial que, a partir de les al·lusions del monarca, s'intueix complicada. En el llibre bíblic, el personatge d'Aman és descrit amb una transparència total: els seus motius i les seves intencions són presentades de forma diàfana al lector (Fox 2001, 178). En el cas del monarca, però, les seves raons i motivacions es dedueixen de la seva pròpia acció: la crònica dels fets evita explicar quin interès hauria pogut tenir el monarca d'exterminar el poble jueu. Per contra, a *Primera història d'Esther* el rei juga una part molt més activa en la política del ministre. “Teca, visir. Esbossa'm les bases de la teva política” (S. Espriu 1995a, 40), diu Assuerus en una frase en què les seves mostres d'impaciència davant de l'excessiva verbositat d'Aman es confonen amb les demandes de concisió i mesures polítiques contundents. El recurs d'alentir el diàleg entre dos interlocutors a partir de les floritures oratòries de l'un i la paciència de l'altre és força utilitzat en el teatre còmic; ara bé, Espriu hi sobreposa un joc irònic que bascula entre la broma textual i la sàtira política.

---

bé, que sigui decretat el seu extermini, i jo donaré deu mil talents de plata als funcionaris d'hisenda, perquè entrin al tresor reial». Llavors el rei es va treure l'anell de la mà i el donà a Aman, fill d'Amadata, l'agagita, l'enemic dels jueus, i li digué: «Queda't el diner, i aquest poble, te'l dono perquè facis amb ell el que millor et sembli». El dia tretze del primer mes, foren cridats els escribes reials i escriviren, segons les ordres d'Aman, als sàtrapes del rei, als governadors de cada una de les províncies, i als prínceps dels pobles; a cada província en la seva escriptura i a cada poble en la seva llengua. Les còpies foren escrites en nom del rei Assuer i segellades amb l'anell reial, i foren enviades per mitjà de correus a totes les províncies del reialme, per destruir, matar i exterminar en un dia tots els jueus, joves i vells, dones i criatures, i per apoderar-se dels seus béns, el tretze del mes dotze, que és el mes d'Adar” (*Ester* 2007, 3: 8-13).

Quant a aquest fragment, Sebastià Bonet parla d'alter ego reial en relació amb les correccions sobre les correccions de puntuació que Assuerus fa al parlament d'Aman. Segons l'estudiós, es tracta d'una referència a les diverses revisions que Espriu, que deia tenir "una paciència de benedictí, de xinès o d'obsés" (S. Espriu 2013a, 22), feia una vegada i una altra de les seves obres. Monarca i visir plantegen dues possibles entonacions i, per tant, matisos de la frase de la frustrada *captatio benevolentiae*: Assuerus es burla de l'estil ridículament grandiloqüent d'Aman a través de la puntualització dels seus criteris de puntuació. I, de passada, ironitza sobre les diverses opcions de puntuació que pot arribar a considerar l'autor a l'hora d'assolir la minuciositat de matisos i entonacions dels personatges, essencials en el diàleg dramàtic.

Bonet parla d'una simetria entre "el menyspreu del monarca i la lleponeria del ministre" (S. Espriu 1995a, 150) i, de fet, la figura del monarca actua gairebé com a catalitzador de la proposta d'extermini d'Aman. En la seva bateria de preguntes sobre el seu programa polític exigeix mesures dràstiques i, d'alguna manera, va dirigint el visir envers "la magrana final". D'aquesta manera Espriu confereix un matís d'entusiasme que sobrepassa la conformitat a l'aprovació indolent del decret per part del rei al relat bíblic: la falta de detallisme de la narració a l'hora de caracteritzar el rei del relat protocanònic és, en el fons, una manera de passar de puntetes sobre un possible paper reial actiu en la promulgació del decret d'extermini. L'extrem maniqueisme del relat es configura en part a través del seu personalisme: el conflicte entre Mardoqueu i Aman és central a l'hora d'explicar el decret d'extermini dels jueus. En el



desprestigi de la figura del visir es concentra la paròdia contra l'antisemitisme i, de passada, la tàcita, però efectiva col·laboració reial és amagada. D'aquesta manera la intervenció d'Esther en el llibre bíblic, tot i el risc que comporta, es limita gairebé a un tripijoc de cort, no es pressuposa cap interès polític del rei en l'extermini dels jueus. Malgrat la promulgació del decret, el rei no examina mai aquesta persecució i matança dels jueus des d'un prisma socioeconòmic, és un titella polític o, més ben dit, un titella quasi inconscient de la seva dimensió política: la subversió del monarca es basa precisament en la creació d'un personatge amb una entitat pròpia. L'Assuerus d'Espriu, conscient de la seva condició de titella, té una profunditat que l'allunya de l'esquematisme del seu homòleg bíblic. Un dels pilars argumentals de *Primera història d'Esther* és l'examen sobre les relacions de poder, una anàlisi que es duu a terme sobretot a través de l'autoreflexivitat dels personatges en escena. Aquesta autoreflexivitat es concreta en dues formes: la primera i més evident, el monòleg, i la segona i més subtil, el diàleg. Certament, la caracterització dels individus en escena s'efectua en bona part mitjançant la descripció de la resta de personatges, però Espriu va un pas més enllà: la perspiciàcia del rei és fonamental a l'hora d'exagerar els trets grotescs de la figura del visir. Aman explica amb detall el seu projecte polític, del gust del rei, que amb un llenguatge distès aparentment emulador de la parla col·loquial, recorda l'encert estratègic que significa trobar un boc expiatori. Aman esbossa el projecte, però Assuerus en fa l'anàlisi. I, seguidament, el focus de l'escena es trasllada al call:

ALTÍSSIM: Partiren correus a totes les satrapies, amb còpies del ban i instruccions del privat per als governadors. Ploralles al call de Susa.

JUEUS: Persecució damunt els nostres lloms! A sepultures d'ase ens abocaran.

JUEVES: A senallades, ai! Ens arrossegaran a xolls i femers, entre la immundícia de les carronyes, orbats del cel de Jerusalem.

MARDOQUEU: Confusió i afront ens cobreixen. Perquè pecàrem contra Jahvè, nosaltres i els nostres pares, des de la joventut fins aquest dia.

JUEVES: Dia d'estralls i de fosca, dia obscur i de núvol sobre les roques i les torres altes.

Jueus: Com peixos agafats a la xarxa, com ocells presoners en el parany, talment així ens atrapa i ens sobta el temps de l'infortuni.

MARDOQUEU: Ens emmenaran entre el nombre dels difunts, els difunts sense memòria en llur destí immutable.

JUEUS: Dejuneu, els cecs vacil·lants a veredes de tenebra.

JUEVES: Salva'ns, Déu, refugi nostre per generacions i generacions, de la ira dels adversaris del nom d'Israel.

MARDOQUEU: Marxo ennegrit, i no pel sol. Esquinço el mantell i encendro la testa. M'aixeco i clamo pels carrers. Dirigeixo el meu plant vers on sojorna el rei. (S. Espriu 1995a, 41–42)

Seguint la pauta d'enllaçar quadres de diversa tonalitat, el focus de l'escena es trasllada de l'entrevista entre visir i monarca a la desesperació del call de Susa. El seguit de planys dels jueus constitueix una de les escenes més poderoses de l'obra: la reverberació del verb sagrat en els planys del call té una qualitat

sonora que es mou entre la solemnitat gairebé sagrada i la profecia grotesca que condensa l'element transcendent, que es basteix a partir de l'imaginari alhora tenebrós i escatològic de l'Antic Testament.

En la seva conferència “Espriu davant la Bíblia”, Bonet comentava que *Primera història d'Esther* és una metonímia de les Sagrades Escriptures (Bonet 2016). En efecte, l'obra no és tan sols la recreació del *Llibre d'Esther*, sinó que, a partir de l'examen de l'estructura argumental del llibre, ateny les més altes cotes del pensament i l'imaginari bíblic, unes cotes que, molt convenientment, no passen pel llibre d'*Esther*.

Com ja s'ha comentat, Espriu pren com a punt de partida un llibre modest comparat amb les grans obres de la literatura bíblica per poder elaborar una paròdia amb unes dosis significatives de reflexió filosòfica expressada a partir de l'element sagrat. La història d'Esther és perfecta com a referència de la *Improvisació per a titelles* perquè parteix d'uns supòsits que són precisament els que Espriu pretén subvertir. La dimensió filosòfica de l'obra es basteix justament a través de la inserció de l'imaginari i el pòsit especulatiu de fragments provinents d'obres com els llibres profètics, el *Llibre de Job* o el *Predicador*.

La lectura de la Bíblia que Espriu planteja a *Primera història d'Esther* ultrapassa l'erudició irònica per endinsar-se en la captació de l'Antic Testament com a objecte estètic i, consegüentment, filosòfic. El lector de l'obra pot palpar l'estímul intel·lectual i sensible d'alguns fragments bíblics en la creació espriuana. La dimensió hermenèutica de l'obra és d'una sensibilitat estètica

penetrant, l'operació que duu a terme a la *Improvisació per a titelles* és d'una intel·ligència creadora impecable: l'element sagrat, pretèrit, esdevé transcendent. Fragments de llibres diversos adquireixen una unitat de sentit, conformen un quadre de desesperació que aborda l'extermini en la seva dimensió material i empra l'element grotesc inherent a la fisicitat de la mort per construir un quadre imponent, solemne, de la por a la mort. L'expressió col·lectiva d'aquest terror és justament l'element que eleva les lletanies dels jueus per damunt de l'individual.

La conformació del pensament espriuà es concreta a través d'una secularització del pensament bíblic i de la transcendència ètica que hi ha en el fet estètic. Les lletanies del call de Susa mantenen el vigor primitiu i atàvic del text, encara que formin part d'un sofisticat entramat intel·lectual. D'alguna manera es conjuguen erudició i coneixement minuciosos del text bíblic amb aquella primera impressió lliure de sofisticació intel·lectual que Espriu devia sentir d'infant en llegir la Bíblia per primera vegada. L'originalitat de la imatge espriuana rau en la capacitat de conjugar el seu poder original –i intel·lectualment inabastable– i alhora, com qualsevol moment estètic significatiu, els planys dels jueus, ens parlen amb sentit. (Gadamer 2007, 83). És com si Espriu pogués projectar aquest record vívid de la primera lectura bíblica i alhora bastir-lo amb precisió intel·lectual. De fet, en el pròleg de l'obra Espriu recorda, gairebé elegíacament, a través de la figura de Maria Castelló, aquest llegir “per delectança” i en diverses entrevistes parla de les impressions artístiques rebudes de nen gairebé com les configuradores de la seva obra. I, encara que aquesta evocació

elegíaca de l'hedonisme lector allunyat de qualsevol sofisticació intel·lectual forma part de l'univers literari en què Espriu fa orbitar la seva obra i la seva personalitat pública, això no significa que aquestes primeres lectures hedonistes del nen Espriu no conformin bona part d'un imaginari literari que, tanmateix, l'escriptor adult utilitza al seu gust.<sup>120</sup>

Al barri jueu de Susa, l'emulació bíblica és gairebé una salmòdia, com un breu interludi de l'engranatge satíric: malgrat que l'Altíssim, com a director, presenti l'escena com les “ploralles al call de Susa” i que s'acabi amb una intervenció pragmàtica de Mardoqueu, que de sobte recorda la necessitat real d'actuació, l'escena no perd la seva qualitat imposant. “Persecució damunt els nostres lloms! A sepultures d'ase ens abocaran” salmegen els jueus. Aquest lament, que sembla extret directament del text bíblic és, en realitat, la fusió espriuana de diversos fragments de l'Antic Testament (S. Espriu 1995a, 152): recull més o menys lliurement un

---

<sup>120</sup> Agustí Pons comença el seu llibre “*Esprriu, transparent*” amb un capítol intitulat “El nen que llegia la Bíblia”. El biògraf comenta com, a causa d'un brot tuberculós, el nen Espriu ha de fer llit i en aquest temps d'aïllament llegeix tot allò que li cau a les mans. “Les llargues hores que ha de passar al llit li permeten, al nen Salvador Espriu, endinsar-se en un mar inacabable de lectures” (Pons 2013, 45). La formació literària d'Espriu comença molt aviat i en un ambient de relatiu aïllament; com remarca Pons, s'esdevé el fenomen següent: malgrat ser un nen precoç, Salvador Espriu llegeix els grans clàssics en què l'avidesa de la lectura no té res a veure amb un afany de consolidar la formació intel·lectual, sinó que és un acte plaent. Molt oportunament, Pons cita un fragment de les seves entrevistes en què diu: “Recordo que als nou, deu, onze anys jo havia llegit el *Quixot*. Naturalment, alternava tota mena de lectures. M'havia empassat tots els Salgari, tots els Bufalo Bill –haguts i per haver- i tot el que una criatura acostuma a llegir; però també havia llegit el *Quixot*” (S. Espriu 1995a, 124). De fet, aquest tipus de lectura és recordada amb nostàlgia al pròleg quan, parlant de Maria Castelló, recorda “Llegia per pura delectança, sense propòsits de lluíment, i temo que percaçaríem en va als nostres conegudíssims manuals molts dels títols que més la divertien” (S. Espriu 1995a, 10).

fragment de la darrera de les *Lamentacions*: “Persecución padecemos sobre nuestra cerviz: nos cansamos y no hay para nosotros reposo” (*Lamentaciones* 1936, 5:5). Espriu intensifica, però, el lament del text bíblic, servint-se del *Llibre de Jeremies*. Una altra vegada Espriu es basa en la traducció de l’anomenada *La Bíblia del Oso* feta per Casiodoro Reina i revisada per Cipriano Valera;<sup>121</sup> no és casualitat que per a aquesta escena poètica i tenebrosa s’inspiri en aquesta versió que en tot moment té present la bellesa i el lirisme del text bíblic, que diu. “En sepultura de asno será enterrado, arrastrándole y echándole fuera de las puertas de Jerusalén” (*Jeremías* 1936, 22:19). Espriu canvia el matís del vers de la lamentació i la dramatitza: si en l’original es parla de cansament, hi afegeix el símbol de mort provinent del *Llibre de Jeremies*. D’alguna manera, els jueus són el cor que d’entre la sàtira evoca la desesperació despullada de tota comprensió humorística. Tanmateix, l’imaginari que evoquen els planys dels jueus continua situant-se en l’àmbit del grotesc. Es tracta, però, d’una imatgeria grotesca de la tenebra i la mort.

Així, el grotesc pren unes dimensions transcendents, en la seva fisicitat, quan les jueves del call de Susa clamen: “A senallades, ai! Ens arrossegaran a xolls i femers, entre la immundícia de les carronyes, orbats del cel de Jerusalem” (S. Espriu 1995a, 42). Espriu copsa la simbologia escatològica pròpia de l’univers hebraic

---

<sup>121</sup> Cipriano de Valera, monjo protestant exiliat a Anglaterra, publicà el 1602 la revisió completa de la traducció de Casiodoro Reina. Aquesta revisió va consistir bàsicament a eliminar fragments que Reina havia extret de *La Vulgata* i de *La Septuagenària* i de la reordenació dels diversos llibres. Tanmateix, quant a la gramàtica, el lèxic i l’estil de Reina, les correccions i modificacions són mínimes (Kinder 1988, 234).

(Tresmontant 1956, 56–57) i utilitza les diverses imatges dels llibres profètics per crear la seva pròpia salmòdia. Així, veiem com en aquest fragment torna a ressonar el versicle 19:22 de Jeremies, mentre que la simbologia de la mort té el seu paral·lel en el *dies irae* del *Llibre de Sofonies*: “Y atribularé a los hombres, y andarán como ciegos, porque pecaron contra Jehová: y la sangre de ellos será derramada como polvo y su carne como estiércol”. (*Sofonías* 1936).<sup>122</sup>

Com molt bé assenyala Bonet, en la seva recreació Espriu procura conservar la veu de la col·lectivitat alternant les veus dels jueus i les jueves repetint alternativament a l'uníson els versos bíblics. Només en un moment s'intercala una sentència de Mardoqueu que, seguint la dinàmica de salmòdia, s'insereix a la perfecció en l'escena: són dos breus moments en què Mardoqueu adquireix una funció merament coral, i, abandonant momentàniament el seu paper d'intrigant, apareix com un savi coneixedor de les Escripures: “Confusió i afront ens cobreixen. Perquè pecàrem contra Jahvè, nosaltres i els nostres pares, des de la joventut fins aquest dia”, diu Mardoqueu evocant el fragment 3: 25 del *Llibre de Jeremies*.<sup>123</sup> Crim i càstig oscil·len com uns elements inevitables que es

---

<sup>122</sup> Bonet comenta la possibilitat que la inspiració d'aquest vers tingués el seu origen en el text de la Bíblia Catalana Interconfessional: “La seva sang serà escampada com la pols, i les seves carronyes, com els fems” (*Sofonies* 1993, 19:22).

<sup>123</sup> “Yacemos en nuestra confusión, y nuestra afrenta nos cubre: porque pecamos contra Jehová nuestro Dios, nosotros y nuestros padres, desde nuestra juventud y hasta este día: y no hemos escuchado la voz de Jehová nuestro Dios” (*Jeremías* 1936, 3:25). Bonet també entreveu una possible influència del *Llibre de Salms* en els versicles 35: 4; 35:26; 71: 13 (S. Espriu 1995a, 153). Tots tres salms fan referència a la confusió i la vergonya, però potser la coincidència més clara la trobem en el *Llibre de Jeremies*.

perpetuen. La noció de l'inevitable lligat al càstig diví és escenificada per un seguit d'imatges de tenebra: les jueves que abans parlaven dels cels orbats de Jerusalem, tot evocant el *dies irae*, clamen: "Dia d'estralls i de fosca, dia obscur i de núvol sobre les roques i les torres altes."<sup>124</sup>

Esprriu recupera tots els elements simbòlics del dia irat de Jahvè i els fa reverberar dalt de l'escenari. De cop, els putxinel·lis s'han transformat gairebé en figures visionàries i el cor s'endinsa tenebrosament en la poètica profètica. La simbologia del vers, incorporada per Esprriu en forma gairebé de *collage* (S. Esprriu 1995a, 153),<sup>125</sup> és d'un mimetisme perfecte: la sentència espriuana es confon amb la bíblica. Aquest mimetisme esdevé a vegades sintètic, com en el cas de la resposta dels jueus al *dies irae* de les dones del seu poble: "Com peixos agafats a la xarxa, com ocells presoners en el parany, talment així ens atrapa i ens sobta el temps de l'infortuni" (S. Esprriu 1995a, 42).

La condensació del fragment de l'*Eclesiastès*<sup>126</sup> intensifica aquesta noció d'inevitable, que parteix de la concepció de l'home com a titella. L'*Eclesiastès* és un exercici dialèctic que parteix de les

---

<sup>124</sup> "Día de ira aquel día, día de angustia y de aprieto, día de alboroto y de asolamiento, día de tiniebla y de oscuridad, día de nublado y de entenebrecimiento. Día de trompeta y de algazara, sobre las ciudades fuertes y las altas torres" (*Sofonías* 1936, 1:15-16).

<sup>125</sup> Bonet assenyala que en el darrer clam de les jueves basat aparentment en el *Llibre de Sofonies*, Esprriu també es podria haver inspirat en altres fragments com ara "un dia de tenebres i de fosca, un dia de nuvolada i negror" (*Joel* 2007, 2:2) o "contra totes les torres altes/i contra tota muralla escarpada" (*Isaïes* 2007, 2:15).

<sup>126</sup> "Porque el hombre tampoco conoce su tiempo: como los peces que son presos en la mala red, y como las aves que se prenden en lazo, así son enlazados los hijos de los hombres en el tiempo malo, cuando cae de repente sobre ellos." (*Eclesiastés* 1936, 9:12)



formes sapiencials tradicionals: cita proverbis o en crea de similars i els utilitza per subvertir determinats preceptes de la saviesa tradicional (Alonso Schökel 1974, 38). Espriu, que tenia una visió del món extrema del *Predicador* (Fuster 1977, 79), d'alguna manera emprà també un recurs estètic similar: la reproducció no exacta a nivell literari, però extremadament precisa des del punt de vista estètic. Encara que els versicles bíblics siguin condensats, fusionats i reformulats, mantenen l'essència del verb bíblic. La recreació dels efectes plàstics i verbals de la Bíblia que fa Espriu produeix un efecte majestuós en escena: enmig de l'exacerbació de la metateatralitat, en alguns moments l'imaginari bíblic és presentat de manera nítida, immediata i profunda. D'alguna manera és com si, de la farsa titellesca, n'emergís un instant de ressorgiment de la tenebra profètica que expressa un sentit ontològic conformat a partir de la consciència de finitud. Les sentències bíbliques són directes i, si remetent a les pregoneres de l'existència, és perquè, com *Job* o el *Predicador*, plantegen la qüestió de la transcendència en la mortalitat. Tot recollint aquest plantejament, la salmòdia continua amb aquestes paraules de Mardoqueu: “Ens emmenaran entre el nombre de difunts, els difunts sense memòria en el seu destí immutable” (S. Espriu 1995a, 42).

Les paraules de Mardoqueu, malgrat reproduir l'essència del pensament veterotestamentari, no són presents literalment a la Bíblia. Espriu recupera el concepte; com indica Bonet, encara que la sentència no es trobi literalment en cap dels llibres de l'Antic Testament, expressa una idea que apareix formulada de diverses

maneres a l'*Eclesiastès*, *Job*, *Isaïes* i els *Salms*.<sup>127</sup> La visió de la mort és terrible i desolada: en aquesta escena una aurèola de dignitat sembla embolcallar els morts, un tractament radicalment oposat al de l'execució de Bigtan i Teres. *Primera història d'Esther* és una obra de mort, degolladissa i execució; les diverses figuracions de mort travessen l'obra de putxinel·lis, la representen des de diverses perspectives i desemboquen en la reflexió elegíaca de l'Altíssim.

La simbologia és fonamental en l'estructuració d'uns preceptes ètics i morals que seran formulats a la cloenda de la funció i també té un paper rellevant en la jerarquització implícita dels texts de l'Antic Testament que escenifica *Primera història d'Esther*: mentre que la relació amb els llibres literàriament menors és paròdica –la peça espriuana és una mirada burleta al *Llibre d'Ester*–, el diàleg amb els grans llibres bíblics és d'una naturalesa completament diferent. En contraposició a la subversió i reelaboració constant de la trama d'*Ester*, els fragments i les idees de llibres profètics i sapiencials hi són inserits sense cap modificació essencial. Així, els jueus clamen,

---

<sup>127</sup> En aquest sentit Bonet assenyala que Espriu s'hauria pogut inspirar en fragments del *Llibre de Job* –“abans que me'n vagi per no tornar,/ al país de la fosca i de la tenebra” (*Job* 1993, 10:21)–, de l'*Eclesiastès* –“mas los muertos nada saben, no tienen más paga: porque su memoria es puesta en olvido” (*Eclesiastés* 1936, 9:5); “Tothom té un mateix destí, i aquest és un mal que afecta tot el que es fa sota el sol. A més, el cor dels homes és ple de maldat i, mentre viuen, no pensen més que follies, fins que al final van a reunir-se amb els altres morts.” (*Eclesiastès* 1993, 9:3); [...] “perquè en el món dels morts on hauràs d'anar, no hi ha obres ni projectes, no hi ha coneixement ni saviesa.” (*Eclesiastès* 1993, 9:10)– o d'*Isaïes* –“Muertos son, no vivirán: han fallecido, no resucitarán: porque los visitaste, y destruiste, y deshiciste toda su memoria.” (*Isaías* 1936, 26:14)–. En aquests fragments queda ben palesa la concepció existencial veterotestamentària, la desolació per la finitud que és represa per Espriu en aquesta obra.

reproduint gairebé literalment el versicle 19:8 de *Job*:<sup>128</sup> “Dejuneu, els cecs vacil·lants a veredes de tenebra” (S. Espriu 1995a, 42).

Cecs i ceguesa són esmentats sovint als llibres bíblics i en l’univers literari espriuà són un element simbòlic recurrent. Els homes són cecs que ensopeguen els uns amb els altres, ens diu el poemari *Per al llibre de salms d’aquells vells cecs*,<sup>129</sup> una idea present en els llibres sapiencials i profètics. Una altra vegada es pot traçar un paral·lel entre concepció del món i concepció estètica: *Primera història d’Esther* és a vegades rememoració del pretèrit literari, immutable en la seva essència, en un present simbòlic significatiu.

La resignació davant la profecia nefasta dels laments és trencada amb la súplica a Jahvè de l’última lletania: “Salva’ns, Déu, refugi nostre per generacions i generacions, de la ira i dels adversaris del nom d’Israel” (S. Espriu 1995a, 42). Rememorant certes pregàries del *Saltiri*,<sup>130</sup> Espriu ultima una súplica de salvació. En aquest punt l’escena, fins en aquest moment solemne, torna a inserir-se en els dominis de la ironia: en contraposició als clams desesperats dels jueus, la intervenció pragmàtica de Mardoqueu tanca l’escena: “Marxo ennegrit, i no pel sol. Esquinço el mantell i encendro la testa. M’aixeco i clamo pels carrers. Dirigeixo el meu plant vers on sojorna el rei.” (S. Espriu 1995a, 42)

---

<sup>128</sup> “Y sobre mis veredas puso tinieblas” (*Job* 1936, 19:18).

<sup>129</sup> “El riu s’emporta/ parracs, l’espant, els gestos/ un últim xiscle.// Amb tots nosaltres,/ al fons del glaç de l’aigua, el qui ens guiava.” (S. Espriu 2006, 123–124)

<sup>130</sup> “Señor, tú nos has sido refugio en generación y generación” (*Salmos* 1936, 90:1) “Jehová Dios mío, en tí he confiado:/ Sálvame de todos los que me persiguen, y líbrame” (*Salmos* 1936, 7:1).

Si bé el parlament s'insereix dins la poètica de reverberació sonora de fragments bíblics –concretament, el versicle 30:28 del *Llibre de Job*<sup>131</sup>–, la poètica de la mort ha estat substituïda per la de l'estratègia: sembla que entre tanta lletania, Mardoqueu és l'únic personatge que sap com actuar. D'aquesta manera, de la profunditat litúrgica creada a partir de la reminiscència de la sapiència i la profecia bíbliques, Espriu retorna al relat d'*Ester*, tant des del punt de vista argumental<sup>132</sup> com conceptual –tot i que en la versió deuterocanònica un capítol dedicat al lament del jueus tingui un to força diferent al de les ploralles del call de Susa–<sup>133</sup> i, per tant, de la ironia mordaç.

#### 2.4.7 El decret contra els jueus

---

<sup>131</sup> Bonet assenyala dos possibles orígens d'aquest vers (S. Espriu 1995a, 154): la versió de Reina-Valera “Denegrado ando, y no por el sol” (*Job* 1936, 30:28) o la versió de la Fundació Bíblica Catalan: “Ennegrit marxo, i no a causa del sol” (*Job* 1930, 30:28).

<sup>132</sup> Així, l'última part de la intervenció de Mardoqueu recull el fragment següent: “Quan Mardoqueu sabé tot el que havia passat, s'esquinçà els vestits i es cobrí de sac i de cendra. Va sortir per la ciutat cridant fort i amargament, fins arribar al davant del palau reial, perquè no s'hi podia entrar vestit de sac.” (*Ester* 2007, 4: 1-2)

<sup>133</sup> “Els jueus invocaven el Déu dels seus pares, i deien: «Senyor, Senyor! Vós sou Déu a dalt del cel, i no hi ha cap altre Déu fora de vós. Si nosaltres haguéssim complert la vostra llei i els vostres preceptes, hauríem viscut amb seguretat i pau tot el temps de la nostra vida. Però ara, que no hem complert els vostres preceptes, ve sobre nosaltres tota aquesta tribulació. Vós sou just i suau, excels i gran, Senyor, i tots els vostres camins són justos. I ara, o Déu, [*sic*] no lliureu els vostres fills a la captivitat, ni les nostres dones a la vergonya i a l'extermini, vós que des de l'Egipte fins ara ens heu estat propici. Compadiu-vos de la vostra part que posseïu des del començament, i no lliureu el vostre heretatge a la follia, perquè els nostres enemics ens dominin.” (*Ester* 2007, VL:14a)

L'impacte del decret d'extermini és viscut de manera molt diferent a la cort i al call. L'obra traça un paral·lel maliciós entre el lament dels jueus i l'actitud de la nova reina que “cantusseja i fa frivolité” (S. Espriu 1995a, 43). Esther entona una cançó que canta líricament i irònica la història del poble jueu:

Quan et perdis endins  
del desert de la tarda  
i t'assedegui el blau  
de la mar tan llunyana,  
et sentiràs mirat  
per la meva mirada.

Etern príncep, Jacob,  
tindràs sempre companya  
que peregrini amb tu  
per segles i paraules.  
Suportaràs la mort,  
com a l'ocell la branca.

Ai, enemic camí  
de les hores i l'aigua,  
galop d'altius arquers  
contraris a l'estàtua  
de sal de qui volgué

esdevenir de marbre!

Si et tombes, els teus ulls  
glaçaran esperances.

Poble trist, amb record  
de ciutats molt cremades.

No t'acull cap repòs  
d'ombra bona, de casa.

Només somnis, al fons  
de la meva mirada. (S. Espriu 1995a, 43)

Un paisatge mediterrani, evocador de calma i lassitud, inicia el quadre de palau: s'esdevé una contraposició entre les imatges de tenebra de les salmòdies dels jueus al call i el quadre de la primera estrofa de mar i blau que cantusseja la reina; malgrat la seva naturalesa elegíaca, s'allunya molt de la desolació del barri jueu. Es tracta d'una composició melancòlica que fa un apunt de la història del poble jueu, des del record de l'episodi del *Gènesi* de la conversió de la dona de Lot en estàtua de sal<sup>134</sup> i la destrucció de Sodoma i Gomorra, l'evocació de la qual es fa extensiva a la destrucció i la fugida durant la diàspora.

Curiosament, la reina se situa en un dels punts centrals d'aquesta història d'una manera més o menys subtil: s'ofereix com la

---

<sup>134</sup> “I va destruir aquestes ciutats i tota la plana amb tots els habitants de les ciutats i les plantes de la terra. I la dona de Lot va mirar enrere i es va convertir en columna de sal.” (*Gènesi* 2007, 46)

companya fiable per caminar amb Jacob, “l’etern príncep” que, com sabem, s’identifica amb el poble jueu. Ara bé, Bonet comenta que el patriarca podria funcionar també com un alter ego d’Espriu,<sup>135</sup> fet que obre el poema a un espai interpretatiu insospitat: el lirisme melancòlic de la composició, molt proper a la poesia de tall amorós, desdoblaria el jo líric, seria objecte i subjecte de la poesia, un desdoblament inherent a la creació espriuana. Així, l’Altíssim, Salom i Jacob formarien part d’aquest joc d’heteronímia i figuracions literàries del jo que situa l’univers espriuà en un espai singular i literàriament molt personal, que es caracteritza per difuminar el propi jo a través de la seva múltiple personalització. La distància irònica que determina la representació del món de la literatura espriuana es concreta també en la configuració –sempre eminentment reflexiva- de l’alter ego literari.

---

<sup>135</sup> La coneguda identificació de Jacob amb el poble d’Israel té el seu origen en els següents versicles del *Gènesi*: “Li preguntà: «Com et dius?» Respongué: «Jacob». Li digué: «D’ara endavant no et diràs més Jacob, sinó Israel, ja que has lluitat amb Déu i amb els homes, i has vençut». Aleshores Jacob va demanar: «Digue’m el teu nom». Li respongué: «¿Per què em preguntes el meu nom?» I allà mateix el va beneir. Jacob va donar a aquell indret el nom de Fanuel, perquè digué: «He vist Déu cara a cara, i he salvat la vida». Sortia el sol quan passava per Fanuel, i coixejava d’una cama. Per això, els israelites no mengen, fins al dia d’avui, el nervi ciàtic que es troba a l’articulació de la cuixa, perquè aquell havia ferit Jacob a l’articulació de la cuixa, al nervi ciàtic” (*Gènesi* 2007, 32:28-32). “Déu s’aparegué encara a Jacob, al seu retorn de Fadan-Aram, i el va beneir. Déu li digué: «Tu et dius Jacob. Però d’ara endavant no et diràs més Jacob: el teu nom serà Israel». L’anomenà, doncs, Israel. Déu li digué encara: «Jo sóc El-Saddai. Sigues fecund i multiplica’t. Un poble, un aplec de pobles naixerà de tu, sortiran reis dels teus llocs. El país que he donat a Abraham i a Isaac, te’l dono també a tu, i donaré aquest país a la teva posteritat després de tu»” (*Gènesi* 2007, 35: 9-12). Sobre una possible identificació entre Jacob i el mateix Espriu en el poema, Bonet assenyala que en el text espriuà aquesta dualitat entre patriarca i poble, funciona com en el text bíblic: mantenint una dualitat que permet alhora diferència i confusió (S. Espriu 1995a).

En la varietat de representacions literàries d'ell mateix, Espriu, sempre des d'una calculada separació de la seva pròpia persona, situa el lector en un espai interpretatiu inestable, de manera que crea un complex entramat metaliterari en què el jo és objecte i subjecte, demiürg i mer personatge, instància autorial i crítica –recordem que l'Altíssim retreu a Salom, en comptes de deixar a l'entreacte un espai per la reflexió, l'omple “d'acudits i notícies de carnestoltes” (S. Espriu 1995a, 36) –, i aquest ventall d'autofiguracions funciona com un agent irònic potentíssim: és a través d'aquests desdoblaments com s'efectua el comentari autoirònic sobre la mateixa obra. Ara bé, quin seria el sentit de la personificació d'Espriu en el personatge de Jacob i com afectaria el sentit del poema? Segons aquesta perspectiva, l'autor seria l'interlocutor de les paraules d'Esther, que amb un lirisme transparent en què l'estètica del paisatge traça un paral·lel nítid amb el quadre miniaturista de la natura –“Suportaràs la mort/ com a l'ocell la branca” (S. Espriu 1995a, 43)–, canta plàcidament un quadre de mort i destrucció. Els episodis fundacionals del poble jueu juguen també són imatges de mort poetitzades. Els estramps de la reina – que, molt convenientment, ja ha comentat que versificar no li és fàcil<sup>136</sup>– tenen un to i un sentit força semblants al de les “Cançons de la roda del temps”: elements com l'aigua, la calma, el mar, la

---

<sup>136</sup> Recordem que Esther, davant del malestar del monarca en sentir certs rodolins i demanar-li que utilitzi d'altres versos com ara estramps, contesta: “Versejar m'és, però, un poc dificultós, t'ho participo” (S. Espriu 1995a, 30). De fet, tal com remarca Bonet, tots els versos de la reina a partir d'aquest moment seran estramps (S. Espriu 1995a). Ara bé, segons el crític, Espriu pretenia que aquests versos fossin llegits com a part d'una composició personal, com un interludi líric personal, tenint en compte la poca habilitat versificadora de la reina (S. Espriu 1995a).



mirada, configuren una mena de somni de mort. La literatura d'Espriu, abocada a la mort, ofereix un seguit d'imatges i representacions molt diverses de la mort: a la cançó d'Esther la mort individual és representada mitjançant el símil detallista, la rememoració de la imatge petrificant del càstig de Jahvè sobre la dona de Lot per haver-se tombat a mirar la destrucció de Sodoma i Gomorra i, de forma perifràstica, en el record de les ciutats cremades dels hebreus. Malgrat la gradació de les imatges de dolor en el poema –de l'ocell a la branca a les ciutats cremades–, la placidesa i el lirisme de la composició no deixen espai per a la desolació i el turment; la mort és un instant fugaç i, despullada de tot regust tràgic, desfila per tot el poema amb una nitidesa excepcional.

La figuració de la mort en el poema és la de la temporalitat, l'abisme que s'intueix darrere la imatge bucòlica és temporal. La finitud és representada en la seva dimensió més temporal: Espriu contraposa l'envergadura del transcurs històric a la de la vida humana. Esther, en adreçar-se a Jacob, que en els seus dos nivells de significació és una personificació del poble d'Israel, destaca la importància del llegat de la seva acció “per segles i paraules”, de la mateixa manera que expressa la consciència d'autor del sentit atemporal de les seves obres.

L'oferiment d'Esther de peregrinar amb Jacob per “segles i paraules”, que la situa com un dels personatges principals de la història del poble hebreu, serà matisat, però, en la seva conversa amb Mardoqueu. Esther traça la seva actuació en un context històric definit:

MARDOQUEU: Ai, tu, Esther! Ai, ai, tu, Esther! Ai, ai, ai, tu, Esther!

ESTHER: Que es cala foc, cosí? Em sobresaltes.

MARDOQUEU: Reina, deixa la filoja. Ai, reina, que ens esclafaran per manament d'Aman!

ESTHER: Reporta't, Mardoqueu. No autoritzo expressions de raval ni cacofonies. D'altra banda, conec ja el pregó. Véns, a causa d'ell, tan mal compost?

MARDOQUEU: Sí, flemàtica filla. I a insinuar-te que pidolis commiseracions del teu marit per a nosaltres.

ESTHER: Indicat amb mònita. El suggeriment, però, m'ha de penetrar a poc a poc.

MARDOQUEU: Oh, no ens atropellem, reflexiona! Tu no fores mai una noia eixelebrada, tanmateix.

ESTHER: En tot hi ha sempre un sis o un as, catedràtic.

MARDOQUEU: El nostre as ets tu, un as pelat, ben sull. Trumfa els naips d'Aman, no gallinegis.

ESTHER: És que no dec atansar-me ara a Assuerus, sota pena de la vida.

MARDOQUEU: I què? La d'Israel no compta més, per ventura? No pensis en la teva ànima, exposa't. Qui sap si per a aquesta hora algú et féu arribar al tron.

ESTHER: Ah, la factura, eclesiastès?

MARDOQUEU: No parlo a l'assemblea, sinó a tu.

ESTHER: Una simple suposició dialèctica: i si m'hi negava? Tothom, excepte Secundina, ignora aquí la meva procedència.

MARDOQUEU: Una altra simple suposició dialèctica: i si algú l'esbombolava? Sospesa pros i centres, galanxona.

ESTHER: Ho capisso. He de filar prim, per força, encara que l'egoisme natural no en tingui ganes. Val més que em faci un mèrit, amb la gestió, davant les tribus, que no pas que un o un altre propali el meu secret, eh, pare?

MARDOQUEU: Àngela!

ESTHER: Em mudo, doncs, i veuré el rei. I si moro, que mori! (S. Espriu 1995a, 44–45)

La tonada lírica queda interrompuda per l'arribada de Mardoqueu que, neguitós, interpel·la la reina, tot recordant-li que no és moment de fer costura, ni frivolité.<sup>137</sup> La trobada entre ambdós cosins que inicialment són, a més de parents, aliats polítics, és un mesurament de forces entre ambdós personatges. En aquest punt Espriu canvia substancialment les reaccions i actuacions dels dos cosins respecte al text bíblic. Així, en el *Llibre d'Ester* Mardoqueu i la reina no parlen directament, sinó que s'intercanvien missatges a través d'Atac, un eunuc de la cort:

Quan Mardoqueu sabé tot el que havia passat, s'esquinçà els vestits i es cobrí de sac i de cendra. Va sortir per la ciutat cridant fort i amargament, fins arribar al davant del palau reial, perquè no s'hi podia entrar vestit de sac. [...] Vingueren les criades i els eunucs d'Ester, i li ho

---

<sup>137</sup> Espriu juga amb l'ambigüitat del terme. D'una banda, el *Diec2* defineix 'frivolité' com 'treball de malla que es fa amb una filoja'. De l'altra, juga amb el fet que frivolité també es pot referir al terme francès 'frivolité', que també es pot traduir per 'frivolitat'. El diccionari *Le Grand Robert* defineix el mot 'frivolité' com 'caractère d'une personne frivole', i indica que alguns dels sinònims d'aquest terme són: 'légèreté', 'puérelité' i 'vanité' (*Le Grand Robert* 2001).

comunicaren; llavors la reina s'estremí d'angoixa. Féu enviar vestits a Mardoqueu perquè se'ls posés i es tragués el sac, però Mardoqueu no els acceptà. Ester cridà llavors Atac, un dels eunucs del rei que estava al seu servei, i li ordenà que anés a trobar Mardoqueu, a demanar-li què era el que passava i per què obrava d'aquella manera. Atac, doncs, anà a trobar Mardoqueu, que era a la plaça de la ciutat davant del palau reial. Mardoqueu li contà tot el que li havia passat i que Aman havia promès donar per al tresor reial tal suma de plata en compensació del que perdria amb l'extermini dels jueus. Li donà una còpia de l'edecte d'extermini proclamat a Susa, perquè el mostrés a Ester i aquesta ho sabés, i li recomanà que es presentés al rei per intercedir a favor del seu poble: *«Recorda't dels dies de la teva aflicció, com eres alimentada per la meva mà. Ara Aman, el segon després del rei, ha parlat contra nosaltres per fer-nos morir. Tu, doncs, invoca el Senyor, i parla al rei a favor nostre, i així allibera'ns de la mort»*. Atac donà i comunicà a Ester el que li havia dit Mardoqueu. Llavors Ester ordenà a Atac que digués a Mardoqueu: *«Tots els servents del rei i els habitants de les províncies saben que tot home o dona que sense haver estat cridat es presenti al rei en el vestíbul interior, és condemnat a mort per una llei inexorable, fora que el rei, estenent-li el seu ceptre d'or, li faci gràcia de la vida; i jo ja fa trenta dies que no he estat cridada a presentar-me davant del rei»*. Les paraules d'Ester foren comunicades a Mardoqueu, el qual respongué: *«No et pensis pas que, d'entre tots els jueus, els qui viuen al palau reial se salvaran! Si ara t'obstines a callar, la salvació i l'alliberament vindran d'una altra banda, però tu i la casa del teu pare us perdreu. I qui sap? Potser és en previsió d'una tal circumstància que has arribat a la reialesa»*. Llavors Ester va respondre a Mardoqueu: *«Aplega tots els jueus que es troben a Susa, dejuneu per mi i no mengueu ni begueu durant tres dies i tres nits. També jo i les meves criades dejunarem de la mateixa manera. Amb aquesta preparació, doncs, em presentaré davant del rei, malgrat la llei, i, si haig de morir, moriré»*. Llavors Mardoqueu es retirà, i féu tot allò que Ester li havia indicat. (*Ester* 2007, 4:1-3;5-8)

En el relat bíblic la conversa entre Mardoqueu i Esther és indirecta i, de fet, part del missatge s'especifica només en la *Septuagenària*. L'escena bíblica està construïda damunt de dos pilars fonamentals: la desesperació de Mardoqueu davant de l'edicte i la reticència d'Esther a intercedir davant del rei. Les reserves d'Esther, sempre expressades de la manera més diplomàtica possible, dilueixen la solidaritat heroica de la seva actuació. La fisonomia moral d'Esther està ben allunyada de l'heroïna disposada a sacrificar-se pel seu poble. Tanmateix, la manca de vigor i profunditat dels personatges del *Llibre d'Esther* impedeixen que una escena que, en principi, té els ingredients necessaris per poder sorprendre'ns per la seva modernitat, sigui narrada en forma de crònica dels esdeveniments, que d'alguna manera és la dimensió psicològica necessària per crear una "tranche de vie" que atrapi el lector modern. L'actuació de la reina és ambigua, però sense ironia. Si en la fugida i el consegüent repudi de Vasthi els sobreentesos i els esdeveniments subjectes a una possible interpretació maliciosa són tractats a través d'un sarcasme jovial, en canvi no hi ha cap rastre d'ironia en la figuració dels caràcters d'Esther i Mardoqueu. En aquest fragment hi ha una negociació explícita, però cap psicologia de la persuasió. El fragment és tan sols la reproducció d'un missatge rere un altre i, encara que és possible intuir que la reina decideix intercedir pel seu poble per salvar-se ella mateixa, no té cap mena de profunditat literària. És gairebé una enumeració de fets, sense treball narratiu. Endemés, el fet que la desolació de Mardoqueu ocupi una posició central en el relat implica que el moviment polític que duen a terme els cosins queda en un segon terme. El quadre de la desolació de

Mardoqueu pintat pel narrador bíblic no deixa cap espai a la maniobra política, és Ester qui, informada de l'estrany comportament del seu cosí, fa el primer pas per conèixer la situació. La manca de profunditat psicològica dels personatges bíblics (Weisman 1997, 145), és correlativa a la seva glorificació: només a través de gestos exagerats com el de Mardoqueu –segons detalla Basili Girbau, entre els perses i entre els jueus era costum d'esquinçar-se els vestits per mostrar el dol davant de la mort o altres esdeveniments tristos<sup>138</sup>– i la disposició, encara que reticent, de la reina a arriscar la seva vida permeten dibuixar un quadre de forces clarament maniqueu. El narrador bíblic és sardònic a l'hora de retratar les figures d'Assuer i d'Aman i, en canvi, passa de puntetes sobre les reticències de la reina; el lector pot percebre clarament com els principis estètics del llibre se subordinen a la pretensió de glorificació dels personatges principals. La supeditació de l'estructura narrativa a aquest propòsit és el factor principal que explicaria per què, des d'un punt de vista literari, el *Llibre d'Ester* és potser un dels que suscita menys empatia al lector modern. La figura de David enviant Uries a la batalla és vívida i potent: el despotisme del rei és representat succintament en totes les seves fases, mentre que els mal dissimulats intents de glorificació d'Ester per part de la veu narradora la converteixen en un personatge distant

---

<sup>138</sup> En podem trobar un exemple en el versicle de les Lamentacions 2:10: “Estan asseguts a terra i ploren,/ els vells de la filla de Sió,/ s'han posat pols sobre el cap,/ s'han cenyit de sac;/ acoten el cap a terra/ les noies de Jerusalem” (*Lamentacions* 2007, 2:10). Tanmateix, en la narrativa històrica bíblica les imatges de dolor i patiment són molt infreqüents; aquesta escenificació del sofriment de Mardoqueu és, per tant, excepcional (Treloar 2008, 211).

—el seu silenci durant la primera part del llibre ja fomenta aquesta separació entre el lector i la protagonista del llibre— que, fins i tot, desperta antipatia. La dissonància narrativa del relat és produïda per una evident falta de concordança entre la intenció i el resultat: el mer apunt de l'autor sobre la reticència de la reina, seguida d'una posterior entregat a la intercessió davant del monarca és poc versemblant. D'alguna manera, és com si el narrador intentés dissimular la debilitat de la reina en pro de la construcció d'un personatge victoriós, de manera que la reina bíblica transita en una espècie de terra de ningú: les seves accions la situen molt lluny del personatge modèlic, i, alhora l'estil històric i merament descriptiu amb què es ressenya el seu capteniment impedeix qualsevol irrupció d'una concreció psíquica que traci el personatge en la seva dimensió més humana. La indefinició narrativa quant a la caracterització de la reina, conseqüència de l'objectiu d'escriure una narració de victòria del poble de Jahvè, la fan llunyana. Precisament, el que fa Espriu en aquesta escena és explicitar i exagerar les reticències de la reina i, per tant, la trasllada a unes coordenades psicològiques més versemblants, fa de l'escena un present literari significatiu.

Espriu no planteja una escena d'una naturalesa completament diferent de la d'*Ester*, sinó que, una vegada més, exagera uns fets implícits en el text i parodia la indefinició del llibre bíblic, que als ulls del lector modern deixa entreveure aquest intent glorificador d'una manera una mica ingènua. Així, el xantatge, la negociació i la ponderació de forces són peces clau a l'hora d'entendre l'actuació de la reina. Malgrat que el relat bíblic és sobri en els detalls de la persuasió de Mardoqueu —o potser seria més indicat parlar de

coacció– i que, a partir d'aquest moment la reina actua amb un fervor gairebé religiós,<sup>139</sup> és innegable que intercedeix davant del rei per salvar la pròpia vida. Aquest és l'argument que la convenc d'arriscar-se davant del monarca: aquesta individualitat de la reina, que no actua sinó per interès propi, és explotada per Espriu, que construeix un personatge explícitament interessat, amb habilitats negociadores, i que no s'immuta davant del nerviosisme del seu cosí. En sentir els "ais" de Mardoqueu la reina, interrompuda en el seu cant, pregunta "Que es cala foc, cosí? Em sobresaltes"; se sent més importunada pel seu cosí que no pas preocupada pel que li pugui dir. La manca de sintonia entre Esther i el seu cosí és evident: en aquesta escena són presentats com a aliats polítics circumstancials que mantenen una lluita interna per marcar el seu propi espai de poder personal:

MARDOQUEU: Reina, deixa la filloja. Ai, reina, que ens esclafaran per manament d'Aman!

ESTHER: Reporta't, Mardoqueu, No autoritzo expressions de raval ni cacofonies. D'altra banda, conec ja el pregó. Véns, a causa d'ell, tan mal compost?

Aquest breu fragment de la conversa és simptomàtic del canvi de relacions entre Mardoqueu i Esther que, conscient del seu poder com a reina, tracta el seu cosí gairebé com un súbdit més. Mardoqueu, ostensiblement angoixat a causa de l'edicte d'Aman, interpel·la un pèl bruscament la reina, que no s'està de recordar-li la

---

<sup>139</sup> "Aplega tots els jueus que es troben a Susa, dejuneu per mi i no mengeu ni begueu durant tres dies i tres nits. També jo i les meves criades dejunarem de la mateixa manera." (*Ester* 2007, 4:16), diu Esther a Mardoqueu.



seva obligació de fer servir un registre apropiat en presència seva. La reina que, com diu Bonet “es fa la fina i l’autoritària” (S. Espriu 1995a, 156), fa referència a “ens esclafaran” (expressió de raval) i “manament d’Aman” (cacofonia), i d’aquesta manera situa el llenguatge en el punt de mira de l’espectador o del lector contemporani. En el capítol corresponent a l’estat de la qüestió es definia el grotesc com un fenomen de creació verbal; Espriu se situa un pas més enllà: reflexiona i parodia un cert sentit del llenguatge, una certa retòrica impròpia dels personatges bíblics. La ironia es desplega també davant dels recursos lingüístics del text i, en conseqüència, la transposició dels personatges bíblics en la funció de titelles esdevé autoparòdica. La revelació dels recursos del text esdevé un procediment literari més, de manera que el gest metaliterari passa a constituir part de la recreació i la configuració dels personatges.

Els límits es difuminen i, d’aquesta manera, observem com Esther, amb les seves queixes sobre el to i la parla de Mardoqueu, fa patent el seu poder polític a través d’unes al·lusions metaliteràries. Espriu deixa entreveure alguns trucs sonors del seu llenguatge per tal de bastir un engranatge metaliterari que posa èmfasi en el fet que el parlar dels personatges de la representació no es correspon amb els del llibre bíblic i crea un diàleg fluid i consistent, capaç de sintetitzar tota l’amagada virulència de l’enfrontament entre ambdós personatges. De fet, l’agilitat del diàleg espriuà, malgrat la seva obscuritat lèxica, té molt a veure amb els jocs de paraules i la referència posterior a aquests jocs de paraules fàcilment recognoscibles pels lectors o espectadors del moment. A vegades és

mitjançant aquests jocs o al·lusions com una tonalitat còmica identificable guia l'espectador a través dels buits escènics que podria ocasionar l'hermetisme lèxic.

En el diàleg amb Mardoqueu la reina endemés, sembla atorgar poca importància als plans d'Aman i, per això, fent cara d'estar en una posició superior a la del seu cosí, li pregunta despectivament per la seva arribada pengim-penjam al palau. Esther inicia el diàleg posant un èmfasi especial en la seva posició privilegiada a la cort de Susa. De fet, el diàleg entre ambdós cosins es desenrotlla seguint aquest esquema: l'envaniment d'Esther per la seva nova condició règia i la rebaixa que fa el seu cosí dels privilegis que la reina s'autoatorga.

La constitució del personatge de Mardoqueu és una de les reinterpretacions més fructíferes del text espriuà. Les seves habilitats polítiques són desplegades àmpliament en el diàleg: el Mardoqueu espriuà és despullat de l'autoritat políticomoral del personatge bíblic<sup>140</sup> i només en queda el negociador. A *Primera història d'Esther*, la dimensió religiosa del llibre bíblic ha desaparegut, fet que té com a conseqüència, a més de l'esmentat canvi de sentit de l'obra, el pragmatisme d'Esther i Mardoqueu en les seves actuacions. Endemés, a l'escena es recalca el capgirament de l'equilibri de poders entre la reina i el seu cosí, que comença la conversa aparentment sol·lícit i respon d'aquesta manera la pregunta sobre si la seva presència, i consegüent agitació, és

---

<sup>140</sup> El Mardoqueu bíblic, tot i que al final de la narració acaba ostentant un poder que *de facto* és absolut, fonamenta la seva autoritat en l'ordenament religiós. Aquesta autoritat moral de què gaudeix és un factor a l'hora de convèncer la reina per intercedir davant del seu marit (Wahl 2009, 111).

causada per Aman: “Sí, flemàtica filla. I a insinuar-te que pidolis commiseracions del teu marit per a nosaltres” (S. Espriu 1995a, 44). Emprant un llenguatge col·loquial, Espriu ens presenta la negociació amb tota la seva cruesa irònica: així, ambdós personatges burlen l’estil de l’altre, tot fent al·lusions al text bíblic. Mardoqueu titlla Esther de flemàtica i es riu de la seva cànida tranquil·litat i, al seu torn, la reina ho fa de la seva agitació i falta de subtileza diplomàtica a l’hora de sol·licitar el favor reial. “Indicat amb mònita” respon la reina, ressaltant irònicament la manca de subtileza de Mardoqueu, Esther centra el seu atac dialèctic en una reivindicació gairebé formal: la seva preocupació per qüestions de protocol, en el fons la seva manera d’autoafirmar-se políticament, posant de relleu la manca de finor de Mardoqueu i, sobretot, Esther juga sobretot gràcilment amb la ritualitat règia per tal d’alentir una possible intercessió davant del monarca, i prossegueix: “El suggeriment, però, m’ha de penetrar a poc a poc”.

La reina es fa pregar; en la primera part de l’encontre dialèctic és percep clarament com gaudeix de la seva pretesa posició de poder davant del seu cosí. Els jocs de la reina, però, de seguida són contrarestats per l’habilitat política de Mardoqueu, que en principi en un to més aviat paternal, recorda les seves obligacions a Esther i la invita a la reflexió: “Tu no fores mai una noia eixebrada” (S. Espriu 1995a, 44).

Mardoqueu, com a bon negociador, no comença coaccionant la reina, sinó que, servint-se de la lloança, la invita a reconsiderar la seva posició. Aquesta escena és d’alguna manera un compendi de les tècniques i de subterfugis del monstre polític que dirigeix la

conversació envers un tracte favorable. Mentre que Esther es precipita donant gairebé per fet el seu poder –“En tot hi ha sempre un sis o un as, catedràtic” (S. Espriu 1995a, 44), diu burleta Mardoqueu, que se sent com peix a l’aigua amb la xerrameca dels asos i els sisos, i persisteix a ordenar-li que prengui mesures contra el visir –“El nostre as ets tu, un as pelat, ben sull. Trumfa els naips d’Aman” (S. Espriu 1995a, 44) –. L’actitud pretensiosa d’Esther no aconseguix en cap moment fer recular el seu pare adoptiu que, tot i servir-se de recursos persuasius com l’elogi, no abandona mai les formes imperatives. Més aviat Mardoqueu observa distanciadament l’actitud de la seva cosina, sabent que, en tot cas, és ell qui té un as a la màniga. Cal notar també que la utilització del lèxic i les expressions procedents del vocabulari dels jugadors recalca l’equiparació del negoci polític amb el de les cartes, configurant així una perspectiva casolana sobre els moviments i les converses de les altes esferes polítiques. El poder és, doncs, un assumpte prosaic, no pas heroic.

El punt de contacte entre l’intercanvi de missatges del text bíblic i l’estira –i- arronsa dels titelles –amplificació espriuana– és la raó que addueix Esther per no intercedir davant del rei: “És que no dec atansar-me ara a Assuerus, sota pena de la vida” (S. Espriu 1995a, 45). Efectivament, el llibre bíblic, que d’alguna manera pot ser considerat un text costumista, en la mesura que retrata vivament i precisa els costums i lleis perses (Gordis 1976, 44), fonamenta la reticència d’Esther en aquesta prerrogativa règia (*Ester* 2007, 4:10). A la Bíblia la negativa d’Ester és força evasiva: Espriu converteix la tímida objecció de la reina en un desafiament a l’ordre sociopolític

establert per Mardoqueu que, tot i haver perdut qualsevol rastre d'autoritat religiós-moral, és *de facto* el màxim dirigent polític dels jueus. El preludi de presumció i vanitat de la negativa d'Esther insereix un matís de rebel·lió burlesca contra el lideratge de Mardoqueu i la seva posterior acceptació de les demandes del seu cosí també adquireix un matís polític molt més accentuat.

La resposta de Mardoqueu s'inspira en la traducció de Reina-Valera:<sup>141</sup> “I què? La d'Israel no compta més, per ventura? No pensis en la teva ànima, exposa't. Qui sap si per aquesta hora algú et feia arribar al tron” (S. Espriu 1995a, 45). Seguint la narració deuterocanònica, Mardoqueu exposa la imperiosa necessitat de salvaguardar el poble jueu, però no pronuncia el nom de Déu: les seves invocacions i pregàries són profundament terrenals, no s'adrecen a la divinitat (Fox 2001, 189). L'absència del nom de Déu en la narració que tanta inquietud havia generat (Gordis 1976, 49), s'adequa a la perfecció als propòsits argumentals esprius: representar, en un primera instància, el comerç i tràfic de poders des d'una perspectiva cruament secular i, posteriorment, reflexionar sobre aquest quadre de plasticitat breugeliana des de la gravetat de l'agnosticisme.

L'argument central que Mardoqueu esgrimeix en el text bíblic per convèncer Ester és d'ordre eminentment pragmàtic: “Porque si absolutamente callares en este tiempo, respiro y liberación tendrán los Judíos de otra parte; mas tú y la casa de tu padre pereceréis” (*Esther* 1936, 4:14). Encara que, com comenta Bonet, malgrat el to

---

<sup>141</sup> “Entonces dijo Mardocheo que respondiesen a Esther: No pienses en tu alma, que escaparás en la casa del rey más que todos los judíos.” (*Esther* 1936, 4:13)

coaccionador de les seves paraules, el Mardoqueu bíblic no és un xantatgista,<sup>142</sup> és possible deduir que en el seu intercanvi de missatges, Mardoqueu està fent realment un xantatge encobert i més o menys subtil a la reina. I és sobre aquesta suposició maliciosa que Espriu basteix l'escena.

Ben allunyada de l'heroïna bíblica, que es disposa a fer dejuni durant tres dies (4: 16), el titella espriuà burla la religiositat interessada del seu cosí. Segons Bonet, el vocatiu “eclesiastès” és un sinònim de “missaire” (S. Espriu 1995a, 156) usat en un sentit eminentment irònic. En les seves disputes, els personatges entren la dissecció psicològica del contrincant com a recurs dialèctic, un procediment incisiu que presenta, en forma a vegades un pèl hiperbòlica, les característiques morals i psíquiques dels personatges. A *Primera història d'Esther* Espriu ens explica les “veritables raons” que des de la perspectiva moderna empenyen els personatges de la faula bíblica. La recreació espriuana de la tradició és maliciosa: el gest espriuà consisteix a fer explícites aquelles veritats fonamentals que mouen els personatges de la literatura si són compresos des d'una perspectiva psíquicament versemblant.<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> Aquest passatge és indubtablement un dels més controvertits de l'obra. “It is a simple statement of fact or a threat?” es pregunta Moore. Sigui com sigui, encara que l'amenaça pugui ser interpretada en termes religiosos (*Esther* 1971, 50), no deixa de ser una mesura de pressió

<sup>143</sup> “Un exemple d'aquest gest el trobem en el recull de narracions *Les roques i el mar, el blau*. Especialment interessant és l'autoretrat del personatge d'Antígona: “Tots provaran d'aprofundir l'estrany tema i rivalitzaran en mèrits i en subtileses. Alguns em qualificaran de simple tossuda, i crec que aquests tindran més raó que els qui triïn l'agraït expedient d'extasiar-se, els ulls en blanc. Esdevindrà santa per excel·lència, l'única santa indiscutible de l'antiguitat. Però jo endevino qui sóc de debò, trista conca, fadrina de cara allargassada i dura. [...] No puc suportar l'oncle: vet aquí la meva veritat fonamental” (S. Espriu 1996, 125).

La comprensió humana es vertebrava mitjançant l'element grotesc: així, l'explicitació de l'estira-i-arronsa entre Esther i Mardoqueu és més coherent que el sobtat canvi d'actitud de la reina al *Llibre d'Esther*, que no descriu una evolució coherent de les seves accions. Aquesta incongruència psicològica és aprofitada per Espriu per estructurar una interpretació unívoca sobre les raons que motiven Esther a intercedir per al seu poble davant d'Assuerus. Així, les conjectures que es poden desprendre de l'intercanvi de missatges entre ambdós es converteixen en suposicions dialèctiques d'amenaça i xantatge. La reina, mig burleta, valent-se del llenguatge especulatiu sobre la possibilitat de negar-se a seguir les ordres del seu cosí i seguint aquest irònic llenguatge hipotètic, contesta contundentment sobre les conseqüències d'aquesta negativa:

ESTHER: Una simple suposició dialèctica: i si m'hi negava? Tothom, excepte Secundina, ignora aquí la meua procedència.

MARDOQUEU: Una altra simple suposició dialèctica: i si algú l'esbombolava? Sospesa pros i centres, galanxona. (S. Espriu 1995a, 45)

Esther tempteja les seves possibilitats, estroncades per la resposta amenaçadora de Mardoqueu. La coacció del cosí, de tints casolans, marca un gir de cent-vuitanta graus en la negociació. Així, les reticències anteriors i els fums reials d'Esther serveixen també per subratllar l'eficàcia del xantatge del seu cosí: el sobtat canvi de to de la reina indica la victòria sense matisos de Mardoqueu, com ho reconeix la mateixa reina: "Ho capisso. He de filar primer, per força, encara que l'egoisme natural no en tingui ganes. Val més que

em faci un mèrit amb la gestió, davant de les tribus, que no pas que un o un altre propali el meu secret, eh pare?” (S. Espriu 1995a, 45). Esther comprèn de seguida la situació i sospesa quina és la situació més convenient. La caricatura espriuana es dibuixa a través de la manca de pudor total que tenen els titelles a l’hora d’explicar les seves veritables intencions. A més a més, ho fan des d’un ús lingüístic que en principi és més propi de les classes populars, no pas les més altes de la cort. Hi ha una evolució de l’ús del llenguatge al llarg de l’escena: a mesura que s’incrementa la insistència de Mardoqueu, Esther va emprant un registre cada vegada més col·loquial, i també utilitza expressions de raval a l’hora d’esbossar les línies de la seva actuació. D’aquesta manera, la  *finesse* del principi de l’escena es descobreix com una astúcia d’Esther, que vol sobreposar-se a l’autoritat de Mardoqueu. En copsar el fracàs de l’objectiu, la reina retorna a la seva pròpia naturalesa verbal i afirma, sense pèls a la llengua que, malgrat el seu egoisme, intercedirà a favor dels jueus davant del rei: és l’única sortida possible i la que, endemés, com molt bé entreveu, li permet de sortir més airosa davant de les tribus.

Destaca el contrast entre les lletanies infestades de fragments profètics de mort i desolació que entonaven a mode de corifeu els jueus i les jueves i en algun moment el mateix Mardoqueu, i la verbositat col·loquial d’Esther que, als antípodes de tota solemnitat, diu voler fer mèrits davant de la comunitat. Com ja s’ha esmentat, el grotesc actua per contrast: (Puelles 2012, 26) el llenguatge i l’actitud pragmàtica d’Esther ressalten que la salvació que els



habitants del call imploren a Jahvè, té més a veure amb l'eficàcia del xantatgista que amb el poder de la divinitat.

Aquesta contraposició entre cort i call és explotada profusament per Espriu, que fa participar les veus dels jueus i les jueves en el diàleg entre Esther i Mardoqueu:

ESTHER: Em mudo, doncs, i veuré el rei. I si moro, que mori!

MARDOQUEU: No moriràs, sinó que viuràs, i lloarem amb tu les obres de Jahvè.

VEUS DE JUEUS: Per aquesta porta del nostre Déu, per aquesta porta entraran els justos.

VEUS DE JUEVES: Vosaltres, els qui cavalqueu en eugues blanques, vosaltres, els viatgers, a xaloc i a garbí, divulgueu el valor d'Esther, la benaurada.

MARDOQUEU: Car es presentà a Assuerus amb perill, i li tocà la punta del ceptre d'or, i gosà formular-li una petició salvadora. (S. Espriu 1995a, 46)

Després de l'amplificació de l'episodi bíblic, Espriu retorna gairebé a la literalitat del text bíblic. En la seva presentació davant del rei el narrador comenta que “Esther es posà el seu vestit regi ”(*Esther* 2007, 1:5) i, segons la traducció de Reina-Valera, abans de la temuda audiència davant del marit comenta “y si perezco, que perezca” (*Esther* 1936, 4:16). Tanmateix, es tracta d'una simetria textual, no de sentit. El perspectivisme espriuà transmuta la frase bíblica de tints heroics en un afegitó irònic que es permet la reina. La màxima preocupació de l'Esther espriuana és la pròpia vida: quan Esther diu “i si moro, que mori”, en realitat parla també amb ella mateixa:

forma part d'aquesta ordenació de pensaments i d'actuació que duu a terme en el seu diàleg amb Mardoqueu. La reina no tan sols contesta a Mardoqueu, sinó que en les seves respostes sembla ordenar la seva ment després del xantatge. Des d'una resignació més o menys irònica, Esther pronuncia aquesta frase que en el text bíblic resulta una mica incoherent en relació amb la insinuació dels seus temors inicials. Ja en el text bíblic, després de les anades i vingudes d'Atac amb els corresponents missatges entre Mardoqueu i la reina, la frase grinyola. Les maniobres dels protagonistes del relat, malgrat els intents de glorificació del narrador bíblic, els deixen ben lluny dels personatges heroics. Certament, la nostra noció d'heroi està molt lligada a la tragèdia grega o, més concretament, a la construcció conceptual que n'elaborà l'idealisme alemany.<sup>144</sup>

La noció d'heroisme no té cabuda en la mentalitat judaica, antitètica a la de la tragèdia grega: el *pathos* hebreu no té res a veure amb l'enfrontament d'uns personatges elevats, moguts per les forces superiors del destí, sinó que, a partir de l'entrega total a la voluntat de Jahvè –l'exemple paradigmàtic de la qual és el sacrifici d'Isaac– (Steiner 2000) uns personatges adreçats a la creació d'un entramat històric i identitari protagonitzen diversos episodis centrats en la seva lluita per la supervivència com a poble. Els personatges de la tragèdia grega són individualitats gegants, que malden per establir

---

<sup>144</sup> George Steiner considera que la “meditació activa sobre Atenes” és el fonament de l'idealisme alemany, el moviment romàntic, el sistema marxista o les teories freudianes. Considerada com la més excel·lent de les tragèdies gregues durant gairebé tot el segle XIX, *Antígona* ha establert la noció i comprensió actuals de l'heroisme (Steiner 2000, 117)

un cert ordre moral; en canvi, els protagonistes dels relats bíblics utilitzen subterfugis, enganys i tripijocs amb tota normalitat; només cal recordar, per exemple, com Jacob, amb l'ajuda de Rebeca, es fa passar per Esaú per aconseguir la benedicció del seu pare, o les argúcies que utilitza Raquel per tal d'evitar que el seu pare descobreixi el robatori dels ídols,<sup>145</sup> una escena que en la novel·la *Joseph und seine Brüder* (1926-1943), de Thomas Mann, és recreada i al·ludida des d'una perspectiva hedonista i bella: el personatge de Raquel és descrit i evocat de manera gairebé nostàlgica, és la mustela encantadora. En canvi, tot i ser la protagonista d'una trama en què picaresca i seducció són pilars fonamentals, el personatge bíblic està mancat de l'encant i la murrieria de Raquel o Vasthi. Esther és un personatge sec i seriós, però sense el poder moral de què gaudeix Antígona. Es tracta d'un personatge quasi exclusivament polític. La seva bellesa i el poder del seu erotisme no són gaire més que això, un instrument polític, com a personatge està mancada d'encant personal.

Des de la nostra incapacitat de situar-la com una heroïna, tal com pretén el narrador del *Llibre d'Esther*, la lectura contemporània d'Esther es fa ja des de l'influx dels paràmetres de la tragèdia àtica i la nul·la simpatia que desperta en el lector modern el seu sec

---

<sup>145</sup> «Davant dels nostres germans, escorcolla entre les meves coses el que sigui teu i pren-ho». Jacob no sabia que Raquel els havia robats. Laban, doncs, va entrar a la tenda de Jacob, a la de Lia i a la de les dues criades, i no hi va trobar res. Sortint de la tenda de Lia va entrar a la de Raquel. Però Raquel, que havia pres els ídols, els havia posats al bast del camell i s'hi havia assegut al damunt. Laban va escorcollar tota la tenda i no va trobar res. Ella digué al seu pare: «Que el meu senyor no s'enfadi que no pugui aixecar-me davant seu: és que tinc el que solen tenir les dones». I va furgar sense trobar els ídols.» (*Gènesi* 2007, 32: 32-35)

esquematisme, que sorgeix d'una dialèctica particular entre intenció i recepció. El propòsit evident de glorificació d'Esther per part del narrador bíblic xoca amb la concepció contemporània d'heroïcitat, un fet que és aprofitat per Espriu per utilitzar les sentències bíbliques en un sentit contrari al pretès pel cronista i, en canvi, el text formula una reinterpretació coherent i significativa del *Llibre d'Esther*.

L'escena prossegueix seguint la dialèctica entre el pragmatisme de la reina i la religiositat pregona dels jueus. Així, Mardoqueu canvia la persona del psalm: “No moriré, sino que viviré y contaré las obras de Jah” (*Salmos* 1936, 118:17) de la primera del singular a la segona, profetitzant l'èxit de la victòria d'Esther; D'aquesta manera, molt intel·ligentment, Mardoqueu evita fer referència a la possible salvació del poble jueu –una qüestió que no interessa a Esther–, sinó que se centra en la supervivència i posterior glòria de la reina. Espriu juga una altra vegada a descontextualitzar la frase bíblica i situar-la en un context irònic antitètic. Malgrat el seu to religiós, la sentència de Mardoqueu “No moriràs, sinó que viuràs, i lloarem amb tu les obres de Jahvè” (S. Espriu 1995a, 46), té també una lectura pragmàtica.

La intervenció posterior de les veus de jueus i jueves, de tonalitat mítico-religiosa, contrasta amb la funcionalitat de la conversa de raval entre Mardoqueu i Esther. Una altra vegada Espriu insereix una transposició gairebé literal del salm 118: 20 “Per aquesta porta del nostre Déu, per aquesta porta entraran els justos”<sup>146</sup> (S. Espriu

---

<sup>146</sup> Tal com indica Bonet (S. Espriu 1995a, 157), les veus dels jueus són gairebé la transposició literal del la traducció de Reina-Valera del Psalm: “Esta Puerta de Jehová/ Por ella entrarán los justos” (*Salmos* 1936, 118:20).

1995a, 46). I, tanmateix, una altra vegada la literalitat de la sentència està en relació gairebé inversa amb el seu sentit. L'himne victoriós salmòdic sona una mica ridícul en aplicar-se a la reina: podríem situar-la entre els justos dels quals parla el salm?

Les veus de les jueves continuen la lloa d'Esther: “Vosaltres, els qui cavalleu en eugues blanques, vosaltres, els viatgers, a xaloc i a garbí, divulgueu el valor d'Esther, la benaurada”. Inspirada en un fragment del *Llibre dels Jutges*, concretament en un versicle de l'himne de victòria de la jutgessa Deborah,<sup>147</sup> una de les salvadores del poble d'Israel, la salmòdia evoca una imatge de la velocitat de la propagació de la feta d'Esther. Els genets avançant envers els diversos punts del regne persa marquen una poètica gairebé èpica. Tanmateix, la benaurada Ester no és gaire cosa més que una oportunista que “es presentà a Assuerus amb perill, i li tocà la punta del ceptre d'or”,<sup>148</sup> encara que, a diferència del que proclama Mardoqueu, no gosa “formular-li cap petició salvadora”, sinó que, com veurem, es limita a sol·licitar un banquet. Una altra vegada, el maldestre gest glorificador del narrador bíblic és objecte de burla per part d'Espriu en el parlament èpic de Mardoqueu que, interessat a lloar la seva cosina –que és, no ho oblidem, el seu instrument polític– manipula la realitat al seu gust. En aquesta escena Espriu fa cohabitar dues formes antitètiques (la funcionalitat dels diàlegs de Mardoqueu i Esther, amb expressions de raval i la poètica de les

---

<sup>147</sup> El fragment “Vosotros los que cabalgáis en asnas blancas,/ Los que presidís en juicio, Y vosotros los que viajáis, hablad” (*Jueces* 1936, 5:10).

<sup>148</sup> Efectivament, en aquest punt Mardoqueu segueix minuciosament el relat bíblic: “Quan el rei va veure la reina Ester dreta al vestíbul, aquesta trobà favor davant d'ell, i li estengué tot seguit el ceptre d'or que portava a la mà. Ester avançà i tocà l'extrem del ceptre” (*Ester* 2007, 5:2).

veus dels jueus) per mostrar la seva particular interpretació d'aquest fragment que fa grinyolar les dosis d'heroisme i exaltació del *Llibre d'Esther*, una interpretació que s'ajusta al propòsit fonamental de la literatura espriuana: mostrar la veritat sense il·lusions, objecte de tota expressió grotesca.<sup>149</sup>

#### **2.4.8 La visita intercessora de la reina. La basca deuterocanònica**

En el pròleg de *Primera història d'Esther*, Espriu, mitificant el propi procés de creació, recorda les imatges que decoraven la cambra de la seva tia, Maria Castelló “Perquè hi havia, penjada a les parets, una col·lecció admirable de gravats francesos, heretada dels besavis, on es narrava sencera l'anècdota oriental: el banquet del rei, l'allunyament de Vasthi, la boda d'Esther, la conspiració dels dos eunucs, l'exaltació d'Aman, el decret contra el jueus, la visita intercessora de la reina, la basca deuterocanònica, el passeig espectacular de Mardoqueu, el convit estratègic, la confusió del refiat ministre, el triomf momentani d'Israel. Totes les escenes m'agradaven, sobretot la del desmai: veig encara la barba arrissada del rei, les carns mòrbides de l'heroïna, la mirada guerxa del favorit, la còrpora del subtil cosí, la dansa deliciosa de les figures de fons” (S. Espriu 1995a, 11). En la literaturització de la seva infantesa i del

---

<sup>149</sup> En el seu assaig “Nada bajo los pies. Aproximación a una estética de lo grotesco”, Luis Puelles comenta que el grotesc, on cohabituen els contraris, és des del segle XIX “la verdad sin ilusiones, lo que somos sin quererlo” (Puelles 2012, 26).

seu imaginari –ambdós elements són indestriables l’un de l’altre–, Espriu mostra la seva predilecció per aquest episodi deuterocanònic que és l’element central de la visita intercessora –i forçada– de la reina, un episodi que encaixa a la perfecció amb una certa burla de l’histriónisme còmic popular inherent a la paròdia de l’episodi bíblic.

L’escena, preludiada per les solemnes proclames d’un estil poètic elevat, s’inicia amb l’afalagadora i col·loquial interpel·lació de la reina i prossegueix en una estranya barreja de registres populars i cortesans:

ESTHER : Oh, bon rei, espòs i home! Oh, bon home!

REI: Bé, senyora meva, us saludo.

ESTHER: Ui, ui, els papus, quin visatge!

REI: És el meu, no en gasto d'altre. Què buscaves?

ESTHER: La meva ànima, que és a les teves mans, ben sencera.

REI: La punta del ceptre te la retorna. (S. Espriu 1995a, 46)

La projecció caricaturesca dels personatges bíblics de l’obra implica un gest de concreció quant a la seva personalitat. En el text bíblic, la capacitat de persuasió de la reina es dedueix de l’acció, però és presentada des d’un tel de subtilitat: s’expliquen en forma de crònica els passos que segueix Esther en revelar la seva identitat i aconseguir així la gràcia per al seu poble; es reporta el sobri diàleg en què el rei promet concedir-li tot allò que li demani, oferiment

que la reina aprofita estratègicament, no per demanar directament la salvació dels jueus, sinó per convidar el visir al banquet:

Tres dies després, Ester es posà el seu vestit regi i es presentà al vestíbul interior del palau reial davant la cambra del rei. Aquest seia al seu tron, a la sala reial, davant la porta. Quan el rei va veure la reina Ester dreta al vestíbul, aquesta trobà favor davant d'ell, i li estengué tot seguit el ceptre d'or que portava a la mà. Ester avançà i tocà l'extrem del ceptre. Llavors el rei li digué «¿Què tens, reina Ester, i què desitges? Encara que sigui la meitat del meu reialme, et serà donada». Ester li va respondre: «Si al rei li sembla bé, que vingui avui amb Aman al convit que li he preparat». Llavors el rei contestà: «Busqueu tot seguit Aman per complir el desig d'Ester». I el rei i Aman anaren al convit que Ester havia preparat. (*Ester* 2007, 5:5-1)

La versió protocanònica exposa la persuasió de forma sintètica, sense exageracions ni moments dramàtics – a diferència de la versió de la *Septuagenària*–. És evident que Ester és una bona estratega, però la narració original és parca en el relat de les seves maniobres polítiques, sempre lligades a un favor incondicional del rei, raó primigènia de la seva victòria. Així, si en la versió protocanònica és una mera directora escènica –prepara minuciosament l'escenari en què revela la seva identitat al rei–, en la *Septuagenària* Ester, des de la perspectiva espriuana, fa ús de les seves arts de comedianta. De fet, la descripció de la presentació davant del monarca té un caràcter voluptuós, gairebé de fantasia, que contrasta amb la descripció succinta del relat protocanònic. Així, la traducció obsequia el lector amb alguns afegitons que es delecten en l'*atrezzo* de la reina per tal de preparar la seva compareixença davant del monarca.



El tercer dia, quan acabà de pregar, es va treure els vestits de suplicant, es rentà el cos amb aigua, s'ungí amb unguents, es vestí amb la seva indumentària de festa, i s'embellí amb joies. Esclatant de bellesa, després d'haver invocat Déu, que vetlla sobre totes les coses, va prendre dues esclaves; en l'una es recolzava, com amb mollesa, l'altra la seguia sostenint el ròssec del seu vestit. En l'esclat de la seva bellesa, tenia la cara rosada, l'aspecte alegre, com transportada d'amor, els ulls animosos; malgrat això, sentia el cor encongint per la por, impressionat, pel terror de mort, tot i estar vers el Senyor, perquè tenia la mort davant dels ulls. Havent traspassat totes les portes, entrà a l'atri interior; trobà el rei Artaxerxes al seu tron gloriós, vestit de porpra i tota mena de pedres precioses, i amb un ceptre d'or a la mà. (*Ester* 2007, V15: 1-1c)

Aquest detallisme en la descripció del vestuari i els rituals de bellesa, com ja s'ha esmentat anteriorment, traspua un grau més important de voluptuositat i d'afectació que el que trobem en el relat dels preparatius de Judith abans de presentar-se davant d'Holofernes (*Judit* 2007, 10: 3-4) o en els arranjaments d'Hegeu (*Ester* 2007, 2: 8-12) i un cert gust pel manierisme per part del narrador hel·lènic, que té el seu cop d'efecte en el desmai de la reina:

Alçant els ulls, la mirà com un toro en ple furor, s'indignà contra ella i, pensant fer-la perdre, digué indecís: «¿Qui ha gosat entrar a l'atri sense haver estat cridat?» Llavors la reina s'esvaí de temor, el seu color es tornà pàl·lid i es recolzà sobre el cap de l'esclava que la precedia. Però el Déu dels jueus i Senyor de tota criatura canvià la ira del rei en compassió, i el seu furor en mansuetud; d'una revolada s'aixecà del tron, ple d'ansia, i la prengué als seus braços fins que tornà en si; i li parlava amb paraules benèvols: «Ester, reina, germana meva i hereva, consort del meu regne. Jo sóc el teu germà. Tingues coratge, no moriràs pas; la

nostra llei és per al comú de les persones, no pas per a tu. Mira, tinc el ceptre a la mà». I aixecà el ceptre d'or, l'estengué vers la seva mà, la besà i digué: «Parla'm!» Llavors Ester digué: «Us he vist, Senyor, semblant a un àngel de Déu, i el cor m'ha tremolat de por davant la vostra majestat. Perquè sou admirable, Senyor, i la vostra cara és plena d'encís». Però mentre parlava amb el rei, va caure de defallença; llavors el rei i tots els seus criats es contorbaren. (Ester 2007, VL5: 1d-2c)

En la versió grega, el prolongat desmai de la reina, que defalleix dues vegades davant del monarca, és poc coherent amb els escassos trets psicològics esbossats en el relat protocanònic, on, especialment en la primera part, té un paper passiu i discret (Adelman 2014, 87). A l'inici del relat, Ester és descrita com una noia “bonica i d'aspecte agradable” i, per tant, es traça una contraposició clara entre la bellesa de Vasti, que imaginem voluptuosa,<sup>150</sup> i el físic agradós, però discret d'Ester; La beutat excepcional de la reina rebel contrasta amb la gentilesa més comuna de la prudent jueva. I, malgrat aquest posat aparentment inofensiu, manipula el rei a través de la seva sexualitat.<sup>151</sup> El gir melodramàtic que hi afegeixen els traductors grecs explicita amb les seves descripcions embafadores un element que se sobreentén com la causa del favor reial. Aquesta

---

<sup>150</sup> Recordem que Assuerus vol que Vasti assisteixi al banquet per fer ostentació de la bellesa de la seva esposa: “El dia setè, ple de bon humor a causa del vi, el rei ordenà a Mehuman, a Bazata, a Harbona, a Bagata, a Algata, a Zetar i a Carcas, els set eunucs que servien personalment el rei Assuer, <sup>11</sup> que duguessin a la seva presència la reina Vasti amb la diadema reial, per mostrar la seva bellesa al poble i als seus oficials; perquè era molt bella.” (Ester 2007, 1:10-11)

<sup>151</sup> Mieke Bal comenta en el seu llibre *Lots of writting* que hi ha un simetria maliciosa entre la transgressió de la norma per part de Vasti i Ester. Mentre que la primera és castigada severament per no acatar l'ordre del rei, la segona, malgrat conculcar la llei persa i comparèixer davant del monarca abans del termini establert, és premiada amb el favor d' Assuerus (Bal 1999, 228).

pompositat del relat grec que presenta Ester amb “l’aspecte rutilant de les solemnitats” (S. Espriu 1995a, 20) dota la reina de la sensualitat de la seva predecessora. Sensualitat i sexualitat passen a primer terme en la versió grega, un punt de vista recuperat en la versió paròdica que fa Espriu de l’episodi:

ESTHER: Estintola'm la mercè amb un gotet d'aiguanaf. Em desmaio.

UNS CORTESANS: La fatxa del monarca estamordeix la flor. Ungit facinerós!

ALTRES CORTESANS: Amb nyepes de nyeu-nyeu desbarba el boc. Estrènua descaradura!

RABINS: Reputem deuterocanònica aquesta basca. I no l'entnem ni poc ni molt, perquè la passa en grec. (S. Espriu 1995a, 47)

En aquesta escena podem veure com Espriu transforma el melodramàtic episodi del desmai deuterocanònic en una escena burlesca, que es fonamenta en una exageració notòria de la premeditació de l'oportú desmai. En anunciar la proximitat de la seva basca, Esther remet immediatament a una comicitat gairebé de circ, de pallaso, fonamentada en la complicitat amb el públic relativa a la nul·la dissimulació del fingiment.

Esther fa comèdia obertament, una comèdia que és acompanyada pels comentaris de l'escena que fan cortesans i rabins. El comentari irònic dels primers accentua la noció de mascarada grotesca. De forma onomatopèica<sup>152</sup> i gràfica, els cortesans fan escarni de

---

<sup>152</sup> En el comentari d'uns cortesans es repeteix el so [f] (fatxa, flor, facinerós), que amb alterna amb els sons [ʃ] (fatxa) i [ʃ] (estamordeix), mentre que en la rèplica

l'escena que acaben de presenciar. Una altra vegada trobem inserit el metacomentari com una part fonamental del text teatral, una concepció escènica fruit de la distorsió constant de la noció de versemblança. El trencament dels preceptes de la mimesi aristotèlica, però, encara que empli alguns recursos similars als del teatre brechtian, no es pot entendre en la línia del teatre èpic. El teatre de Brecht està lligat a “un concepte popular de teatre i al propòsit d’aconseguir una veritable projecció popular” (Salvat 2010, 139), mentre que el teatre espriuà, tal com defensa el mateix autor, és profundament aristocràtic.<sup>153</sup> La inserció dels putxinel·lis –que carretegen un inevitable aire de teatre de fira, folklòric, que remet a un tipus d’espectacularitat primigènia i gairebé atàvica– i d’escenes que tenen molt a veure amb un cert aire de revista musical i de farsa popular està al servei d’un artefacte especulatiu que es desplega al voltant de l’escena còmica. Aquest comentari culte, sardònic i que gairebé ratlla la pedanteria acompanya sempre els quadres de comicitat d’opereta: n’és un exemple l’estranyament dels rabins davant del desmai d’Esther que, a més de reputar deuterocanònic,

---

dels altres cortesans s’encadenen els sons [n] (nyepes, nyeu-nyeu) i [b] i [β] (desbarba el boc). L’escarni és també sonor.

<sup>153</sup> En la seva entrevista amb Romà Gubern, Espriu explica la seva visió del teatre de Bertolt Brecht: “Brecht es, sin género de dudas, muy importante. A mí me interesa de Brecht su recreación de mitos y de temas sin miedo a caer en el plagio. Yo me considero un escritor de poca inventiva y me gusta recorrer también a mitos ya existentes. Comparto con Brecht esta preocupación por dirigirse a la multitud (a pesar de que mi teatro es aristocrático). La verdad es que Brecht es un aristócrata con preocupación comunitaria. Él es también poeta y dramaturgo. Pero lo que más nos separa es que él es germánico y yo muy mediterráneo, lo que tiene un gran reflejo en la obra. Ambos coincidimos, por otra parte, en un interés por la Biblia y sus temas, que en él procede del luteranismo. Yo soy más escéptico que él. Él confía en el pueblo, tal vez porque su pueblo sea digno de esta confianza.” (S. Espriu 1995b, 33)

diuen que no l'entenen, al·ludint al fet que l'episodi només consta en la versió grega del llibre. Es tracta d'un tipus d'ironia metatextual semblant a la pregunta que es fa Mardoqueu sobre les "coincidències d'expressió" del parlament de Teres amb el *Llibre de Job*,<sup>154</sup> es construeix, per tant, un cert humorisme erudit basat en l'autocomentari d'unes al·lusions i reformulacions del pòsit literari fundacional de la cultura occidental que, tanmateix, resulten ocultes al gran públic.<sup>155</sup>

El trencament de la noció aristotèlica de versemblança s'efectua mitjançant procediments que deriven d'una exacerbació del procediment de la *mise en abyme*, que planteja una comicitat deliberadament referencial, fonamentada ja sigui en la remissió a l'escena còmica popular, ja sigui en una ironia que remet a un referent culte. Conseqüentment, es tracta d'una comicitat basada en la referencialitat literària: si bé el quadre còmic es fonamenta en la imitació exagerada d'una situació que té els seus referents reals i recognoscibles en la vida quotidiana i, segons els preceptes clàssics, retrata personatges baixos, la farsa d'Espriu es basa en una paròdia d'un referent literari popular o culte. La consciència de ficció i de literarietat s'integren en la situació hilarant, de manera que la versemblança aristotèlica es transforma en versemblança metaliterària, en una interpretació coherent, però també profundament personal, d'un determinat text bíblic.

---

<sup>154</sup> Recordem que Mardoqueu, en espisar les maquinacions de Bigtan i Teres, es pregunta si Teres "coneix el discurs d'Elifaz el Temaní o es tracta de simples coincidències d'expressió?" (S. Espriu 1995a, 32)

<sup>155</sup> L'atròfia de la memòria, segons Steiner el tret principal de la cultura de mitjans i de les darreries del segle XX (Steiner 1996, 38), converteix l'al·lusió als passatges bíblics en fragments hermètics per al gran públic.

Aquesta al·lusió al teatre popular i musical, que més endavant serà examinada amb més detall, és força evident en el diàleg entre Assuerus i Esther posterior al desmai de la reina. Un tret de l'obra d'Espriu és que hi ha dos personatges, Mardoqueu i Assuerus, que interpreten més d'un paper a l'obra. Les raons d'aquest perspectivisme tan divers a l'hora de configurar els personatges té a veure amb el grau de titellització a què se sotmet la marioneta en cada quadre, ja que a *Primera història d'Esther* els personatges a vegades s'escapen de la seva condició de titelles. En alguns moments, moguts per les mans de l'Eleuteri, els ninots, en arraconar la seva naturalesa grotesca, adquireixen una dimensió solemne i gairebé conformen la veu d'un quadre elegíac; en trobem un exemple en el breu moment en què la figura de Mardoqueu pren part en la salmòdia del call de Susa. En d'altres moments, els personatges fluctuen entre la seva dimensió reflexiva i la merament titellesca, com seria el cas d'Assuerus. Aquesta duplicitat de caracterització és fonamental a l'hora d'entendre la naturalesa de l'escena de la basca.

La hiperbòlica paròdia del desmai d'Esther, que recrea tots els tòpics grotescs de la sexualitat, la vellesa i el poder, ens retorna un Assuerus com a simple titella a mans de la seva dona. És potser un dels únics moments en què el personatge no afegeix la seva maquinària autoreflexiva; de fet, l'escena és potser una de les més parques en recursos autoexegètics: el quadre recrea un tipus d'escena propi dels gèneres populars, prou conegut per l'espectador. Assuerus ha d'abandonar qualsevol tendència meditativa que l'aparti de la imatge de vell escarnit i burlat de la comèdia popular.

Hi ha una doble recreació: d'una banda, s'espren tot el suc caricaturesc de l'afegitó deuterocanònic i, de l'altra, hi ha una paròdia implícita sobre un cert hiperbolisme còmic propi del teatre popular.

Malgrat que algunes revistes musicals de tendència sicalíptica de principis de segle també parteixen de la caricatura del tema bíblic, el tractament còmic espriuà és d'una indole molt diferent. Si bé a *La Corte de Faraón*, els personatges escarnits són cecs davant dels enganys de les seves dones –només cal recordar la ceguesa de Putifar i el faraó–, Espriu juga amb una certa ambigüitat respecte a la ceguesa d'Assuerus que, segons com, sembla deliberada. El monarca constata que el pols d'Esther és normalíssim,<sup>156</sup> tanmateix, l'escena prossegueix de la manera següent:

ESTHER: Malgrat tot, defalleixo. Si no per afecte, socorre'm per cortesia.

REI: Vet aquí els meus braços, tanmateix d'un vell. No t'hi repengis massa.

ESTHER: Són tal com jo els desitjo. Ah, recobre excels, em conserves la vida!

REI: I per què te n'havia de privar?

ESTHER: Se t'ha despintat ja la prescripció?

REI: Ximpleries! Em reviscola veure't, margarita, car em caboriejo entre fraram. Què vols que faci ara?

---

<sup>156</sup> “ASSUERUS: Eh? Sí que papissoteges. Vejam el pols. Normalíssim.” (S. Espriu 1995a)

ESTHER: No pas l'amor, embridat. Sols demano... (S. Espriu 1995a, 47–48)

L'humor de l'escena es basteix en part sobre la sospita insinuada que ambdós personatges saben que estan representant un paper. En la seva actuació grotesca hi ha una referència implícita a l'actuació histriònica dels personatges. Les ànsies del monarca bíblic d'agafar en braços Ester (*Ester* 2007, VL5: 1e) es transformen en els miraments d'un Assuerus, que cansat i desganat, pren en braços Esther. La mel·lifluitat de la reina és contrapuntada pel fet que el monarca diu que no recorda la llei persa segons la qual “qualsevol que sense haver estat cridat es presenti al rei en el vestíbul interior, és condemnat a mort per una llei inexorable, fora que el rei, estenent-li el seu ceptre d'or, li faci gràcia de la vida;” (*Ester* 2007, 4:9); tanmateix, a l'inici de l'escena Assuerus estén el seu ceptre a Ester.

L'element sexual, que com molt bé entreveu Bonet, és evocat a través de la negació (S. Espriu 1995a, 158) i complementat a partir del joc amb el doble llenguatge, tantes vegades utilitzat per la comèdia musical, però també mitjançant la seva referència explícita; ara bé, no es tracta d'un simple joc de paral·lelismes fonètics, com, “¡Ay, vámonos a Judea”, de *La Corte de Faraón*, sinó que presenta un punt de sofisticació lingüística que en dificulta la comprensió. La revifalla del rei davant de la presència femenina d'Esther, malgrat que la reina li negui qualsevol contacte carnal i que el cansament del rei pugui ser interpretat com a signe d'impotència, és insinuada amb expressions poc freqüents, com la queixa d'Assuerus “em caboriejo entre fraram”. Hi ha una inversió



dels termes lingüístics de la situació còmica. El llenguatge nítid en el seu doble sentit és substituït per un llenguatge que, tot i que en alguns moments és clar i entenedor, en d'altres fa ús d'un vocabulari menys freqüent, que es descabdella en una escena recognoscible pròpia del teatre còmic. En comptes de bastir la situació a partir de jocs lingüístics o de caricaturitzacions que facin referència a la realitat, Espriu planteja una escena en què el referent principal és justament la paròdia d'una certa comicitat que parteix d'elevats graus de tipificació: el diàleg entre Esther i Mardoqueu és escrit a mode de variacions sarcàstiques sobre un quadre freqüent en la literatura còmica i popular. I, de passada, recorda que l'episodi del desmai, el més melodramàtic del *Llibre d'Esther*, és fàcilment interpretable des de les coordenades de manipulació sexual i vellesa i, potser per aquest motiu, és un dels fragments més purament farsesc.

A partir del desmai de la reina, que Espriu ja presenta com a innecessari davant d'un rei sotmès als seus encants, Assuerus promet concedir-li qualsevol petició “tant si és una surra com la meitat del meu regne” (S. Espriu 1995a, 48), la qual cosa ella aprofita per sol·licitar la celebració d'un banquet amb l'assistència del rei i Aman. En el text hebreu, l'única estratègia d'Esther és la planificació minuciosa de la descoberta de la seva veritable identitat i consegüent demanda de favor per al seu poble. La dilació de la revelació és un fonament dramàtic clau en l'estructura de l'obra, ja que, a més de conferir-li ritme i certa dosi d'emoció, permet el contrast entre la satisfacció amb què Aman rep la invitació i la sort

que l'espera. Al relat bíblic, la petició d'Ester és formulada i contestada en els termes següents:

Llavors el rei li digué «¿Què tens, reina Ester, i què desitges? Encara que sigui la meitat del meu reialme, et serà donada». Ester li va respondre: «Si al rei li sembla bé, que vingui avui amb Aman al convit que li he preparat». Llavors el rei contestà: «Busqueu tot seguit Aman per complir el desig d'Ester». I el rei i Aman anaren al convit que Ester havia preparat. (Ester 2007, 5:3-5)

L'ampliació d'aquest fragment a *Primera història d'Esther* amb les queixes d'Assuerus a causa de la fragilitat del seu estómac<sup>157</sup> és contestada per una agra Esther que recorda al rei la seva obligació de complir la seva promesa.<sup>158</sup> Finalment, amenaça de tornar a desmaiar-se, fet que concorda amb els dos esvaniments que es relaten a l'afegit deuterocanònic:

ESTHER: Ai, amb el mareig perdo l'oremus!

RABINS: Quin grec més incomprendible!

REI: Apreneu-lo, carat, que prou hi sou a temps.

ESTHER: Apreneu-lo, i tant! A mi em resulta útil de saber-lo. (S. Espriu 1995a, 48–49)

En aquest fragment, la broma erudita i metaliterària defineix l'actuació d'Esther. Si bé la reina no és propensa als exercicis automediatius del seu marit, amb les seves ironies és la veu

---

<sup>157</sup> “ASSUERUS: Ai, la meua salut fràgil, pobre estómac! Un àpat? No sé si el podré resistir.” (S. Espriu 1995a, 48)

<sup>158</sup> “ESTHER: Els reis compleixen el que prometen.” (S. Espriu 1995a, 48)

interpretativa de la seva pròpia constitució literària. La seva convenció es basa en la consciència de ficció: el personatge d'Espriu confessa que li ha anat bé ser coneixedor de la versió grega del text, se sobreentén que l'ajuda a posar en pràctica el seu estratagema. La paròdia és doble: Esther comenta sense pudor l'èxit de la seva comèdia i, de passada, ironitza sobre l'adequació literària als interessos de l'autor que, en tot moment, pretén situar-la en una tonalitat d'opereta.

Espriu utilitza el joc metaliterari d'una manera força peculiar: com a element subratllador dels aspectes histriònics i ficcionals de l'obra. Així, els cortesans es feliciten per l'entreteniment i l'edulcoració<sup>159</sup> que els ha suposat el desmai fingit de la reina: gairebé sembla un entremès entrellaçat a la trama de l'obra. L'acabament d'aquest entreteniment de cort serveix per mostrar l'assentament del poder d'Esther; així, davant de la sortida de cortesans i rabins –una presència que cal entendre com una oportuna imprecisió espriuana respecte al llibre bíblic– (S. Espriu 1995a, 155), la reina ordena al seu marit que prengui una decisió pública. I, davant de la imperativa d'Esther, després d'haver consultat el seu visir, il·lusionat amb la petició de la reina, Assuerus conclou:

Ai, d'acord, campanut, d'acord, turmentosa! Què, els esperits ja et revenen? Hala, doncs, santa nit. I que ella i els genis immortals em fortifiquin, per als embats del fricandó de demà. (S. Espriu 1995a, 50)

---

<sup>159</sup> “UNS CORTESANS: Gràcies a Esther, avui ens hem entretingut.

UNS ALTRES CORTESANS: Gràcies a Esther, ens retirem edulcorats.” (S. Espriu 1995a, 48)

La comicitat espriuana té una caràcter exegetíc complex: d'una banda, es burla d'un cert registre còmic, els recursos del qual també són part inherent de la seva estructura humorística i, de l'altra, els autocomentaris sobre les relacions que estableix amb el text bíblic són també elements que reforcen la farsa de la reina i de l'escena. La recreació grotesca del passatge rau també en la pròpia remarca del gest literari, que s'integra a la perfecció en el pausat quadre còmic del sàinet popular: s'ajunta la simplicitat esquemàtica de la situació risible amb una ambició especulativa que culmina en el parlament final de l'Altíssim. L'escena grotesca no està al servei del gust popular, sinó de la pregunta o, més ben dit, de la constatació de l'arbitrarietat d'elements esperpèntics que planen al damunt de tota relació de poder.

#### **2.4.9 Aman i Zeres**

A *Primera història d'Esther* la titellització dels personatges i, per tant, la seva deshumanització implícita sempre és efímera. Els moments en què els personatges actuen com a mers ninots de farsa són delimitats per una glossa –ja sigui en forma de preludi o de postfasi escènic– que aprofundeix en el seu sentit a través de la nota elegíaca i de la interpretació psicològica i escènica dels soliloquis de l'Altíssim o dels mateixos titelles. La farsa i la *titellització*, moltes vegades sinònimes, impliquen un grau de caricaturització dels personatges que els situa en un nivell de tipificació que els allunya de la seva dimensió humana. Els monòlegs dels

personatges, com en el cas del parlament d'Aman que obre l'escena de la seva trobada amb Zeres, actuen com una espècie d'antídot a la sequedat de la burla i l'humor de farsa, que redueix la seva psicologia dels personatges a uns quants trets exagerats. Encara que a *Primera història d'Esther* s'emprin alguns recursos de distanciament, l'exacerbació de la ficció metaliterària a vegades també actua en la direcció oposada: el parlament dels personatges, que s'analitzen també com a titelles, és una glossa que, tot i que no necessàriament implica una identificació amb el ninot, ens l'apropa des d'una perspectiva molt més complexa que la del quadre de farsa.

La literatura espriuana desborda les fronteres de gènere;<sup>160</sup> així a *Primera història d'Esther* s'insereixen alguns fragments de prosa poètica que redefeixen les escenes d'una teatralitat més purament satírica. En aquesta categoria caldria incloure el parlament d'Aman a l'inici de l'escena de la conversa amb Zeres. El diàleg del matrimoni, que funciona seguint l'esquema de contraposar els somnis i les esperances del personatge ingenu amb la visió realista i menys amable del personatge suspicaç, s'inicia amb aquest deliri poètic sobre el banquet de la reina Esther:

---

<sup>160</sup> De fet, en una entrevista que Isasi Angulo li va fer per a la revista *Canigó*, Espriu comenta la manca d'adscripció de les seves obres a un gènere determinat: "Perquè jo no crec gaire en els gèneres literaris; sobretot en la meua literatura, crec que es tracta de vasos comunicants, es passa de la meua lírica a la narrativa i de la narrativa al teatre i del teatre a la lírica, sense solució de continuïtat, de fet; quan la meua obra sigui acabada, potser es veurà clar això que vinc de dir; per tant, parlar d'una vinculació dramàtica o el contrari, no és del tot exacte; torno a dir que a mi el teatre que em va fer més efecte és el teatre sense qualitat literària que vaig veure de petitet [...]" (S. Espriu 1995b, 184).

Aman: Si la reina ens en dóna (i suposo que no, car no sabria imaginar-me'l un guisat típic de festes), tant de bo que ens l'acompanyi amb un saborós suquet de moixernons, com ho solien condimentar a Sinera, per a Salom, de petit, la senyora Maria Castelló i les dues germanes Draper, i li surti tal com elles ho aconseguien: la cosa més bona del món. ¿O ho cuines ara amb el teu record i aquella olor de menta i de tardes remotes d'estiu, quan la mar i els camps et semblaven nous de trinca i respiraven encara tots els qui estimaves? Quants pujaren pel camí dels xiprers, quantes veles enllà dels horitzons, quantes boques emmudides per a la llengua del teu poble! ¿Qui et collirà les taronges dels jardins d'Occident, qui et reconduirà pels senders de Sepharad, qui et cantarà la cançó de la teva vida? Salom, home perdut, solitari amb Déu: què li diràs del teu temps, de tantes hores? Perdonarà potser l'urc dels teus pecats humils, gràcies a l'humil fricandó que de nen vas menjar, a la menta que pogueres flairar, al dolor de la ploma amb què m'obligues a parlar-te? A mi, un titella adversari d'Israel, adversari teu, no més efímer que tu, cal que et consti. Un titella que clama, contra el teu real fracàs, per les ombres de Susa, l'angoixa i la por dels seus èxits de comèdia. Ah, Zeres, muller meva, obre'm, corre! Tanca a fora la nit de la ciutat, la nit de Salom, la nit esglaiadora del titella. (S. Espriu 1995a, 50–51)

Els interludis escènics en què els personatges monologuen sobre l'acció present o futura acostumen a contenir un lirisme que deixa entreveure el jo poètic espriuà. El lirisme de *Primera història d'Esther* s'apropa sovint a un memorialisme poetitzat que opera en l'espai mític sinerenc. El parlament d'Aman desemboca en una evocació dels records d'infantesa del mateix Espriu i planteja algunes qüestions poètiques que semblen formulades pel jo poètic de l'autor. Potser seria, doncs, més adequat considerar el parlament

d'Aman no com un soliloqui, sinó com un monòleg dramàtic.<sup>161</sup> Aprofitant el fet que aquesta forma dramàtica recorda que cap punt de vista és identificable amb la veritat (Langbaum 1966, 235), Espriu fa palès que un mateix personatge o una situació poden ser escarnits amb mecanismes satírics, o poetitzats amb notes líriques. L'enfocament és una qüestió de forma i, per això, a *Primera història d'Esther* un mateix quadre és entrevist des de tants punts de vista formals. En el monòleg dramàtic, Espriu entrellaça algunes preguntes que van més enllà del personatge d'Aman: el mode d'enunciació és de gran complexitat perquè s'estableix un diàleg en el qual els interlocutors són indeterminats.<sup>162</sup> La figuració de Salom entremig del parlament d'Aman es duu a terme en diversos estrats. El titella Aman surt de les coordenades del seu personatge, que evoca uns records de Sinera que no poden ser seus, la identificació entre ambdós espais escènics és tal que s'han difuminat també els límits dels personatges. Encara que no formi part de l'elenc dels personatges, la figura de Salom plana sobre l'obra: no només s'hi fan referències constants, sinó que la seva evocació actua com un jo poètic que emergeix potent darrere del quadre satíric i li confereix un to subjectiu que l'aparta de l'esquematisme i la tipificació propis del gènere.

A *Primera història d'Esther* el quadre satíric té una dimensió completament diferent: la glossa exegetica el situa en una dimensió

---

<sup>161</sup> La diferència entre el soliloqui i el monòleg dramàtic rau en el mode d'enunciació. Mentre que en el soliloqui és un parlament en primera persona, el monòleg dramàtic es constitueix com una de les veus d'un diàleg suggerit.

<sup>162</sup> Langbaum ja comenta que el monòleg dramàtic no compta amb la perfecció lògica del soliloqui ni del diàleg, ja que es constitueix com una de les veus del diàleg (Langbaum 1966, 267).

transcendent poc freqüent en els gèneres còmics.<sup>163</sup> Aquesta exegesi parteix d'un jo poètic que es confon amb el mite sinerenc per tal d'adreçar-se directament al lector o d'espectador. El propòsit reflexiu de l'obra es concreta en les preguntes que els personatges adrecen al públic; el trencament de la il·lusió teatral implica també una interpel·lació, que no es desenvolupa en un sentit merament assagístic, sinó que és formulada líricament. Les escenes de *Primera història d'Esther* són recobertes per una poetització filosòfica.

La condició efímera de la vida impregna la concepció estètica i especulativa de l'obra; el grotesc en Espriu s'encasta en aquesta noció de mortalitat.<sup>164</sup> L'evocació de detalls quotidians conforma aquest discurs elegíac que recorda la mort. L'imaginari de l'àpat d'Esther està envoltat d'una simbologia de fugacitat i de mort. El record de la infantesa, que es conforma a partir de referències precises –Lluïsa i Mercè Draper<sup>165</sup> o Maria Castelló són personatges reals– que es difuminen en un rerefons mitificat d'olors i de plaers culinaris a la manera de paradís perdut.

---

<sup>163</sup> Aquesta mescla de formes aparentment contraposades, d'altra banda molt pròpia del grotesc (Puelles 2012, 26), situa les escenes satíriques en un pla molt particular ja que, si bé la caricaturització dels caràcters impedeix la identificació dramàtica pròpia del teatre aristotèlic, sí que es produeix una mena de catarsi reflexiva en el lirisme exegetíc que impregna l'obra.

<sup>164</sup> Segurament un dels exemples més clars el trobem en la història de la mort de l'Eleuteri, el titellaire d'aquesta faula; *Tòpic* n'és un dels exemples més clars perquè tota la teatralitat que acompanya la mort de l'Eleuteri és d'una indiferència terrible cap a la seva vida.

<sup>165</sup> En la seva edició crítica Sebastià Bonet indica que “Lluïsa i Mercedes Draper i Puig (1890-1950 i 1892-1966), filles de navegant, òrfenes de pare i mare des de petites, solteres, benestants i molt pietoses, una veritable institució per la generositat amb què els agradava acollir la quitxalla, eren veïnes del carrer i amigues de tota la vida de la família del notari Espriu” (S. Espriu 1995a).



La cuina del record es mou envers un moment elegíac que avança cap a la qüestió metafísica, no tan plàcida. Tots els homes són titelles, no només Aman en les seves ridícules expectatives. Encara que no hi hagi un reflex directe entre personatges i lectors o públic, les notes exegetiques que preludien i tanquen les escenes avisen de la proximitat entre les accions grotesques dels putxinel·lis i la nostra realitat, aparentment tan distanciada de la representació versemblant de la vida. El discurs d'Aman barreja l'element quotidià, familiar (el saborós suquet de moixernons, l'olor de menta, el fricandó), amb el deix amarg i inquiet; de fet, s'inicia en els records de la plàcides tardes sinerenques per desembocar en les ombres de Susa. El lirisme elegíac d'Espriu té un rerefons pessimista i fosc.

Les habilitats culinàries de Maria Castelló i les germanes Draper inicien una prosa poètica que, reproduint el tòpic del *tempus fugit*, recreen subtilment l'angoixa de mort de Salom, alter ego d'Espriu. El plaer del menjar, que se situa just als antípodes de l'àpat rabelaisià, és un element quasi memorístic, record dels morts conformador de les lamentacions del monòleg. Així ho formula Aman en una pregunta que sembla adreçar-se més al públic que no pas a Esther: "O ho cuines ara amb el teu record i aquella olor de menta i de tardes remotes d'estiu, quan la mar i els camps et semblaven nous de trinca i respiraven tots el que estimaves" (S. Espriu 1995a, 50).

Hi ha una tensió dramàtica palpable en el monòleg d'Aman: l'escalada d'interpel·lacions que el titella adreça al públic es concreta en una aparició poderosa del jo poètic que s'esfilagarsa en els rols d'emissor i receptor de les qüestions del visir, ja que no

només s'adrecen a Salom, sinó que en fragments com aquest també ressona la veu de l'alter ego: “Quants pujaren pel camí dels xiprers, quantes veles enllà dels horitzons, quantes boques emmudides per la llengua del teu poble” (S. Espriu 1995a, 50).

En el discurs d'Aman s'inclouen alguns fragments com l'esmentat, que podríem trobar versificats en un poemari com *El Caminant i el Mur*. El versejar inserit en els discursos en prosa conforma part de l'obra. D'aquesta manera, mètrica i ritme marquen el discurs del titella:

Quants pujaren pel camí dels xiprers,  
quantes veles enllà dels horitzons,  
quantes boques emmudides  
per la llengua del teu poble.

La imatgeria d'Espriu és profundament simbòlica. En les seves formulacions poètiques conviuen la lectura literal i simbòlica (Castellet 1984, 68); així, apareix davant nostre la imatge mediterrània clara i nítida i és possible palpar-hi les traces de mort. La imatge del camí de xiprers del cementiri mediterrani –una de les imatges reiteratives de la lírica d'Espriu, no ho oblidem–,<sup>166</sup> retorna

---

<sup>166</sup> La imatge del xiprer apareix en in comptables versos d'Espriu. Entre els nombroses exemples, en trobem al poema “Per ser cantada en la meua nit”, d'*El Caminant i el mur* (S. Espriu 2008, 77): “Jo sol, i l'ombra/ dels xiprers que m'espera,/ mirall endins de l'aigua/ del meu somni.” o en el poema d'obertura de *Cementiri de Sinera*: “Passejaré per l'ordre/ de verds xiprers immòbils/ damunt la mar en calma” (S. Espriu 2013c). També en la darrera estrofa de la composició LXIV de *Les cançons d'Ariadna*, “Inquietud de carnaval a Sinera”: “Al vespre fantasmagòric,/ boires disfressen de blanc/ els xiprers del cementiri” (S. Espriu 2015).

lentament cap a la mort, rememorant aquells que han traspassat recentment –el record de Bartomeu Rosselló-Pòrcel s’escola també a *Primera història d’Esther*– i també la parla moribunda.<sup>167</sup>

En aquest to elegíac, que es podria interpretar fins i tot en clau de plany amorós, formulat a partir de la interpel·lació d’Aman a Salom: “Qui et collirà les taronges dels jardins d’Occident, qui et reconduirà pels senders de Sepharad, qui et cantarà la cançó de la teva vida?”, Bonet ha traçat un paral·lelisme amb els poemes de desterrament de Moseh ibn ‘Ezra (S. Espriu 1995a, 161), i, certament, l’art de la lamentació, inserit en una consciència de l’ineludible pas del temps expressada a partir d’un imaginari que s’aferra a la visió filosòfica de la naturalesa del jueu granadí (Castillo 1993, 11), és també present en Espriu. Ara bé, en el lirisme d’aquesta pregunta, a més a més d’un estranyament respecte al propi país, hi traspua un sentiment de desemparament causat per l’acabament d’aquell temps en què, com comenta el titella “respiraven encara tots els que estimaves”. Si bé parteix d’una poètica elegíaca que se serveix d’algunes imatges de la poesia hispano-hebrea, la lamentació d’Espriu, encara que esbossada en forma d’un monòleg impregnat d’evocació mítica, és terriblement concreta.

“Salom, home perdut, solitari amb Déu: què li diràs del teu temps, de tantes hores? Perdonaràs potser l’urc dels teus pecats humils, gràcies a l’humil fricandó que de nen vas menjar, a la menta que podies flairar, al dolor de la ploma amb què m’obligues a parlar-

---

<sup>167</sup> Bonet apunta que es tracta d’un dels fragments en què el lament per la mort de la llengua és exposat de manera més explícita (S. Espriu 1995a, 161).

te?” (S. Espriu 1995a, 50) continua el titella que, parlant des d’una reconeguda condició de personatge de ficció, s’adreça al personatge creador que Espriu ha inserit en el seu món poètic com a figuració, gairebé mítica, del seu jo creador i personal. A *Primera història d’Esther* apareix aquesta figuració subjectiva del jo poètic del creador d’una manera força més poderosa que en el teatre pirandellià, ja que l’autor no apareix tan sols com a instància creadora amb la qual discuteixen els personatges, sinó que la subjectivitat i l’angoixa del jo poètic es disseminen per l’obra. Els moments en què apareix Salom són poderosos perquè representen una pertorbació latent que, malgrat la racionalització i el refugi en el record de la infantesa, és implacable. La pregunta que formula Aman sobre si aquest record pot o no salvar l’home turmentat per la mort sembla que té una resposta negativa. I, malgrat això, des d’un punt de vista creatiu, temps, mort i transcendència en la pols i els cucs tenen la seva expressió elegíaca en la plàcida imatge de la tarda mediterrània, les seves olors i els seus sabors.

Els titelles a *Primera història d’Esther* s’encaren a l’abisme. L’escena còmica –carregada d’una burla erudita que es repenja en fórmules de la sàtira popular– s’alterna amb la digressió filosòfica. És en aquesta digressió on es planteja el sentit profund dels quadres còmics. Aquest fràgil equilibri entre la rialla i l’esgarrifança tensa en tot moment l’acció dramàtica, que parteix de la noció d’intercanviabilitat i, fins i tot de coexistència, d’ambdós efectes en un mateixa escena. El quadre de sainet entre Aman i Zeres, és precedit de l’advertència ombrívola que el titella adreça a l’autor i de passada al públic, “A mi, un titella adversari d’Israel, adversari

teu, no més efímer que tu, cal que et consti. Un titella que clama, contra el teu real fracàs, per les ombres de Susa, l'angoixa i la por dels seus èxits de comèdia.” (S. Espriu 1995a, 51)

Malgrat la claredat i senzillesa sintàctiques de *Primera història d'Esther*, la construcció del titella presenta certa ambigüïtat (S. Espriu 1995a, 51) L'angoixa i la por poden ser interpretades com a elements fonamentals de les escenes de comèdies –“èxits de comèdia” seria una manera irònica de fer referència als quadres còmics de l'obra–, fet que podria ser entès com una explicació dels seus fonaments estètics de l'obra; d'altra banda, podria fer referència a l'angoixa que generen èxits i fracassos en la figura de Salom. L'asseveració del titella, en la seva enigmàtica ambigüïtat, recorda, en tot cas, l'angoixa tenebrosa que recobreix el sainet espriuà. No en va, Aman arriba corrent a casa seva i demana a crits a Zeres: “Ah, Zeres, muller meva, obre'm, corre! Tanca a fora la nit de la ciutat, la nit de Salom, la nit esglaiadora del titella.” (S. Espriu 1995a, 51)

El lirisme i la tenebra del monòleg d'Aman són de sobte substituïts per un registre ridícul. Aman, tot recitant un *strambotto* de Lionardo Giustinaini, per demostrar que és ell mateix, introdueix irònicament un versejar que en un context matrimonial molt allunyat ja de les passions dels inicis de l'enamorament que canta la cançó, resulta grotesc. Els versos ressonen clarament com un estirabot,<sup>168</sup> com

---

<sup>168</sup> “Aman: Et cal, per identificar-la, que refili? Doncs et trino: «Dio ti dia bona sera; son venuto,/ gentil madonna, a veder come stai;/ e di bon core a te mando il saluto,/ de miglior voglia che facesse mai./ Tu sei colei che sempre m'hai tenuto/ in questo mondo innamorato assai:/ tu sei colei per cui io vo cantando,/ giorno e notte me vado consumando.»” (S. Espriu 1995a, 51)

molt bé ho fa notar Zeres: “Desafines l’estrabot i ments més que ningú. Per tant, no hi ha dubte, ets el meu marit, prou d’òpera. Salut, escura’t bé de peus i entra” (S. Espriu 1995a, 51). Pragmàtica i severa, Zeres representa el contrapunt de realitat davant dels somnis d’Aman. El retorn al diàleg i la tonalitat satírics es produeix seguint l’esquema següent: el llenguatge i les maneres afectades del visir, intèrpret pèssim de la realitat que l’envolta, xoquen amb l’estil sobri i realista de la seva dona:

AMAN: Petons a cada galta, i toma'ls. Com emplenares el teu jorn d'avui, esbravada memòria de poncella?

ZERES: Passant bugada, repassant roba, endreçant calaixos, clenxinant fills, tustant-los, renyant cambres, resseguint botigues i esperant-te a tu: el de sempre.

AMAN: I no has rebut visites?

ZERES: Sí, també: l’àvia Parysatis, la tia Atossa, el cunyat Smerdis, el mag Sembobitis... Els contertulians habituals.

AMAN: Us fou almenys amena la conversa?

ZERES: Tots navegàrem una mica més cap al remolí de la mort, cadascú dalt de la barca de la inalterable estupidesa pròpia.

AMAN: Em sones lapidària, rosa te.

ZERES: Tinc migranya. (S. Espriu 1995a, 52)

Endemés de les tasques domèstiques rutinàries, Zeres actua d’amfitriona d’una tertúlia amb convidats il·lustres: l’àvia Parysatis, la tia Atossa, el cunyat Smerdis i el mag Sembobitis, els tres

primers documentats en els escrits historiogràfics d'Heròdot i de Xenofont<sup>169</sup> i el darrer, el mag Sembobitis, personatge de l'obra infantil *La estrella de los reyes magos*.<sup>170</sup> La sintètica ressenya de la tertúlia, que es correspon amb la concepció de l'autor sobre la vida, s'acaba amb un sortida còmica que reproduïx l'esquema del famós “— Metafísico estáis. —Es que no como.” (Cervantes 1998), del sonet humorístic *Diálogo entre Babiaca y Rocinante*. L'observació greu sobre l'estat d'ànim d'un interlocutor és contestada amb un ganyota irònica quotidiana i intranscendent.

Aquesta observació metafísica entre bambolines de cada dia és un tret de l'estil de *Primera història d'Esther*: la sentència profunda és balancejada pel comentari casolà, que alhora pot incloure l'especulació meditativa. Així, davant de l'eufòria d'Aman pel convit de la reina, Zeres recorda: “Pourvou que cela doure, com deia sor Ephrem o no sé quina altra monja de la Presentació de Sinera. El destí i els homes et trairan. A la llarga, cauràs de corcoll” (S. Espriu 1995a, 53). De la Zeres bíblica, que es limita a aconsellar al marit l'execució immediata de Mardoqueu, ens trobem davant de la sentència pragmàtica espriuana, coneixedora d'un cert refranyer napoleònic,<sup>171</sup> un personatge femení que, com es diu

---

<sup>169</sup> Tal com comenta Bonet en l'edició crítica, Parysatis, mare de Cir el Jove, és documentada a l'*Anàbasi*, mentre que Atossa és la mare de Xerxes, és a dir Assuerus, i és documentada en els escrits d'Heròdot i també és un personatge d'*Els Perses* d'Èsquil; per últim, Smerdis és un nom que podria correspondre a dos personatges històrics documentats per Heròdot (S. Espriu 1995a, 162).

<sup>170</sup> *La estrella de los reyes magos* es una comèdia en tres actes que, com comenta Bonet, s'inclouïa en la col·lecció de teatres de cartró per a nens *El teatro de los niños* (S. Espriu 1995a, 162).

<sup>171</sup> “Pourvou que cela doure” és una frase atribuïda a la mare de Napoleó, Letizia Remolino (1750-1836), el significat de la qual seria: “Tant de bo que això duri”.

col·loquialment, toca de peus a terra. La seves anàlisis premonitòries, les sospites fonamentades sobre el parentiu d'Esther i Mardoqueu i la seva visió pessimista de la naturalesa humana accentuen la manca de previsió estratègica del seu marit:

ZERES: Per què el càndid tigre s'obstina a alimentar somnis bunyols de be, a fonamentar la seva conducta en el polsim de decàlegs de papallona? Jueus o no, tots els humans et són enemics, sense exceptuar-ne Esther i Assuerus. I malfia't sobretot d'ella: tragina un formidable nas de sis. Em diràs que sóc maniàtica, però trobo que s'assembla a aquell captaire que tant et mortifica (S. Espriu 1995a, 53)

En el *Llibre d'Ester*, un relat d'estratègia i maniobra política, els personatges saben aprofitar les oportunitats, calcular bé els seus moviments i administrar temporalment la revelació de determinada informació. En d'altres paraules, saben avaluar de manera intel·ligent possibles riscos i beneficis. Aman, el personatge més ridícul del relat bíblic, és incapaç de calibrar un possible error o viratge polític; encegat per un triomf polític que erròniament creu assegurat, està obsedit encara per un odi irracional envers Mardoqueu:

En arribar a casa seva, convocà els seus amics i la seva dona, Zares, i parlà amb ells de la magnificència de les seves riqueses, del gran nombre dels seus fills i de tot el que li havia concedit el rei per engrandir-lo i elevar-lo per damunt dels grans oficials i ministres del rei. I afegí: «La reina Ester m'ha convidat a mi sol, amb el rei, a beure el vi que li ha ofert, i també m'ha invitat, amb el rei, al convit que li oferirà demà. Però tot això no em basta, mentre vegi Mardoqueu, el jueu, assegut a la porta règia». Llavors Zares, la seva muller, i tots els seus amics li digueren: «Fes aixecar una forca de cinquanta colzades, i demà al matí demana al



rei que Mardoqueu hi sigui penjat. Així podràs anar content al convit juntament amb el rei». Aman va trobar bo el consell i féu preparar la forca. (*Ester* 2007, 5: 10-14)

A la narració bíblica, l'odi personal d'Aman envers Mardoqueu és la causa primigènia de la persecució de tots els jueus, mentre que Espriu situa les causes del decret d'extermini en l'àmbit d'estratègia política, en què, Assuerus hi té, a més, una part activa. Mentre que Aman també és un titella ridícul i grotescament refiat en l'obra d'Espriu, el seu grau d'escarni no és superior al de la resta de personatges, no carrega amb el pes de la paròdia; en canvi, en el llibre bíblic Assuerus, i sobretot Aman, són els principals objectius de la burla del narrador, un escarni que es fonamenta en bona part en la contraposició de les expectatives –i l'ostentació presumptuosa del seu ascens polític davant de la seva muller i amics– amb la seva imminent caiguda política i mort. El moment clau d'aquesta burla es produeix en el banquet, de manera que el discurs previ és preludi de l'estimbada d'Aman. La menor intensitat de l'escarni del personatge es basa en la manca de contrapunt explícit a les seves paraules. Encara que el lector de la Bíblia disposa d'informació clau que ja indica el curs que poden prendre els esdeveniments, Espriu opta per posar sobre la taula, a través dels personatge de Zeres, tots els elements que Aman, ingenu, omet en el seu discurs i, aguditzat, per tant, el to grotesc de l'escena. De passada, posa de relleu que la bèstia política no pot oblidar mai que tots els humans li són enemics. L'exagerada aversió d'Aman envers Mardoqueu i

l'entusiasme amb què imagina la seva execució<sup>172</sup> fan que perdi de vista, exaltat per la imatge del vell penjat a la forca, que el seu enemic més poderós és la bona reina Esther. Tots i cadascun dels titelles que mou l'Eleuteri són figuracions grotesques de diversos aspectes i situacions de la psique humana: Aman és el càndid obtús i desprietat.

#### **2.4.10 El monòleg d'Assuerus: reflexions i cremor estomacal**

La teatralitat de *Primera història d'Esther* es basa en bona mesura en la dramatització del gest exegetíc. Els monòlegs dels personatges introdueixen també una noció de temporalitat específica. No només l'espai escènic esdevé confluència de diverses realitats espaciotemporals, sinó que, a més a més, a través de les seves previsions, els monòlegs dels personatges avancen els esdeveniments de les escenes i, amb la seva reflexió, retornen a les passades. La reflexivitat implica, per tant, un vaivé temporal que desplaça el lector pels diversos quadres de l'obra. Com que un dels pilars de la trama és l'exegesi s'anticipen i es rememoren escenes contínuament, de manera que l'evocació és part integrant de l'imaginari de l'obra. La superposició de plans temporals no

---

<sup>172</sup> “AMAN: Hi toques. Retorno a palau, a tramitar l'autorització constitucional d'Assuerus. A trenc d'alba penjaran el vell. I cridaré després, ben fort, davant de tothom, com ho faig ara, des d'aquesta finestra, a la pau de les estrelles: 'Quina resplendor la del rostre del monarca, quin benaurat convit el de la reina Esther!'” (S. Espriu 1995a, 54)

s'esdevé tan sols entre Susa i Sinera, sinó també entre una escena passada i una de futura.

Un tret obvi de la reconversió de personatges bíblics en titelles de sàinet és el toc quotidià. No només la llengua a vegades té un aire familiar –en el fons, una altra característica dels diversos registres de sofisticació lèxica espriuana–, sinó que part de l'humorisme de moltes de les escenes protagonitzades per Assuerus rau en el fet que el rei està extremadament preocupat per la seves dificultats digestives, mentre que sembla indiferent davant dels afers estatals. L'amplificació espriuana és un apropament psicològic al llibre bíblic a través de monòlegs que accentuen no només els trets caricaturescs dels personatges, sinó també els de les escenes que s'acaben de presenciar. El grotesc a *Primera història* és persistent: l'autoironia d'Assuerus recalca el caràcter inevitable de la victòria d'Esther, i fa disseccions dels punts clau de la seva actuació. De fet, en aquest parlament d'Assueurus es duu a terme una sagaç descripció de totes les maniobres d'Esther. S'intensifica, doncs, la noció de manipulació consentida: l'Assuerus espriuà, malgrat mantenir la mateixa passivitat davant del poder d'Esther que el personatge bíblic, exhibeix una extrema lucidesa a l'hora de descriure els estratagemes de la seva dona. Així doncs, la versió espriuana de la història bíblica no només implica l'esmentada caracterització grotesca d'Esther i de Mardoqueu, sinó també la matisació del tractament paròdic de l'Assuerus bíblic. El punt de partida de la ficcionalitat explícita serveix a Espriu per inserir en els apartats dels personatges uns comentaris que semblen correspondre més aviat a un emissor autorial, unes remarques sobre la pròpia

versió del llibre bíblic que expliciten quina és la lectura espriuana de l'episodi.

El fet que l'acció dramàtica es deturi en un monòleg reflexiu que preludeix la celebració del banquet, a mode de recapitulació dels esdeveniments ocorreguts, remarca que l'àpat és el punt del desenllaç de l'acció. En la narració bíblica, el banquet és un *leitmotiv* –que algun crític ha considerat irònic (Berg 1979, 34)–, que en l'obra espriuana és recobert per la cremor d'estómac reial.

El convit de demà i la resplendor del nostre rei –el meu, afigureu-vos!- il·lusionen i exalten Aman, provinent al capdavant de l'espardenya: judico, per la matusseria de mans i turmell que els avis encara li fangaven. A mi, en canvi, com m'afeixuga l'obligació de banquetejar, esdevinguda a poc a poc la feina gairebé única de la magistratura! Per compte que hi posi, menjaré i beuré força més del que em resultaria higiènic. Equanimitat i complaença arrossegueu prou, ho constato amb angúnia, a tolerar i cometre altres excessos. (S. Espriu 1995a, 54)

Aquest fragment il·lustra com Espriu combina dos fenòmens: la relegació dels afers de cort a la quotidianitat i l'estranyament del personatge davant de si mateix. Es tracta d'un recurs de distanciament subtil i carregat d'ironia que, aprofitant el recurs del plural majestàtic, permet que el monarca s'allunyi de la pompositat de l'escena, una presa de distància que és un dels pilars fonamentals de l'anostrament espriuà: la conversió del luxe i la magnificència perses són descrites profusament pel narrador del *Llibre d'Ester* mitjançant uns motius casolans –alguns dels quals formen part dels imaginaris folklòrics típics de la Catalunya de finals del XIX o de principis del XX. A més a més, tot aquest escenari més propi de

masia que de palau és amanit amb un ús de la llengua que, en la seva premeditada sofisticació, inclou un lèxic que remet ràpidament a aquest àmbit pagès i menestral: el ràpid ascens d'Aman és explicat en termes de fangar i d'espardenya. Cal plantejar-se, doncs, com aquesta familiarització afecta la superposició entre els espais de Sinera i de Susa. Quines relacions s'estableixen entre aquests dos mons? Evidentment, es tracta d'una manera d'accentuar la convergència constant d'ambdós espais i, per tant, de desvestir els personatges de qualsevol tipus d'elevació. Si bé és cert que el món hebreu, i més específicament el *Llibre d'Ester*, se situa als antípodes de la divisió entre herois i personatges de baixa extracció pròpia del teatre grec, Espriu pretén accentuar aquesta visió titellesca, expressió de la visió contemporània dels ensenyaments de l'*Esclasiastès*. Es tracta d'una estètica que recorda que l'home no es mou en els territoris de l'elevació, sinó en els de la quotidianitat i, a partir d'aquesta premissa, explora la dimensió metafísica de l'home. L'originalitat i la complexitat d'aquesta indagació rau en el fet que, justament, per a les coordenades culturals clàssiques el quotidià es troba als antípodes de l'element transcendent. La ironia amb què el monarca descriu els orígens d'Aman o la magnificència dels seus banquets són reformulacions de la idea que recorre la creació espriuana: no hi ha cap distinció entre afers d'altura i quefers banals. L'alta política depèn també de la cremor estomacal. Si a *Les roques i el mar, el blau* Espriu recull i accentua aquest gest d'anivellar tots els personatges humans arran del patiment i la pròpia subjecció a sentiments i passions, d'una manera més o menys sistemàtica, a *Primera història d'Esther* aquesta idea apareix

subjacent en les variacions de la trama, com ara la reticència del monarca a celebrar el banquet. La desídia d'Assuerus, la veu monologant, es confronta amb la il·lusió desmesurada del seu visir i, per tant, es relega el banquet, punt clau de la trama, a una “vanitat sota el sol”. En tota l'obra queda més que palès que banquetejar és realment l'única empresa política activa del rei i, de fet, no ho oblidem, els banquets són l'escenari dels successos més importants de la trama, com molt bé ho recorda Assuerus:

D'altra banda, als meus àpats, solemnes o no, sorgeixen sovint incidències complicades, costoses, d'un enuig enorme. En un d'ells se'm fongué Vasthi. Amb quin estirabec m'atribolarà Esther en el transcurs del pròxim? Aquesta noia comença a inquietar-me. Més exacte, m'alarma de veres. Endeveno la truita voraç al fons de l'aigua mansa, l'urpa imperiosa dintre el primitiu embolcall de sol·licitud. (S. Espriu 1995a, 54)

En el seu monòleg, Assuerus, amb les seves premonicions, posa èmfasi en el paral·lelisme entre tots dos banquets i, sobretot, entre, les seves dues esposes.<sup>173</sup> En el seu comentari dels esdeveniments dels àpats el monarca accentua l'estructura simètrica del relat bíblic, que possibilita una analogia fàcil entre la rebel·lió oberta de la primera esposa i la docilitat aparent de la segona. La construcció irònica del llibre rau en la visible analogia entre el fracàs de l'oposició frontal de Vasthi i la mel·líflua capacitat manipuladora d'Esther. Tanmateix, aquesta aptitud de la jueva per moure els fils

---

<sup>173</sup> En aquest terreny entre història i ficció en què se situa el *Llibre d'Esther*, resulta especialment significatiu l'ús d'una estructura fonamentada en el paral·lelisme. Així, l'objectiu del narrador que, malgrat referir-se a uns fets no documentats, té una pretensió clarament historicista (Berline 2001, 7), es conjuga amb aquest gust per la falla, que se serveix tan freqüentment del bastiment analògic.

des de l'ombra, en la narració bíblica es va copsant a través dels esdeveniments, en cap moment el narrador o algun dels personatges parlen de la seva habilitat. La sinuositat de la maquinació, una de les característiques clau de la narrativa bíblica, és subvertida per Espriu, que la descriu fins al més mínim detall en el parlament del monarca:

Audacíssima, serena, s'esvaní amb una manca mestrívola de verisme, exagerant amb impudor la nota, com si assagés, artista tranquil·la de la ironia i del desdeny, a emmotllar-se al gust i als gambals d'un públic de províncies. La basca d'Esther fou d'una convenció tan estilitzada com el meu propi gest ferotge. Amb el cos sencer semblava reptar-me: 'Bah, el meu desmai i la teva truculència, frec a frec! Tu i jo, experts oficials incrèduls d'un indispensable ritu, hem d'acomplir de comú acord la part de mester necessària per a destriar com més aviat millor el gra de la palla. Et mostro al descobert els trucs d'un joc, el propòsit del qual consisteix tan sols a imposar-te el meu domini. Tu, però, els admetràs i en sofriràs sense reacció les conseqüències, perquè, en proclamar que t'envido amb catxa, et col·loco en el dilema d'haver-te de manifestar o benigne intel·ligent o d'una brutalitat modèlica, i només el desassossec de l'alternativa ja t'obliga a somriure, senyal magnífic per a mi. (S. Espriu 1995a, 55)

Precisament, el que fa Espriu en els seus apartats hermenèutics és simular que ens descobreix els trucs del joc dramàtic. La narrativitat autoexegètica es pot integrar en la teatralitat de l'obra gràcies a la forma dialògica dels monòlegs; així, en aquest fragment podem veure com Assuerus fa parlar Esther a través del seu discurs; en definitiva, reproduceix un diàleg mut entre ambdós que rememora la imatge del desmai, tot assenyalant-ne aquells detalls que ens permeten distingir en el quadre l'oberta coacció de la reina. La

plasticitat és essencialment verbal: Espriu va matisant amb la paraula dels personatges allò que veiem a l'escena. De fet, a partir d'aquest monòleg és com si una veu anés assenyalant aquells detalls essencials en la construcció del quadre que podrien haver passat per alt a l'espectador o al lector. A més a més, el fet que la veu d'Esther aparegui inserida en el monòleg, utilitzant l'imperatiu, emfasitza la clau de mandat de la reina, que es permet presumir del seu poder mostrant "els trucs del joc". El monòleg continua amb l'exposició de les disposicions de la reina:

La blanesa constitueix l'índole més íntima del teu tarannà, almenys de cara a les dames, no provis a dissimular-m'ho. Vasthi ho sabia, i jo ho he après: ets simplement un fofo. Accepta d'un cop la teva vera imatge i et divertiràs potser una mica, tu, de naixença presoner del tedi, si entres, còmplice volenterós de la fal·làcia amanida per domesticar-te, al cercle subtil que traço al teu entorn. Em valc de la comèdia—que menyspreo, consti—com a símbol de la meva intenció, mostra parlar, endemés, de la meva sòlida actitud conservadora. Acato els costums establerts, salvo en rigor les aparences. (S. Espriu 1995a, 55)

En aquest moment del diàleg sembla que com a lectors o espectadors ja gairebé hem oblidat completament que es tracta d'unes paraules que la reina no diu directament, sinó que Assuerus les dedueix de la seva posició corporal. Si la podem sentir parlar a través del monòleg del rei és perquè les seves deduccions encaixen perfectament amb el patró psicològic d'Esther. Espriu té una debilitat especial per fer dir als personatges literaris allò que no han dit. Gairebé es pot palpar aquest gust per fer discursar sense embuts aquests personatges del llibre. Repensar segons les coordenades modernes és la clau de volta de qualsevol recreació



eficaç i versemblant. A *Primera història d'Esther* aquest replantejament es basa en el fet de recrear l'implícit a les relacions de poder. Jugant amb la circumstància que la manipulació és en essència sinuosa –les intencions reals són sempre silenciades–, Espriu subverteix aquesta realitat i, en articular de forma indirecta l'indicible, allò que la mel·líflua reina jueva no hauria dit mai al sobirà de Pèrsia, Espriu posa al descobert tots els contorns de la dominació absoluta d'Esther sobre el fofo Assuerus:

Vasthi no féu mai res del que volies, tu acabaràs fent sempre el que jo vulgui: marco amb precisió les diferències. Tanmateix, et mantindré les bimbirimboies de la jerarquia i del poder, t'aviciaré mentre em siguis dòcil i m'esforçaré fins i tot a estimar-te, en relació directa amb graus i mèrits de la teva submissió. I això et bastarà, m'imagino, sense més porfídia, car em suposo dispensada de virar vers el sector apologètic de l'instint maternal i altres agraïdes bestieses complementàries. A aquestes altures del mut discurs, he capitulat, per la meua vergonya, i brodarem aleshores la resta de l'escena amb una total absència de decòrum, de respecte intern per a l'ortodòxia dels nostres respectius papers. Un èxit. Els observadors sagaços fruïren del ritme cadarnós de l'espectacle, els esmussats ingenus s'empassaren com de costum el patetisme de pinyol. Però després, dissipada l'eufòria d'histrió, em contemplo naufrag sota la fèrula d'Esther. De bell antuvi, he d'avenir-me a assistir a un tec, la primera ordre. (S. Espriu 1995a, 56)

La falta total de decòrum, esmentada en aquest parlament, és el que caracteritza la reinvençió dels diàlegs a la cort de Susa. Una vegada més, trobem en el text una glossa de la naturalesa del gest literari inserida en l'histrionisme exagerat i encaixada entre els diversos nivells de teatralitat; aquesta al·lusió constant a la naturalesa de ficció de les escenes matisa l'aparent subversió de la història

bíblica. El fet que en cap moment es permeti al lector o a l'espectador oblidar que es troba davant d'una ficció té com a conseqüència que la brutalitat d'Esther a l'hora d'expressar els termes de la seva dominació sigui entesa com una hipotètica variació del relat bíblic, encara que hi encaixi perfectament. Treballant amb una ficció manifesta s'evita la caiguda en el llim de la vulgaritat. Malgrat les dosis de farsa que trobem a l'obra, Espriu ens presenta un producte extremadament refinat.

El tòpic de *theatrum mundi* és explorat des d'una posició autoreferencial extrema: res no sembla escapar-se de les fronteres de l'histrionisme i de la convenció dramàtica. Més enllà de comentar la jugada de la reina, a la manera d'un espectacle teatral, es comprèn la teatralitat com un fenomen inherent a la vida i a qualsevol relació interhumana i, per tant, la presa de consciència del fet dramàtic en el decurs de la representació és sempre una manera de subratllar aquesta concepció de la vida com un fet teatral, més concretament, com un fet teatral grotesc.

D'aquesta manera, un cop que el monarca s'ha sotmès conscientment a Esther, entén la seva petició com una ordre,<sup>174</sup> que tanmateix l'inquieta: “la situació i el mateix acte em contrarien tant, que no em serà possible aquesta nit d'adormir-me” (S. Espriu 1995a, 56), comenta Assuerus queixós. Aquesta obsessió del monarca pels seus problemes de salut estomacal –senyal inequívoc d'hipocondria– cal entendre-la com un leitmotiv mordaç que en diversos moments subverteix la simbologia del banquet bíblic. En el

---

<sup>174</sup> “De bell antuvi, he d'avenir-me a assistir a un tec, la primera ordre.” (S. Espriu 1995a, 56)

*Llibre d'Esther* el banquet és l'escenari principal de l'acció, el punt àlgid de l'acció dramàtica i funciona com a contrapunt a diversos nivells: entre el patiment del call i la magnificència de palau,<sup>175</sup> entre l'escenificació grandiloqüent del poder del monarca i la seva incapacitat política, així com hi ha un simetria irònica evident entre el banquet d'Assuerus, en el qual es “fongué Vasthi” i el banquet d'Esther.

En comptes d'exagerar el punt de tensió dramàtica que suposa el banquet, Espriu exposa l'esdeveniment clau en el capgirament dels esdeveniments des d'una perspectiva autoreflexiva, de manera que aquest moment explosiu de la trama bíblica adopta un caire completament diferent en la peça espriuana. La caiguda d'Aman és una mort anunciada, no solament perquè el desenllaç del relat original ja és sabut, sinó també perquè és insinuat per Zeres i pel monarca: el monòleg d'Assuerus previ a la caiguda d'Aman deixa molt clar quin és el repartiment de poders a la cort i, per tant, pinta un escenari que no té res a veure amb els somnis del conseller.

Així, el fet que l'Assuerus espriuà, a diferència del bíblic, no sigui amant dels magníficents banquets de la cort persa<sup>176</sup> denota una consciència clara de la naturalesa imprevisible de les celebracions

---

<sup>175</sup> Com assenyala Basili Girbau, el versicle “Mentre el rei i Aman feien el banquet, a la ciutat de Susa regnava la consternació” (*Ester* 2007, 3:15) traça una contraposició no gens innocent” (*Ester* 1960, 271). Aquesta comparació maliciosa encara és més accentuada en la versió deuterocanònica, així, durant la publicació de l'edecte d'extermini, se'ns informa que “el rei i Aman s'embriagaren quan entraren en el palau amb els amics” (*Ester* 2007, VL G: 15b).

<sup>176</sup> Recordem que en l'inici del relat, el narrador comenta que Assuer: “Volia mostrar-los d'aquesta manera la riquesa i la magnificència del seu imperi i l'esclat esplendorós de la seva grandesa durant molts dies, exactament cent vuitanta” (*Ester* 2007, 1: 4).

que, en comptes de posar de relleu la grandesa del seu poder, són en realitat desafiaments, més o més exitosos, a la seva autoritat. Així com hi ha una maniobra de rebaixament dels personatges d'Esther i Mardoqueu, hi ha també una matisació en sentit invers del caràcter d'Assuerus. Espriu el dota de perspicàcia, però li conserva la desídia del llibre bíblic i no impedeix que acabi sotmetent-se a la fèrula d'Esther. Ara bé, el fet que el rei tingui moments de brillantor analítica canvia totalment la dimensió psíquica i intel·lectual del personatge i també de les relacions de poder que s'estableixen entre els personatges. Tanmateix, la persuasió com a tal esdevé un fet d'una naturalesa completament diferent: si en el relat veterotestamentari el rei cedeix les seves atribucions polítiques gairebé sense ser-ne conscient i es deixa manipular per Ester i Mardoqueu, en canvi, a la recreació espriuana Assuerus accepta conscientment, com la part inevitable d'una escenificació dirigida per la seva dona, un xantatge polític, els detalls del qual coneix a la perfecció. La síntesi de l'anàlisi, la trobem en la distinció que la mateixa reina traça entre la seva actitud i la de la seva predecessora: "Vasthi no va fer mai res del que volies, tu acabaràs fent sempre el que jo vulgui: marco amb precisió les diferències". (S. Espriu 1995a, 56)

L'engranatge de poder es mou a partir de l'accionament i els designis d'Esther, Espriu no ho podia deixar més clar. La revelació de la naturalesa i dels detalls d'aquest domini absolut és potser un dels agents més importants de la transformació del banquet de la reina en un quadre previsiblement irònic, desposseït de qualsevol efecte argumental inesperat. La progressió dramàtica no es

fonamenta en els girs argumentals –ja coneguts per l’espectador–, sinó que més aviat traça una panoràmica de l’escena. L’estatisme del famós quadre de Rembrandt, *Assuerus i Aman a la festa d’Esther*, una visió reflexiva d’un àpat que en la Bíblia conté altes dosis de dramatisme, es configura a través d’una poderosa expressivitat corporal, que Espriu recupera en la confecció de l’escena de la basca. Així, l’anticipació del banquet amb un diàleg fictici sobre el desmai de la reina, confegeix una imatge de l’àpat a partir d’una verbositat enlluernadora que es projecta sobre l’escena des de diverses perspectives, eliminant la majestat que encara mantenen els personatges de Rembrandt.

Finalment, el monòleg es tanca amb l’insomni del rei, la vigília del banquet, la causa del qual, com molt agudament ha comentat Moore, el narrador bíblic deixa a la imaginació del lector (*Esther* 1971, 66). Vegem-ho:

Aquella nit, el rei, que havia perdut la son, es féu portar el llibre de les Cròniques perquè les hi llegissin. I s'hi trobà escrit el que Mardoqueu havia fet, denunciant Bagatan i Tares, els dos eunucs reials, guardes de l'entrada que volien atemptar contra la vida del rei Assuer. Llavors el rei digué «¿Quina distinció, quina dignitat s'ha conferit a Mardoqueu en premi d'això?» Els criats que estaven de servei contestaren: «No se li ha fet res». (*Ester* 2007, 6: 1-3)

Tot i que Girbau indica que l’insomni reial podria ser conseqüència de “les emocions del dia anterior” (*Ester* 1960, 245), Espriu capgira la truita i imagina un desvetllament causat pel rebuig del tiberi imposat:

La situació i el mateix acte em contrarien tant, que no em serà possible aquesta nit d'adormir-me. Em tombo i volto sense repòs enmig de la inútil sumptuositat dels coixins i les sedes. Quin recurs evitarà despacientar-me? Que em llegeixin, a veure si trenco el son. A mi, els gentilhomes! Desenrotlleu el llibre de les memòries de les coses dels temps. I tu, Atac, veuarra de cabiscol, entona'm amb monotonia les fetes darreres del meu regnat. Així, mentre el remei obra, refrescaré de passada els records vacil·lants. (S. Espriu 1995a, 56)

D'aquesta manera presenta un lligam molt més sòlid amb la coherència de la trama que no pas el sobtat insomni bíblic, que deriva en la tan necessària lectura de les cròniques per tal que la balança es decanti a favor dels jueus. Una mica abruptament, el narrador veterotestamentari introdueix aquesta falca en la trama per poder justificar el desenllaç del banquet. Així, Espriu també pot tancar el monòleg amb unes notes de lirisme memorístic, contrapunt necessari a la descarnada descripció dialògica del monòleg d'Assuerus. Un lirisme que té els seus orígens en la traducció de Reina-Valera –“y dijo que le trajesen el libro de las memorias de las cosas de los tiempos: y leyéronlas delante del rey” (*Esther* 1936, 6:1)–, que ressona en aquells instants en què els titelles entonen un parlar d'una bellesa majestàtica i pregona.

#### **2.4.11 La confusió del refiat ministre**

Els nexes que *Primera història d'Esther* estableix amb el text bíblic són variats, Espriu l'amplifica, el retalla i en dedueix alguns diàlegs.

Aquestes variacions a vegades són assenyalades en la mateixa obra, fins i tot trobem el detall d'escriure entre cometes i en estil directe la citació d'un text bíblic:

ATAC: I Bigtan i Teres, capitans anorcs de la guarda del rei, determinaren de matar Assuerus, el sobirà senyor. I Mardoqueu, un captaire que seia a la gatzoneta, de dies i de nits, al pòrtic i al cancell del palau, s'alçà i impedí l'anotat despropòsit de Bigtan i Teres. (S. Espriu 1995a, 56)

Seguint l'ordre del rei, Atac recita les fetes del regnat d'Assuerus. La citació converteix en estil directe el versicle del text bíblic: "I s'hi trobà escrit el que Mardoqueu havia fet, denunciant Bagatan i Tares, els dos eunucs reials, guardes de l'entrada que volien atemptar contra la vida del rei Assuer" (*Ester* 2007, 6: 2). Aquest afegit de puntuació, impossible de transferir en la representació, denota una preocupació merament textual. Malgrat el fervent interès que Espriu admetrà tenir en la seva representació, *Primera història d'Esther* és una obra destinada també a la lectura. Malgrat que el text té nombroses indicacions escèniques, inserides en els parlaments dels personatges, que evidencien la concepció escènica de l'obra <sup>177</sup> –i, en aquest sentit, la indicació d'Assuerus a Atac perquè efectui de forma monòtona la lectura dels fets en seria un exemple –, no estan en contradicció amb una atenció minuciosa als detalls que només poden ser captats mitjançant la lectura. Obsedit

---

<sup>177</sup> En el pròleg de 1982 Espriu ja comenta que Salom "[...]va prescindir de les agraïdes acotacions escèniques i de les entrades i sortides dels personatges, senzills titelles, sense ni un bri d'escalf humà, és evidència. Es va sostreure a les esmentades noses, perquè s'afigurava, pedant il·lús, que el simple joc verbal i el teixit de diàlegs i monòlegs, amb unes quantes gotes de propina de cançons i versots, ho indicaven prou" (S. Espriu 1995a, 3–4).

per la recepció de les seves obres, Espriu situa la comprensió d'alguns dels seus jocs metaliteraris en un nivell exclusivament textual.

La dramatització del llibre bíblic implica la creació d'uns diàlegs que han de concordar amb els fets de la trama. Així, en trobem alguns que, tot i no modificar l'argument bíblic, difícilment podrien encaixar amb el to de la narració des d'un punt de vista lingüístic i formal –n'és un exemple el del xantatge de Mardoqueu a Esther– mentre que, en canvi, la lectura d'Atac podria passar per un passatge bíblic. I Espriu no s'està d'assenyalar-ho.

La narració del *Llibre d'Ester* és sintètica pel que fa a l'execució de Bigtan i Teres. Els dos personatges tenen una funció molt específica en la trama com els antagonistes necessaris que ajuden Mardoqueu a aconseguir, amb una mica de retard, el favor reial. No es donen més detalls de la seva execució, més enllà de constatar que “foren penjats a la forca, i el fet es consignà al llibre de les Cròniques que el rei tenia a la seva disposició” (*Ester* 2007, 2:21-23). En canvi, en la seva resposta a Atac, Assuerus la rememora, tot fent un retrat psicològic dels dos guàrdies executats:

Malaguanyats, me'ls miro. Patien d'una molt honesta opacitat mental, que els permetia sempre d'ocupar qualsevol càrrec representatiu a la nostra comunitat civilitzada. Pertanyien al tipus dels satisfets que diuen, a repèl de tot advertiment, 'desgust', 'me'n vai', 'asmari', 'morigués', 'cea' o 'relotge', i se senten capaços de persistir en eternes dissensions familiars des del part del nebot primogènit, per si calgué anomenar-lo 'Pere', com l'avi patern, a qui tocà de padrinejar i així ho desitjava, o 'Carles-Albert', com imposà, potser amb l'afegit d'algun 'Maria', la bel·licosa distinció de la cunyada. No entenc com els xicots cometeren la



imprudència d'obligar l'honorable botxí a escurçar-los una mica de talla, amb els fenòmens inherents a aquest gènere de manipulacions. (S. Espriu 1995a, 57)

Assuerus destil·la un paternalisme refinat, que evidencia la seva manca total de rancor envers els eunucs que han intentat matar-lo, i que enllaça amb l'escena de l'execució, que ofereix un retrat dels personatges des de les altures. L'element diegètic és clau en el teatre espriuà: en cap moment s'escenifica l'execució dels eunucs, sinó que es narra; de la mateixa manera, el retrat psicològic d'ambdós es fonamenta en les reflexions reials que ajuden a construir la imatge que projecten en la seva breu aparició escènica. Es tracta d'un relat fet des d'una perspectiva condescendent, des de l'altura d'aquell que pot explicar amb pèls i senyals els detalls d'un entramat que els eunucs ni tan sols sospiten que existeixi. La motllura psíquica dels personatges és presentada també a través de l'ús d'un llenguatge bord i amarat de vulgarismes. La verbalitat de Bigtan i Teres té unes tonalitats gairebé oposades: d'una banda, en l'escena del complot els personatges s'expressen a través de la reverberació dels passatges de *Job*; de l'altra, el monarca els situa en un grup de parlants de baixa estofa, incapaç de pronunciar, ni que sigui per casualitat, els mots en la seva forma normativa. Llengua i psique –o la caracterització psicològica irreal dels personatges caricaturescs, com podria ser el cas dels eunucs – estan lligades. Espriu ens presenta una altra vegada diverses dimensions dels mateixos personatges, també per via de la seva elocució. Hi ha una exacerbació del gest de burlar-se d'un personatge mitjançant la seva parla: un altre titella, en el paper de narrador, comenta

desdenyosament uns trets particulars d'un parlar que no hem sentit mai en escena. La diegesi escènica no podria ser més sofisticada.

L'apropament dels textos antics al segle XX es duu a terme mitjançant una dissecció de la psicologia dels personatges construïts des d'un punt de vista psíquicament més sobri: la psique dels personatges no passa per un moviment introspectiu del narrador o d'un monòleg, sinó que recau en l'acció. La recreació moderna pretén captar els detalls psíquics que no tenen espai en una literatura en què determinats trets dels personatges s'insinuen o es dibuixen a través de l'acció. Hi ha un gust per exposar els personatges a partir del detallisme de la gran novel·la psicològica del segle XIX i XX. Aquest apropament té diversos matisos i variacions que *grosso modo* es poden dividir en dos grans gestos: l'humanitzador i el caricaturitzador. Un exemple del primer grup el trobaríem en l'aproximació de Thomas Mann a *Joseph und seine Brüder* de Thomas Mann, que indaga en la psique dels personatges, tot conservant la dimensió mítica de la narració (Mieth 1976, 32), és a dir, descriu minuciosament tots els impulsos psicològics que envolten l'acció dels personatges i els humanitza; en el segon grup, en canvi, se situaria *Primera història d'Esther*, que no crea cap panoràmica psíquica dels personatges, sinó que els exagera i es recrea en aquells trets que desmitifiquen el text de partida. Així, Espriu practica un psiquisme de la lletjor, anul·la qualsevol possibilitat de consideració ètica o altruista en l'actuació dels seus personatges, com molt bé mostra l'acabament del parlament del monarca:

Hauria resultat preferible d'endregar d'un cop, per exemple, l'horror del noli me tângere de Mardoqueu, perillósíssim per a la salut del país. Em dura encara una mena de menjançó, d'ençà d'haver entrellucat el vell, i em deprimeix que un tal cessant d'aldufer salvés la vida d'un príncep de la meva prosàpia. Quin premi li concedírem? (S. Espriu 1995a, 57)

La crítica a l'arbitrarietat de les relacions de poder que recorre tota l'obra es basteix a partir de l'exposició de la contradicció política. Aquesta paradoxa rau fonamentalment en l'aversion d'Assuerus envers Mardoqueu; gràcies a l'activació de la dimensió psicològica del rei i la seva consegüent capacitat analítica, s'expliciten els motius d'aquesta aversió d'una manera molt més concreta i argumentada que no pas amb les constants mostres d'odi feroç i primari d'Aman vers el jueu. Una altra vegada la lucidesa d'Assuerus remarca l'absurd de la situació.

En la seva descripció trobem un cert gust per una estètica de la lletjor i la repugnància que, camuflada darrere la sofisticació lèxica, alenteix l'arribada de la imatge repulsiva, que al seu torn basteix un doble sentit. L'analogia entre el risc per a la salut pública de la infecció cutània de Mardoqueu i el perill que pot suposar políticament és evident. La imatgeria de malaltia i degradació física reverteix la imatge principesca de Mardoqueu: la decrepitud tenyeix una aproximació psicològica esquemàtica que exagera i recrea alguns dels trets més característics dels personatges de la història. *Primera història d'Esther* mostra el revers del llibre bíblic. L'angle psicològic no pretén matisar la narració original, sinó que també hi ha un impuls envers el descarnament. El vessant ridícul, repugnant, dels homes és exposada a través dels ninots grotescs i les seves

digressions, no es deixa espai per al contrapunt humà propi de la panoràmica psicologista. L'exploració minuciosa de la dimensió psicològica condueix a una humanització que podria diluir el sintetisme grotesc de la faula: la problemàtica ètica és examinada a través dels trets exagerats i poc realistes del *dramatis personae*. *Primera història d'Esther* és una faula teatralitzada i, com a tal, se serveix de dosis de deshumanització, que després són punt de partida per a l'especulació filosòfica. En aquesta línia cal entendre la contundent i exagerada manera en què els personatges expressen els seus sentiments d'aversion envers els altres.

Al llarg de l'obra Espriu juga amb els extrems: l'aversion és expressada a través de la repugnància. El simbolisme de la matèria, tan característic de les Escriptures, adquireix aquí una altra dimensió: la d'intensificar la imatge de l'ètica del poder com una ètica podrida. Des del seu didactisme i el seu objectiu de bastir una indagació filosòfica profunda, Espriu remarca repetidament a través de la seva estètica els contrasentits lògics i ètics –a *Primera història d'Esther* gairebé arriben a ser sinònims–; cal entendre, doncs, aquestes dosis de repugnància del monarca envers el jueu com a peces d'un discurs articulat tant diagèticament com simbòlicament sobre la mort, la temporalitat i el poder. D'aquesta manera, en assabentar-se per Atac que Mardoqueu no va ser recompensat per la seva acció perquè havia coincidit amb “la mel” del seu casament, el rei observa:<sup>178</sup>

---

<sup>178</sup> “ATAC: És que allò va coincidir amb la mel del teu segon matrimoni.” (S. Espriu 1995a, 58)

Altra vegada Esther, poncem disfressant sèver, la ronda de la guilla. I a destemps, enfatidit, sense ganes, hauré de simular una barroca gratitud pel jueu, si em vull estalviar penjaments pòstums. Un jueu, hum! Un jueu? potser el fill del meu pare avui podria riure... Lector, cerca'm Aman. (S. Espriu 1995a, 58)

La distància d'Assuerus envers la seva dona, als antípodes de l'encegament del personatge bíblic, condueix a una contínua descripció del personatge des d'un angle de visió molt particular. Jugant amb la ficció i en detriment d'un concepte realista de la versemblança, Espriu permet que sigui el personatge burlat qui faci una anàlisi lúcida de la seva burla. D'alguna manera permet al lector accedir a una perspectiva improbable, gràcies al parallamps d'ironia i de desídia, mitjançant un estil aparentment planer que és enormement persuasiu<sup>179</sup> i que s'encara a reforçar aquesta imatge d'una Esther astuta, manipuladora i autoritària present durant tota l'obra. El personatge de la reina tan sols es configura en aquesta direcció, no és possible trobar-hi matisos o detalls psíquics que no estiguin encarats cap a la confirmació d'aquests trets.

Tornem a trobar aquesta interpel·lació al lector –no pas a l'espectador; una altra vegada, doncs, trobem un detallisme marcadament textual–, per tal de fer venir el visir, que apareix ràpidament a escena: “Volo, volo, ve-te'm aquí, a sotmetre'm a un

---

<sup>179</sup> El gest de cobrir la lucidesa pròpia –en aquest cas la d'Assuerus– amb una aparent candidesa sempre resulta eficaç a l'hora de conferir un to de proximitat al discurs, extremadament atractiva. Espriu ho sabia molt bé, només cal recordar com recriminava la manera com Josep Pla seduïa i, per tant, aconseguia que els seus judicis calessin per una via no exclusivament lògica, i que tenia molt a veure amb la manera summament hàbil de presentar-los. “No es descuidava, però, d'anteposar amb una vulgar i alhora revinclada modèstia que no enganyava ningú, un sorneguer parallamps pagès espatllat, per emparar-s'hi.” (S. Espriu 1995a, 5)

urgent assumpte de justícia” (S. Espriu 1995a, 59). Mentre que en el relat bíblic Assuerus es troba per casualitat Aman al vestíbul,<sup>180</sup> a l’obra espriuana fa volar el visir. La circumstància d’estar a punt d’actuar com a justicier i ser ajusticiat és d’una ironia mordaç i es basteix com a antònim de la ironia tràgica: en comptes d’un heroi, un personatge amb aires de grandesa que, en lloc d’emprendre una acció valenta i elevada, pretén utilitzar el seu poder per fer penjar aquell que, aparentment, no té cap possibilitat de defensar-se. Gairebé es pot palpar el gust amb què el narrador bíblic relata l’equivoc d’Aman que dicta la recompensa per a Mardoqueu, pensant que se t’atorga a ell mateix:

Aman entrà, i el rei li preguntà: «¿Què s'ha de fer a l'home que el rei vol honorar?» Aman es digué a si mateix: «¿A quin altre vol honorar el rei, sinó a mi?» I li contestà: «Per a l'home que el rei vol honorar, que portin un vestit reial com aquells amb què el rei es vesteix, i un cavall dels que cavalca el rei, que dugui al cap una diadema reial, Que es confiïn el vestit i el cavall a un dels grans oficials reials més nobles, perquè s'ocupi de vestir l'home que el rei vol honorar i el condueixi a cavall per les places de la ciutat, cridant al seu davant: «Així es fa amb l'home que el rei vol honorar». Llavors el rei digué a Aman: «Cuita, doncs, pren el vestit i el cavall, i tot el que has dit, fes-ho a Mardoqueu, el jueu que seu a la porta règia. No ometis res de tot el que has proposat». Aman va prendre, doncs, el vestit i el cavall, vestí Mardoqueu i el portà a cavall, per les places de la ciutat, cridant al seu davant: «Així es fa amb l'home que el rei vol honorar!» (*Ester* 2007, 6:7-12)

---

<sup>180</sup> “Precisament en aquell moment Aman entrava al vestíbul exterior del palau reial per demanar al rei que Mardoqueu fos penjat a la forca que havia preparat per a ell.” (*Ester* 2007, 6:4)

La petulància del visir no podria ser més ridícula. El text bíblic dibuixa un paral·lel maliciós, emfasitzat a través de la repetició de “l’home a qui el rei vol honorar” i arriba al clímax dramàtic de la història, amb la caiguda d’Aman, que el narrador bíblic relata de manera dosificada. L’ascens de Mardoqueu és tan sols l’obertura d’un seguit de quadres en què el visir va perdent el favor reial i, finalment, la vida. Es tracta d’unes escenes en què s’explota al màxim el paral·lelisme entre les intencions i previsions d’Aman i les retribucions i disposicions d’Assuerus. Tal com assenyala Moore, Aman proposa uns honors exagerats perquè està convençut que en serà el beneficiari (*Esther* 1971, 64); naturalment, l’expandiment grotesc és notable. No és estrany, doncs, que Espriu es limiti a dramatitzar el fragment, sense necessitat de recórrer a l’amplificació; el tanca, això sí, amb una nota personal, l’advertència de l’Altíssim:

REI: Escolta'm abans. Un súbdit, en circumstàncies, em fou abnegat i fidel. Al meu lloc, com el distingiries?

AMAN: Oh, planeta meva, zenit! A qui, sinó a mi, al·ludeix Assuerus en aquests termes?... Vestiria el baró amb les teves sagrades robes, li cenyiria el front amb la diadema de Pèrsia, el muntaria en el millor dels teus poltres i el passejaria per Susa, servit de palafrener pel cortesà més noble.

REI: Sigui així amb Mardoqueu, aquell de la conjuració de Bigtan i Teres. I tu, Excel·lència, el meu primer ministre, li menaràs el cavall caminant al seu estrep.

ALTÍSSIM: Compta fins a cent pels teus, no els perdis. Quina engalzada de catxap, Aman! (S. Espriu 1995a, 58–59)

La comparació entre ambdós fragments, que comparteixen una mateixa línia argumental, es fonamenta en la subtilitat de la variació i en la manera com aquestes mínimes transformacions modifiquen la tonalitat de l'escena. En primer lloc, cal comentar que, tot i que Espriu no renuncia al sadisme d'Assuerus (S. Espriu 1995a, 169) – en el llibre bíblic, una mica inexplicable argumentalment –, relativitza el sotrac grotesc del quadre. Primerament, en el text bíblic l'element grotesc apareix una mica a batzegades, quan es tracta d'episodis referents a la política persa, mentre que és un element constitutiu de la farsa espriuana, no hi ha aquest component de contrast que accentua la dimensió ridícula de l'escena. En segon lloc, la reflexivitat de *Primera història d'Esther* implica una comprensió dels quadres de l'obra com a variacions iròniques d'un tema literari. No solament no té cap pretensió històrica, sinó que hi ha un interval de ficcionalitat: la inserció de l'element grotesc en una fabulació autoconscient provoca una percepció dels esdeveniments escènics com a artificis teatrals, no com a mimesi realista de la vida. El grotesc no forma part d'una representació versemblant, sinó deliberadament metaliterària i, per tant, no és reflex simètric de cap realitat recognoscible. Es tracta d'un component fictici, no forma part de cap relat històric i, en conseqüència, no pretén ser cap element mimètic. El narrador bíblic pretén burlar-se d'aquell que ha volgut exterminar el seu poble, i engega la seva maquinària inventiva al servei d'aquest objectiu, mentre que Espriu medita irònicament aquesta maniobra. No cal que els canvis siguin significatius perquè la totalitat de l'obra ja modifica la percepció que el lector té de l'escena.



Malgrat que el diàleg entre Assueurs i el seu visir segueix exactament el guió marcat pel text bíblic, el seu sentit és bastant diferent, ja que no és cap punt central d'esperpentització. Aquest diàleg no és cap clímax, sinó que és una escena més, anivellada per l'aparell meditatiu espriuà. Fins i tot Espriu renuncia a la repetició bíblica de "l'home que el rei vol honorar" i el personatge d'Aman es limita a complaure's a descriure amb tot detall com ha de ser la desfilada pomposa de l'home homenatjat pel rei. De la mateixa manera, es manté aquest toc de perversitat d'Assuerus en relegar Aman com a palafrener del seu enemic.

La intervenció de l'Altíssim, un apuntador sempre amatent, s'adreça a Aman i l'adverteix del perill que aquest nou favor reial podria suposar per a la seva vida. Observem que l'Altíssim basteix aquesta advertència a partir de comparacions i metàfores animalístiques – compara Aman amb un cent-peus i l'identifica amb el conill novell atrapat en una trampa d'ocells–, que allunyen el rostre humà del conseller caigut en desgràcia. Les figuracions de la mort a *Primera història d'Esther* són d'una varietat gairebé antitètica: de l'escatologia a la sacralitat, passant pel tractament paròdic de la simbologia popular. Així com, el gènere de la faula se serveix d'animals humanitzats per caricaturitzar actituds humanes, Espriu animalitza un dels personatges de la faula per poder jugar amb aquesta dimensió més ridícula de la mort d'Aman. De la metàfora de bestiarí popular, de seguida vira a una referència als animals mitològics, diu Aman: "La meva fe esdevé plom fos, una bena de sang m'encega. Ca lladrador, ca lladrador, des de quin cau

m'encalces? Em rebaixo a nivells d'escombraries, a l'escarni d'un dèspota” (S. Espriu 1995a, 59).

Tot i mantenir aquesta vessant grotesca de la caiguda del conseller, hi ha una desfiguració de la sàtira bíblica. El visir és menystingut per la resta dels personatges, que amb els seus parlaments emfasitzen aquesta condició titellesca –condició que, d'altra banda, és inherent a la totalitat del *dramatis personae*–; ara bé, el personatge d'Aman té veu pròpia i, a més a més, Espriu torna a fer ús d'aquesta doble rasant a l'hora de recrear l'inici de la derrota de l'antagonista del llibre bíblic. Una vegada més, l'artifici verbal ens situa davant d'una farsa fúnebre que permet que de l'escena de guinyol n'emergeixi el titella amb el pes de la seva condemna. Espriu impregna també el ridícul descens d'Aman amb la pinzellada greu de la mort; “Una bena de sang m'encega” diu el visir, en adonar-se de la imminència d'una sentència encara no formulada, i interpel·la casolanament la figura mítica del Ca Cèrber,<sup>181</sup> d'ulls també vermells,<sup>182</sup> i entre sang i escombraries el dolor de

---

<sup>181</sup> Sebastià Bonet, en l'edició crítica de l'obra comenta les diverses aparicions d'aquesta figura mítica en la lírica espriuana. La imatge terrible del gos recorre la seva poètica i, tal com assenyala el crític (S. Espriu 1995a, 170), la imatge demoníaca del gos sotjant el jo líric té els seus precedents en els versos “Del fons d'uns ulls de cec he vist com surt el gos/ maligne de la nit i corre pels camins/ amplíssims de la por, lladrant la meva mort.” del poema “*Omnis fortasse moriar*” (S. Espriu 2003, 113) o la interpel·lació a l'acompanyant de Caront en la composició “Ofrenat a Cèrber”: “Ah, guardià, caritat per als ossos,/ car ja t'arribo sense gens de de carn!” (S. Espriu 2003, 115). Pel que fa a la producció en prosa, cal destacar que la prosa “Gossos” de *Les Roques i el mar, el blau*, fa referència una altra vegada a la figura del ca Cèrber: “I l'espant de Cèrber o Cerber, l'atroç mastí, el sobrenatural aturall, que algú representa amb tres caps i amb cua com de serp. És a l'entrada de l'infern de portes sempre obertes” (S. Espriu 1996, 47).

<sup>182</sup> Recordem que en una de les imatges més impactants del Ca Cèrber en l'imaginari literari universal, la trobem en la imatge d'aquests versos del Cant VI de l'*Inferno*: “Cerbero, fiera crudele e diversa, con tre gole caminante latra/ sopra

l'antagonista del *Llibre d'Esther* s'escola per la falla; i així Espriu fa conversar els dos antagonistes de la història:<sup>183</sup>

MARDOQUEU: En la misericòrdia del meu Déu vaig posar la meua esperança. Lloaré la mà benèfica que de sobte m'enalteix.

AMAN: D'improvís, per les fires de Susa, un simi jueu mesura amb xurriaques la meua espinada. Per què em sobrevé aquest destret?

MARDOQUEU: Oh, no ho examinis, no analitzis! Tanmateix, et noticio que, a més de practicant, sóc un xambó.

SECUNDINA: I tal, i tal! Hi papés.

AMAN: Malgrat tot, ni a tu ni el teu poble no us han d'indultar. Car jo guardo encara la veu del rei.

Mardoqueu: A vegades, un home s'ensenyoreix dels altres per al seu detriment. (S. Espriu 1995a, 59)

L'absència del nom de Déu en el llibre bíblic, que desprèn un cert secularisme gairebé pagà que enervava Martí Luter,<sup>184</sup> és rectificada

---

la gente che quivi è sommersa. Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra,/ e'l ventre largo, e unghiate le mani; graffia li spiriti, scuoià e disquatra" (Alighieri 2009, VI: 13-18). La vermellor dels ulls del guardià de l'Avern, símbol d'avidesa atàvica, és només un dels elements d'aquesta visió antropomòrfica del gos, d'un grotesc animalesc (Alighieri 2009, 217).

<sup>183</sup> Recordem que el *Llibre d'Esther* és mut respecte a una possible conversa entre Mardoqueu i el seu nou palafrener. "Aman va prendre, doncs, el vestit i el cavall, vestí Mardoqueu i el portà a cavall, per les places de la ciutat, cridant al seu davant: «Així es fa amb l'home que el rei vol honorar!»" (*Esther* 2007, 6:11).

<sup>184</sup> En el seu llibre *Tischreden* Martin Luter comenta taxativament el seu rebuig envers al *Llibre d'Esther*: "Ich bin dem Buch und Esther so feind, dass ich wollte, sie wären gar nicht vorhanden; denn sie judenzen zu sehr und haben viel heidnische Unart" (Luther 1986, 27). "Sento una aversió tan gran envers el Llibre [dels Macabeus] i Ester, que voldria, que no existissin, ja que són massa judaïtzants i contenen molts mals costums pagans." [La traducció és meua].

per Espriu, que impregna tota l'obra amb la presència de la divinitat, des de la introducció d'un personatge, cec de la parròquia de Sinera, que es diu Altíssim, fins a la inserció de la sacralitat dels salms en el parlar dels jueus, que permet que els personatges tinguin una religiositat interessadament pietosa, inexistent al llibre bíblic, actitud que permet emfasitzar el convenciment religiós-polític, present a totes tres religions monoteistes, d'atribuir l'èxit polític a la voluntat divina. Així, Mardoqueu, a través d'unes formulacions de rerefons de psalmòdia<sup>185</sup> lliga la seva victòria al favor de Jahvè.

La imatge de Mardoqueu sobre el cavall conduït per Aman, símbol de la imminent victòria dels jueus, és escarnida subtilment per Espriu. Així, els carrers, les places i la porta règia perses són substituïts per un escenari de fira<sup>186</sup>; la imatge triomfant del Mardoqueu bíblic, erosionada per les descripcions repulsives que n'han fet la resta dels personatges, és coronada per l'insult de "simi jueu" que li dedica el ressentit conseller. I, jugant amb les associacions verbals, Espriu transforma la imatge imperial en una escena d'una lletjor extravagant. A més, per acabar de completar el quadre, Aman es queixa dels cops de xurriaques que li dedica

---

<sup>185</sup> "En la misericòrdia del meu Déu vaig posar la meua esperança", tal com assenyala Bonet (S. Espriu 1995a, 170), tindria el seu precedent en el Psalm 40:2 "He posat en Déu la meua esperança" (*Salms* 2007, 40:2). i en l'ús del terme misericòrdia sembla ressonar la traducció del Psalm de Reina-Valera "Tú, Jehová, no apartes de mí tus misericordias: tu misericòrdia y tu verdad me guarden siempre." (*Salmos* 1936, 40:11).

<sup>186</sup> Recordem que en la seva obra *Das Jahrmarktst-fest zu Plundersweilern* Goethe ja situa la seva obra en un escenari de fira: "Der zweite Vorhang geht auf, man sieht den ganzen Jahrmarkt. Im Grunde steht das Brettergerüste des Marktschreiers, links eine Laube vor der Tür des Amtmanns, darin ein Tisch und Stühle." (Goethe 1987); "Puja el segon teló: es veu tota la fira. Al fons hi ha el taulat del xarlatà; a l'esquerra, un porxo davant la casa de l'alcalde, amb un taula i cadires" (Goethe 1999, 49).

Mardoqueu com si la seva esquena fos la d'un equí. Conscient que ha guanyat la partida, el jeuu aconsella al seu enemic, en resposta a una pregunta més aviat retòrica, de deixar de pensar en les raons del seu descens. Mardoqueu ja disposa de totes les cartes i, presumint de la seva sort de xambó, obté l'assentiment vehement de Secundina.

El rerefons de fira i jocs d'atzar, remembrances de l'*homo ludens*,<sup>187</sup> recuperen la idea de la fortuna en el seu sentit més punyent. “A vegades, un home s'ensenyoreix dels altres per al seu detriment” (S. Espriu 1995a, 59), sentència Mardoqueu davant de les ridícules advertències del visir –que, no ho oblidem, es troba literalment sota el flagell d'Aman–. La màxima del Predicador “Todo esto he visto, y puesto he mi corazón en todo lo que debajo del sol se hace: hay tiempo en que el hombre se enseñorea del hombre para mal suyo” (*Eclesiastés* 1936, 8:9) s'insereix en l'obra espriuana. L'*Eclesiastès* posa l'home davant de l'home (Figueras 2007, 2683), amb la immediatesa de la seva anàlisi aforística, que entén la niciesa, la vanitat i la injustícia com a substàncies fonamentals de l'existència, afirmant repetidament i taxativa que la breu vida humana està desproveïda de sentit. L'*Eclesiastès* s'encara a l'abisme de la mort, des de l'absurditat de la vida i aquesta línia és recuperada per Espriu a *Primera història d'Esther*. Així, l'expressió de la iniquitat adquireix uns tons profunds que emergeixen en un rerefons de mercat.

---

<sup>187</sup> Johan Huizinga en el seu llibre *Homo ludens*, obra brillant i suggestiva, situa el concepte de joc en el fonament de la noció de la vida coma a teatre del barroc (Huizinga 1997b, 16), que Espriu recupera a *Primera història d'Esther*.

Espriu insereix minuciosament tots els detalls que configuren la fira, escenari de l'escarni d'Aman: els balcons guarnits amb domassos, el xivarri,<sup>188</sup> venedors –que esperen vendre els estris per matar els jueus a l'arribada d'Adar–,<sup>189</sup> el confetti, les serpentines,<sup>190</sup> la mulassa<sup>191</sup> i els gegants.<sup>192</sup> Les tradicions autòctones catalanes envaeixen els carrers de Susa i confereixen un aire festiu a la mort, una comparsa de mort envaeix el clima festiu i alegre creat per Espriu. Les imatges de mercats, fires i altres festivitats populars, que associem amb alegria i vitalitat, són impregnades ràpidament per la imatge de la mort, en aquest cas, representada a partir de la simbologia de caire popular que travessa tot el mite sinerenc:

ÀLEF: ¿Que giravolten dansadors com els de la ciutat de les Santes?

BET: Les Santes del juliol, gala de la maresma.

GUÍMEL: Una petita pàtria entre les vinyes i el mar. I el plàcid cant dels grills als rials solitaris.

---

<sup>188</sup> “ALTÍSSIM: Hi ha tants carrers a Susa, per a suplici del visir, com jaculatòries als llavis de Mardoqueu. La briva s'agita al reclam de la xaranga, els vailets eixorden al seguici, s'endomassen balcons. Fins Sinera s'emplena de l'eco del xivarri.” (S. Espriu 1995a, 59)

<sup>189</sup> Un exemple més, de com els homes agafarem amb naturalitat l'extermini dels seus semblants. “DONA: Ja el de la batuda d'Adar? Buidaré, doncs, amb profit els cistells de la mercaderia. Maces i matraques, irrompibles i de baratilli! Comprin-ne, comprin-ne, per al nen i la nena” (S. Espriu 1995a, 60).

<sup>190</sup> “UNA ALTRA: Glorificat toqueu matines, si som a Corpus! Aparella el confetti, les auques, serpentines i ginesta.” (Espriu 1995a, 60)

<sup>191</sup> “UNA NOIA: Mare, mare, la mulassa!” (Espriu 1995a, 60)

<sup>192</sup> “VEÏNES: Deseu els boixets, puntaires. S'atansen unes trampes que fan els gegants” (Espriu 1995a, 60)

DÀLET: I la fusa callada de les barques. I el clapoteig de les granotes als bassiols recòndits.

HE: I la lenta boira per les cases blanques. I els vells pins.

UAU: I andarejar pels solcs, pel cementiri. I un cel clement.

ZAIN: Damunt la comparsa de la Mort i en Banyeta, damunt la dríngadera del carret d'en Quel·la, damunt els andamis de l'ós Nicolau.

HET: Damunt la cabra funàmbula de les gitanes, damunt els saltimbanquis entenebrats de la saca.

TET: Damunt aquest bòria avall, on el reu cabestreja.

IOD: Damunt la cadència i els ahucs. (S. Espriu 1995a, 60–61)

Les deu primeres lletres de l'alfabet hebreu són convertides en personatges que reciten una composició coral, recreació espriuana dels poemes alfabètics que trobem al *Llibre de Salms, Proverbis o Lamentacions* (S. Espriu 1995a, 171).<sup>193</sup> La composició s'inicia amb un paisatge mediterrani idíl·lic i, amb una musicalitat calmada, avança la comparsa de la mort. La transició entre la veu de les veïnes comentant que s'atansen els gegants i el primer versicle d'Àlef és gairebé imperceptible, ja que el poema alfabètic s'inicia amb la imatge dels gegants ballant a què al·ludeix directament la xerrameca de les veïnes. La integració de les lletres hebrees al veïnat sinerenc que sembla poblar els carrers de Susa és completa. Bet continua amb el punt localista situant el ball del gegants a Les Santes –la Festa Major de Mataró– i Guímel, Dàlet, He, Uau

---

<sup>193</sup> Bonet aporta un recull exhaustiu del precedents d'aquests poemes alfabètics (S. Espriu 1995a, 171).

evoquen l'imaginari simbòlic constitutiu del poemari *Cementiri de Sinera*.<sup>194</sup>

La comparsa de mort espriuana, d'aires medievals bufonescos, que condensen el satíric<sup>195</sup> i transcendent, és un joc entre el simbòlic juganer i el macabre, que té el seu paral·lel posterior en la imatge de la corrua d'ombres ballant a la carena davant de la figura de la Mort a *El setè segell*, de 1957, d'Ingmar Bergmann.<sup>196</sup> *Primera història d'Esther* és un retaule de diverses representacions i simbolitzacions de la mort: les visions dels llibres profètics es combinen amb aquest caràcter absolut i macabre de la simbologia medieval.

Curiosament, la introducció de l'element folklòric i medievalitzant s'insereix en la recitació de les lletres hebrees. El simbolisme espriuà de mort és sincrètic. Endemés, la presència d'en Banyeta remet a un toc popular, gairebé com si fos dels *Pastorets*. També s'introdueixen les figures d'en Quel·la, drapaire, “encarnació de l'home del sac”,<sup>197</sup> (Gassol i Bellet 2012, 147) i de l'ós Nicolau,<sup>198</sup>

---

<sup>194</sup> En l'edició crítica es comenten amb gran detall aquests lligams entre els esmentats versicles i *Cementiri de Sinera*.

<sup>195</sup> En aquest sentit cal recordar que la dansa de la mort no tenia només un sentit pietós, sinó que també era una sàtira social (Huizinga 1997a, 207).

<sup>196</sup> És possible detectar un imaginari semblant entre alguns fragments de *Primera història d'Esther* i del film *El setè segell*. Sense ànim de confeccionar cap llistat de fonts i influències, curiosament tant Espriu com Bergmann tenien un gran interès en la figura de Valle-Inclán. Es tractaria d'un imaginari que tindria els seus precedents en obres com les *Comedias bárbaras*, que, malgrat estar situades en l'època de les guerres carlines, presenten tocs medievalsitzants. Pel que fa a la relació d'Espriu amb el cinema, Núria Santamaria recorda en algunes pinzellades la relació entre la cinefilia d'Espriu i algunes de les seves produccions literàries (Santamaria 2000, VI–VII) i, en aquest sentit també Teresa Iribarren ha inclòs *Miratge a Citera* dins la narrativa de matriu fílmica (Iribarren 2012, 334).

<sup>197</sup> Quel·la és un personatge que ja apareix a *Sembobitis*, una narració d'*Ariadna i el laberint grotesc*, on es presenta de la manera següent: “Em dic Antonet Quel·la, prou conegut per tota la plana i els pobles d'aquesta mar. De tot el meu



que també s'encarrega de perseguir els nens desobedients, la cabra funàmbula de les gitanes i els saltimbanquis. Het introdueix una escenificació de campaments de gitanos que van de fira en fira. I, enmig de l'escenari de saltimbanquis i animals funàmbuls, la lletra Tet ens desplaça de l'ambient de fira a la cel·la del reu, imatge premonitòria de la caiguda d'Aman.

L'ús de l'anàfora al llarg del poema escenifica una concepció espacial que gairebé escarneix l'antropocentrisme. Tots els versicles de Zain, Het, Tet, Iod se situen sota del “cel blau clement” invocat per Uau. Aquest element jeràrquic es repeteix en cadascun d'aquests versos en l'element anafòric precedent que, fent al·lusió al cel clement, es projecta sobre el bullici i empetiteix la dimensió de les escenes de fira i de mort dels versicles. La composició es tanca amb l'enrenou de la fira que sota el cel clement sembla recordar aquell “vanitat de vanitats” de l'autor de l'*Eclesiastès* que també situava les accions dels homes en aquell “sota el sol” que sembla esquivar el regust de festivitat –encara que barrejat amb tocs de mort– de l'escena.

---

record, tinc la cara terrosa, molt pèl a la barba i una fal·lera per les pells de conill. Què m'hauria fet bullir, si no era això, la perola? Els pares no em varen deixar, paciència!, ni tros, ni racó, ni un dit de patrimoni. Calia que m'espavilés, sabeu? He suportat fam i serena, us en podria contar mil. He hagut de ximplejar, fet la màscara que veieu, d'un cantó a l'altre, darrera conills escorxats. De primer, en clissar-me la fila, la quitxalla m'apedregava, però jo, tossut, m'imposava a la fi i sóc popular. D'una hora lluny, la gent coneix el dring de la meva campaneta. «Ara ve en Quel·la», avisa a corre-cuita el comaratge. I el sac se m'omple de pells de conills sacrificats” (S. Espriu 2013b).

<sup>198</sup> Recordem que en el poema “L'Ós Nicolau” de *Les Cançons d'Ariadna* es descriu una imatge força grotesca de l'animal, que és cec, quasi paralític (“Per placetes i carrers/ fan ballar l'ós Nicolau,/ orb i semiparalític” [Espriu 2015, 94]) i se'l mengen les puces (“Les puces se l'han cruspit/ gairebé de viu en viu. Ell, però, quiti de pena” [Espriu 2015, 94]).

El poema bíblic es desfà en una munió de veus dels personatges esmentats en la composició:

QUEL·LA: Hi ha cap pell de conill?

LA VEU D'ALGÚ: Tia Maria, que passes farina,

catric-catrac, allibera'm del sac!

QUEL·LA: Hi ha cap pell de conill?

LA VEU D'ALGÚ: Tia Maria, la meva padrina,

catric-catrac, allibera'm del sac!

Banyeta: Manyaguet, manyaguet, no t'alçuris, que tot just t'estrenes a la bossa del guirigall i no t'has d'eximir, troni o llampí, de xerricar a la faràndula. L'esprimatxat compare i jo, còmics de la llegua, en contracte de companyia amb l'escorxador i el paperassa, rastregem les petjades d'Aman, el qual cabriolarà avui a la cort, al nostre ballet, a l'hora de les postres, quan hom l'arreglegui per al sarró curullíssim, on el magre soci em trasmuda en llepolies engrunes i sobrances de les estovalles del món. Aquesta manduca ens representa paga del treball, per la resta gratis. Ah, llaminadures, quantes! Tu, tu i tu, dòcils a enfardar-vos? Tu, tu i tu, prou us xarparem! I res de camanduleries, aquí dintre. No t'estiris ni t'arronsis, que la xarpellera no t'enceti. Si el viatge t'incomoda, resistència! D'altra banda, enregistrat per a can Pistras, no exigiràs amb si bemoll que se't transporti a la xirinxina. (S. Espriu 1995a, 61–62)

Així, el drapaire Quel·la, demanant pells de conill, s'intercala amb la veu d'Algú i crea una escena de rondalla –mitjançant les coincidències d'expressió amb *La cirereta* i *El gra de mill*.<sup>199</sup> “Part

---

<sup>199</sup> Joan Alegret, en el seu article “Presència i funció de la rondalla catalana popular a la *Primera història d'Esther*” fa un estudi minuciós de la procedència

dels lectors o espectadors de l'obra associaran aquests quatre versos amb un passatge d'una –o més d'una– de les rondalles populars catalanes.” comenta molt encertadament Alegret (Alegret 1975, 112); i, en efecte, Espriu està maniobrant constantment amb aquestes efectes reminiscents per tal de poder crear quadres a través d'un ràpid pinzell verbal. Malgrat la seva teatralitat, és impossible reproduir materialment tot l'imaginari sobre l'escena, es tracta d'evocacions verbals poderosíssimes que apelen constantment a l'univers cultural de l'espectador.

El parlament d'en Banyeta, resposta a la súplica de la veu d'algú indeterminat que demana ser alliberat del sac, és preludi del banquet que sentenciarà definitivament Aman. Aquesta teatralitat extremadament verbal és utilitzada també per aquesta mena d'anticipacions dramàtiques que ajuden a prefigurar diversos quadres de la mateixa escena. Paternalment, el dimoni s'adreça a aquest individu atrapat en el sac d'en Quel·la –al·legoria força òbvia de la situació del visir– i es mofa de la seva esperança de poder sortir del sac que l'atrapa. Torna a aparèixer aquest vessant satírico-simbòlic de la mort amb la imatge del pacte entre l'esprimatxat compare –la Mort– fent burocràcia al patíbul i dirigint una dansa en què el ballarí principal, Aman, acabarà fent salts fins al seu sac. El visir no és, però, l'únic objectiu del diable, que també pretén encabir alguna llaminadura en el seu sac massa ple. Fins i tot

---

d'aquests versos. L'autor assenyala les rondalles *La cirereta* i *El gra de mill*, recollides per Maspons i Amades, com a font de les tirallongues rimades de Quel·la i “La veu d'algú”. Alegret comenta, però, que segurament la coneixença d'Espriu d'aquestes rondalles no va ser a través de la lectura d'Amades o Maspons, sinó que procedien dels records d'infantesa (Alegret 1975, 113).

el llenguatge del menjar, generalment associat a la vitalitat i l'hedonisme, és transmutat en una imatge irònica de la mort. Cal remarcar que en aquest parlament trobem potser un dels únics moments en què execució i mort són retratades des d'un prisma satíric i juganer, sense que hi hagi inserida cap nota solemne. El diable frisa per les seves llaminadures –les ànimes dels difunts– i la seva golafreteria entusiasta ens fa, només per un instant, aquella dimensió solemne de la mort que travessa la *Improvisació per a titelles*.

Seguidament el focus escènic retorna al retrobament entre el visir i la seva dona, Zeres, després del passeig espectacular de Mardoqueu:

ZERES: Aquell a qui les hienes signen com a llur vianda, on s'entaforarà? La teva cresta, Aman, no toma més ludibri, i ni lleixius ni lustracions no et purificarien. Et pintaves suara la cigonya, i un bufec de la sort et xucla els queixos. Un mesell jueu, encamellat per befa a l'excelsa sella, entrebancava la teva arrogància i te l'esterreja de bocadents.

AMAN: Per fangals de deshonor, on m'abismo. En un tomb, la roda al·lucinant em desbaratà empreses i projectes, abans que el seny conjecturés inicis d'esfondrada. Declinava cap a l'abjecció, a la infàmia, mentre sentia que m'encimbellava fins al firmament. 'Tots som fal·libles', cantilena, i assimilem a estudi, minuciosos, els tropells amb què ens contarà la incoherència d'un idiota, però sempre ens ha d'estranyar quan les riallades lúgubres giren full al nostre capítol sense més pàgines. Pel que respecta a mi, caduc polític, que els factors em fitxin com a irrisió de Susa i em traslladin amb aquest marxamo al vehicle de l'arriet. (S. Espriu 1995a, 62–63)

El diàleg reprèn de manera força fidel l'escena del llibre bíblic en què Zeres conclou que la passejada de Mardoqueu és l'inici de la

caiguda imparabile del seu marit.<sup>200</sup> El sentit de la realitat de l'esposa d'Aman es tradueix en una previsió tan descarnada com real del seu destí. Les cartes d'Aman estan tirades, la seva sort ja no es pot modificar. La Zeres espriuana, però, va un pas més enllà de la bíblica, i no tan sols es limita a constatar la caiguda en desgràcia del seu marit, sinó que concreta gràficament la situació explicant que Mardoqueu ensellat ha fet entrebancar l'arrogància d'Aman i "l'esterreja de bocadents". Amb el seu parlar metonímic, Zeres afegeix una altra estampa grotesca a la col·lecció d'imatges de la caiguda d'Aman. La síntesi de la situació, tant des del punt de vista psíquic com psicològic, no podia ser més acurada.

En contraposició a l'anàlisi concreta i realista de Zeres, Aman atribueix la seva desgràcia als capricis de la fortuna. Això no obstant, Espriu atorga al putxinel·li la lucidesa suficient per ser conscient de la seva estupidesa i, talment com el boig que esdevé conscient de les seves bogeries, l'autoreconeixement d'Aman li confereix una dimensió humana que l'aparta del mer personatge de farsa. Hàbilment, Espriu fa que el visir extrapoli els raonaments sobre la seva caiguda a una reflexió de caire més general: "«Tots som fal·libles», cantilena, i assimilem a estudi, minuciosos, els tropells amb què ens contarà la incoherència d'un idiota, però

---

<sup>200</sup> Després d'això, tornà Mardoqueu a la porta règia, i Aman es dirigí apressadament a casa seva, trist i amb el cap cobert. Aleshores contà a la seva muller, Zeres, i a tots els seus amics, el que li havia passat. Els seus consellers i la seva muller li digueren: «Si aquest Mardoqueu davant del qual has començat a davallar és de la raça dels jueus, no podràs res en contra d'ell, sinó que aniràs caient davant d'ell cada vegada més avall». Encara estaven parlant amb ell, quan vingueren els eunucs del rei, donant presses a Aman per conduir-lo al convit que Ester havia preparat (*Ester* 2007, 6:12-14).

sempre ens ha d'estranyar quan les riallades lúgubres giren full al nostre capítol sense més pàgines.” (S. Espriu 1995a, 62–63)

Tot simulant citar un fragment d'una cançó,<sup>201</sup> Aman fa una de les disquisicions més penetrants de l'obra. Sense tenir la grandesa de Macbeth en recitar els cèlebres versos en els quals s'inspira, Espriu<sup>202</sup> en copsa i en recupera el sentit, afegint un matís llòbrec a la meditació. Aman al·ludeix a les riallades dels nostres semblants en la pròpia mort, unes riallades que segur que li hauria provocat l'execució de Mardoqueu. Espriu percep, doncs, com varia la posició que tenim sobre la vida i la mort, depenent de si es tracta de la pròpia o la dels altres.<sup>203</sup>

L'escena es clou amb un diàleg entre l'Altíssim i el visir en què el cec intenta convèncer el visir de la necessitat de fugir per salvar la pròpia vida. “Val més quisso viu que lleó, mort, considera”, li diu l'Altíssim; Aman, però, que anteriorment vèiem resignat a ser

---

<sup>201</sup> Bonet ja comenta que la condició culta de l'adjectiu fal·lible fa que resulti difícil de creure que realment Aman estigui rememorant els fragments d'una cantilena (S. Espriu 1995a, 180).

<sup>202</sup> Es tracta dels cèlebres versos de l'escena cinquena de l'acte V de *Macbeth* (S. Espriu 1995a, 180):

“Life's but a walking shadow, a poor player  
That struts and frets his hour upon the stage  
And then is heard no more. It is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing.” (Shakespeare 2015, 180)

Esriu al·ludeix en la primera part de la reflexió part dels versos de *Macbeth* per esbossar una meditació que té un sentit semblant.

<sup>203</sup> Recordem que a *Antígona* el personatge del Lúcid Conseller comenta: “Al capdavant, la mort no és res, la mort dels altres, s'entén” (S. Espriu 1993, 72).

escarnit pels carrers de Susa en el seu passeig fins al cadafal, respon:

AMAN: Els clapits de la canilla em paralitzen. I on m'encabiria, si no és de guimbarro a les alforges del dimoni? Encalaforat allí, els vaivens del carruatge m'escrostonaran potser a poc a poc, sense martiris. (S. Espriu 1995a, 63)

Amb un llenguatge de tints col·loquials, Aman expressa la paràlisi conseqüència del seu terror. Incapaç de reaccionar, el titella pensa d'estalviar-se martiris. El terror, angoixa incontrolable que priva els homes de la capacitat de reacció, és representat a través dels udols de gossos que aterren el visir. La imatge ferotge és camuflada per un llenguatge col·loquialment hermètic. La ironia espriuana controla aviat l'esclat de terror del visir, que fa càbales amb els possibles avantatges d'amagar-se a les alforges del dimoni, per estalviar-se el mareig causat pels vaivens del carro que l'ha de dur al cadafal. Encara que està resignat a morir, no ho està a marejar-se. El terror és insinuat, però no representat en la seva totalitat; potser, perquè el terror és inevitablement tràgic.

L'escena es clou amb les intervencions de Zeres, Mardoqueu i, finalment, Secundina.

ZERES: Si t'absenten, com s'empitjorarà la meua rutina! O m'arrabassaran també família i casa? Sí, en totes les dissorts aürtaré, anant a la deriva.

MARDOQUEU: I t'enfonsaràs amb marit i bandolers, en xocar amb l'escull d'Israel. Pel to de la complanta, Aman, de complexió limfàtica, no batallarà, la personeta. I jo, al portal del rei, amb Secundina, esperaré amatent el cove i el peix.

SECUNDINA: Certus que el número d'aquest visir no es cantarà mai més als biribissos. I gràcies que una no jugava a la seva rifa: als temps que corren, si la marres, tururut ginjola. (S. Espriu 1995a, 63–64)

Esprriu fa conversar personatges que en el *Llibre d'Esther* no mantenen cap diàleg. D'aquesta manera, crea una dialèctica inexistent al text bíblic, la de guanyadors i perdedors. Mardoqueu afirma la seva victòria sense pal·liatius davant de Zeres i confirma inclement la derrota d'Aman. Tot i que utilitza un llenguatge planer i distès, fa gala d'una cert sentiment de superioritat del guanyador, satisfacció que no s'explicita en el text. Amb el seu pragmatisme distanciat, Secundina, que no està mancada d'una acurada capacitat d'anàlisi i previsió polítiques, recorda com aquest “vell pelut i sutjós”, “llestíssim a adjudicar-se tots els atots”, ha guanyat també la partida política. I és que, perdre-la, costa la vida.

#### **2.4.12 El convit estratègic**

Esprriu arranja les escenes de *Primera història d'Esther* en una meditació de caire universal, més propera estèticament i filosòficament parlant als ensenyaments de l'*Eclesiastès* o a les disquisicions de *Job*. Amb la seva teatralitat autoirònica, Espriu crea un fil assagístic que confereix una immediatesa inusitada als esdeveniments de la ciutat persa. Així, l'Altíssim, tot contestant a Secundina, preludia el banquet de la reina Esther:

ALTÍSSIM: Al nostre segle erudit i romàntic, sense més norma que els mals sentiments, et defineixen com a figures de delictes, en un parpelleig, llengües, idees, pistrincs, inòpies, gestos, raneres, penellons i races. I si



de tu s'encaterinen i t'encasellen, hom et despatxa, enmig de dicteris, a qualsevol patíbul, endiumentant-te prèviament de pallasso, amb la boca esqueixada d'orella a orella, de pur panxó de joiós maquillatge. (S. Espriu 1995a, 65)

El cec de la parròquia ironitza sobre la nostra centúria i, malgrat que la seva descripció encaixa perfectament amb els fets de la cort persa, que es poden situar a l'entorn del segle V, també és una al·lusió explícita al segle XX, ja que malauradament també s'adiu amb l'anàlisi de l'Altíssim. La superposició temporal a *Primera història d'Esther* és especulativa i, en el cas de les digressions de caire assagístic, es fonamenta en una ambigüitat significativa entre la intercanviabilitat de l'acció grotesca de Susa i el nostre segle “erudit i romàntic”. L'ús d'aquests dos termes, evidentment sardònics, precedeix una “enumeració xinesa, que no deu voler ser exhaustiva” i que “recrea amb desordre aparent el desordre profund dels codis totalitaris del susdit segle” (S. Espriu 1995a, 181). L'obra espriuana glossa sarcàsticament aquesta erudició buida, entesa com una acumulació de coneixements sense cap sentit humanista.

Demagògia i brutalitat semblen ser el resultat d'aquesta erudició, entesa com una acumulació de coneixements enciclopèdics, però de nul·la intel·ligència i humanitat; la narració “La mort al carrer”, recollida a *Ariadna i el laberint grotesc*, en seria un exemple despietat;<sup>204</sup> pel que fa al terme romanticisme, Espriu al·ludeix a una emotivitat que, indiferent a la crueltat del món, vessa una

---

<sup>204</sup> En aquesta narració trobem el personatge d'Efrem Pedagóg que, juntament amb Pulcre Trompel·li, encarnen la figura del savi “que es tanca a la torre de vori d'una serenor cruel.” (S. Espriu 1995a, 75)

llàgrima fàcil per qualsevol cursileria.<sup>205</sup>Entre enumeracions i consideracions iròniques, l'Altísim comenta a través de la imatge grotesca del reu “endiumenjat de pallasso” l'escarni públic dels executats. Espriu plasma l'escenificació sàdica de les execucions per a fruïció del públic.

Així, Secundina torna a recordar com la “colla d'en Banyeta” estalona Aman. Cal fer notar com al llarg de l'obra la caiguda del visir s'ha anunciat i considerat en repetides ocasions des de diversos angles. Si bé a la Bíblia ja hi ha alguns elements premonitoris, com la constatació de muller i amics que si Mardoqueu és jueu, Aman anirà “caient davant d'ell cada vegada més avall” (Ester 2007, 6: 13), aquesta previsió pot ser considerada com l'inici de la caiguda, ja que, enmig d'aquesta conversa, els eunucs del rei s'enduen Aman al convit. En canvi, a *Primera història d'Esther* el destí d'Aman és prefigurat nombroses vegades abans d'arribar al banquet. De fet, el banquet en si és una peça més de totes les imatges grotesques de la caiguda del visir. A les nombroses descripcions de l'escena, s'hi afegeix la d'una cort de mort, de personatges que transformen el quadre de la caiguda i mort del conseller gairebé en una corrua satírica pròpia de les danses macabres. Així, Secundina comenta:

SECUNDINA: Com el d'Aman al dinar de la reina. Eunucs i porrers l'hi conduïren, amb la colla d'en Banyeta estalonant-lo i aparat de policia i precaucions militars. Per a ell menys xeflis que calvari, al pobre ministre se li nua el bocí. (S. Espriu 1995a, 64)

---

<sup>205</sup> Recordem com, en la mateixa línia, el Lúcid Conseller a *Antígona* ja comenta: “encara que sovint les pitjors crueltats no alteren la nostra indiferència i ens trabsalsa, en canvi, una tonada estúpida.” (S. Espriu 1993, 72)

L'escena de la comitiva que acompanya Aman s'amplia i adquireix una pospositat un pèl ridícula. La velocitat dels esdeveniments de la trama bíblica, que té l'atractiu de la cadència accelerada de la caiguda de l'enemic dels jueus, a *Improvisació per a titlles* dilata, entre els preludis i la profusa comitiva, el descens del visir de favorit del rei a reu escarnit. El llibre bíblic és retratat de com els herois, Ester<sup>206</sup> i Mardoqueu, emprenen una batalla de caire polític de la qual surten vencedors; consegüentment, la caiguda d'Aman és la peça imprescindible d'aquesta victòria, és el clímax de l'alliberació. En canvi, *Primera història d'Esther*, amb el seu tractament grotesc anivellador del *dramatis personae*, parteix de l'*homo homini lupus* hobbesià<sup>207</sup> com a motor de l'acció escènica. La caiguda d'Aman és una de les múltiples ocasions, com també ho és l'edicte dels jueus, que permet a Espriu desplegar una dissertació dramàtica particular que es constitueix a partir de l'ús d'un simbolisme especulatiu. L'acció teatral és compresa gairebé com una dialèctica bastida a partir de la inserció d'una estructura que dilata les escenes del text original mitjançant un exercici meditatiu que s'efectua a través d'un dialogisme irònic que funciona a la manera d'un ball de titelles.

Espriu no presenta tan sols una escena de farsa, sinó que hi introdueix uns elements simbòlics que funcionen en un teixit de

---

<sup>206</sup> Caldria matisar que la reina mostra, com ja s'ha comentat, uns moments de vacil·lació que la situen en un estrat una mica diferent del de Judith o Jael.

<sup>207</sup> Recordem que en una escena anterior Zeres retreu a Aman la seva candidesa, tot afirmant que "Jueus o no, tots els humans són els teus enemics, sense exceptuar-ne Esther i Assuerus" (S. Espriu 1995a, 53). En la seva edició crítica, Sebastià Bonet constata que la ideologia de la dona del visir coincideix amb la del principi de Hobbes (S. Espriu 1995a, 164).

quotidianitat casolana. La consciència de predeterminació s'articula contínuament, els parlaments dels personatges estan adreçats a una descripció del capteniment del visir i de l'arribada de la tropa de mort que l'espera. L'expressivitat de l'escena recau en l'angoixa incontrolable del visir, escarnida per la resta de personatges:

ESTHER: Calarà potser als dolços.

REI: Ho poso en quarantena. No, guaita'l convuls, pròxim a l'espeternec, leri-leri.

ESTHER: T'excedires, al matí, de borrasquer. I l'aterreixen, a més, els mascarots del fons de la sala.

Rei: Qui són?

Esther: El diable i la seva quadrilla: el botxí, Quel·la l'escassigallaire i el dallador.

Rei: Per qui vénen?

Esther: Per ell, l'hoste, aviat llur guisofi. (S. Espriu 1995a, 63–65)

L'angoixa del conseller es conjuga amb l'aparició d'uns personatges, figuracions simbòliques de mort. Fins que la reina no identifica Aman com l'enemic, el *Llibre d'Ester* resta silenciós pel que fa al seu estat anímic,<sup>208</sup> mentre que el nerviosisme del visir impregna tota l'escena de *Primera història d'Esther*. El distanciament titellesc a què Espriu sotmet els seus personatges provoca que el descontrol nerviós del conseller sigui un espasme

---

<sup>208</sup> “El rei i Aman, doncs, anaren a beure juntament amb la reina Ester.” (*Ester* 2007, 7:1)

grotesc, un “espeternac” que provoca que s’esfumi el clímax bíblic, ja que en comptes d’una progressió dramàtica dels esdeveniments planteja un simbolisme de tall grotesc que apropa l’escena a la reflexió dramàtica. Aquest expandiment del gest psíquic, exagerat pels comentaris de la resta de personatges sobre com s’entoma la mort propera, atorga una dimensió patètica a l’escena, contrapuntada amb el toc culinari que travessa tota l’obra.

La reina desencadena l’enfonsament psicològic d’Aman cap a les postres, en comentar que aviat serà una menja –no gaire exquisida– de la mort i dels seus sequaços. Aquesta mena de patetisme gastronòmic situa el lector o l’espectador davant d’un efecte estrany que combina l’angoixa extrema amb el distanciament irònic de la parella reial. Tornem a trobar una descripció del quadre escènic mitjançant el parlament d’un titella, en aquest cas Esther, que descriu com, a la manera de màscares, el botxí, Quel·la i la Mort es troben al fons de la sala, una presència que facilita la revelació d’Esther:

REI: Ah, encara bo! Ànima per ànima, 'anima mea'. Mentre no m'empaitin, benvinguts com a antigues i agradoses coneixences. I qui els introduïa al gaudeamus?

ESTHER: La meva voluntat que Aman sucumbeixi.

REI: Per quin motiu?

ESTHER: Perquè sóc jueva.

ZERES: Ai, la tarota remarcada, pipioli!

REI: Els pronòstics mai no em fallen: ja calamarseja a la pitança.  
Tanmateix, noia, que temerària!

ESTHER: Qui no s'arrisca no pisca. Des d'aquest instant, avorten, de soca i arrel, insídies i quimeres. Perquè he pinxat les teves cartes, prou que ho saps.

REI: El paquet sencer?

ESTHER: Pinta per pinta. Plega, per tant, Assuerus, i redueix-te, taciturn, a mà callada. (S. Espriu 1995a, 65–66)

La revelació de la identitat de la reina, inserida gairebé com una falca explicativa a la seva ordre, té un sentit absolutament diferent del relat bíblic. En els actes precedents ja ha quedat establert que Assuerus farà tot el que la reina mani, de manera que la demanda de derrocament d'Aman, tot i ser essencial per a la trama, és gairebé només un epítom del poder d'Esther. No queda rastre de la verbotat persuasiva de la reina, ni encara menys d'aquella generositat de l'Assuerus bíblic que s'adreça hiperbòlicament a la reina de la manera següent: “Digues què és el que demanes, reina Ester, i et serà donat! Digues què és el que desitges; encara que fos la meitat del meu reialme, és cosa feta”. (*Ester* 2007, 7:2)<sup>209</sup> Aquesta pompositat bíblica, que traspua una generositat d'origen sexual –el rei sembla desplegar el seu favor com un paó les seves plomes–, té altres paral·lels a la història bíblica, com el cas

---

<sup>209</sup> Recordem que, tal com comenta Basili Girbau en l'edició crítica de l'obra, aquest “encara que sigui la meitat del meu regne” és una formulació oriental per indicar la predisposició a atorgar qualsevol favor extraordinari.

d'Herodes i de Salomé,<sup>210</sup> la ironia subtil de l'escena roman força allunyada del sarcasme de la *Improvisació per a titelles*. Espriu només reproduïx aquesta formulació –que es repeteix a diversos llocs del relat bíblic– durant la compareixença d'Esther davant d'Assuerus. Espriu afegeix comentaris i quadres populars entremig d'aquestes escenes, que la rapidesa i la forma succinta del *Llibre d'Esther* presenten gairebé de manera immediata. Aquest simbolisme explícit que reforça la noció de poder absolut de la reina, tot eliminant gairebé per complet el sentit de confessió que tenen les Escriptures (*Esther* 1971, 70). Tot i la bona predisposició del rei en el relat bíblic, el narrador procura que saltin encara algunes espurnes d'agitació narrativa en la revelació d'Esther; al cap i a la fi, el relat victoriós del llibre bíblic té com a objectiu últim explicar els riscos que pren la reina Ester per salvar el seu poble. L'ambivalència del relat bíblic rau en el fet que, malgrat que, d'una banda, es pretén recalcar la perillositat de l'empresa de la reina –en tot moment queda implícit la importància de no revelar els seus orígens fins que no arribi el moment oportú–,<sup>211</sup> de l'altra, el rei Assuerus esdevé una figura massa ridícula per jugar eficaçment el

---

<sup>210</sup> “Arribat un dia avinent, quan Herodes en el seu natalici feia un banquet als seus magnats, oficials i principals de la Galilea, entrà la filla de l'esmentada Herodíes, va dansar i va plaure a Herodes i als comensals. Llavors el rei digué a la noia: «Demana'm el que vulguis, i t'ho donaré». I li jurà: «Qualsevol cosa que em demanis, t'ho donaré, encara que sigui la meitat del meu reialme». Aleshores ella sortí i digué a la seva mare: «¿Què demanaré? » Ella va respondre: «El cap de Joan Baptista». Entrà tot seguit adelerada a la presència del rei i li demanà: «Vull que ara mateix em donis en una safata el cap de Joan Baptista.»” (*Marc* 2007, 6: 21-26).

<sup>211</sup> Ester no havia revelat ni el seu origen ni el seu poble, tal com Mardoqueu li havia ordenat, perquè Ester seguia observant les prescripcions de Mardoqueu com quan estava sota la seva tutela (*Esther* 2007, 2:18).

paper de monarca autoritari que provoqui el respecte temorós dels seus súbdits. I, tanmateix, l'humor del llibre bíblic no sempre és evident (Greenspoon 2016).

Així, la seva inclusió completa en el gènere de la comèdia resulta problemàtica ja que, malgrat que compta amb nombrosos elements satírics i de farsa, la construcció narrativa de la peripècia – pretesament històrica– intenta incrementar el suspens en els moments clau per al desenllaç (Esther 1971, 58). En contraposició, la teatralitat espriuana no confereix cap mena de moviment d'ordre emocionant i s'anul·la qualsevol agitació argumental. Els moments fonamentals en el *Llibre d'Ester* són anticipats, de manera que el conjunt escènic reposa en un paral·lelisme sarcàstic entre la manipulació persuasiva bíblica i l'imperatiu espriuà.

La magnificència de la cort persa i la pompositat dels diàlegs és transmutada en familiaritat, en un llenguatge de “raval”. El clímax bíblic que s'esdevé en el moment de revelació d'identitat és un episodi gairebé sobreentès –la primacia de la reina converteix l'escena en una constatació. La demanda terminant de la reina, que diu haver “pinxat” totes les cartes d'Assuerus, ha estat preludiada per nombroses mostres de la seva primacia incontestable. I, de fet, el mateix Assuerus destaca aquest fet en confirmar la veracitat de les seves prediccions. L'aparell dramàtic no pretén sorprendre amb el desenvolupament de l'acció, sinó més aviat ironitzar amb la seva predictibilitat.

La retòrica exagerada de submissió que empra la reina, que dóna ordres directament al seu marit –no ho oblidem, el rei de Pèrsia que anteriorment havia repudiat la seva primera esposa– és un escarni



d'una dominació que, encara que més refinada, s'esdevé al llibre bíblic. El moviment d'Espriu consisteix a recalcar, subratllar, assenyalar un fet que, tot i ser evident en el relat original, és expressat subtilment i sintètica. El poder absolut de l'Ester bíblica es dedueix del transcurs de l'acció, però en cap moment és afirmat; en canvi, a *Primera història d'Esther* s'explicita redundantment. Aquest gest està al servei d'un examen sobre el poder efectuat des de la seva cara més ridícula. Es planteja una antítesi de l'èpica de la victòria per tal de reduir les relacions de poder a l'estupidesa. Els paral·lelismes constants amb els jocs de cartes no només juguen contínuament equiparant la reina amb una jugadora de timba, sinó que reforcen la idea que per poder guanyar la partida cal "pinxar" les cartes.

En el *Llibre d'Ester* es detecta una especial fruïció en el relat de la caiguda d'Aman, que es desplega en diverses escenes d'una simbologia força evident. Aquesta confrontació maliciosa de les seves expectatives d'ascens amb la realitat del seu descens és projectada en diverses imatges, com la del visir guiant el cavall de Mardoqueu. La plasmació de seves ànsies d'extermini resulten escarnides en la seva prostració, tant simbòlica com literal, davant de Mardoqueu, i també, com veurem, davant de la reina Esther. La súplica d'Aman a la reina –grotesca en la seva inutilitat– és un dels moments àlgids de la seva ridiculització. El banquet finalitza amb aquest deix de desesperació del ministre que contrasta amb l'humor

que ostentava després de l'aprovació de l'edecte contra els jueus, i que celebrarà el rei (*Esther* 1971, 42).<sup>212</sup>

Llavors Aman s'esfereí davant del rei i de la reina. El rei, indignat, s'aixecà del convit i sortí al jardí del palau; però Aman, en veure que per part del rei la seva ruïna era cosa feta, es quedà per implorar a la reina Ester la gràcia de la vida. Quan el rei tornà del jardí del palau a la sala del convit, trobà Aman llançat sobre el divan on Ester es recolzava i exclamà: «¿Encara serà capaç aquest de violentar la reina a la meua presència?» Tot just hagueren sortit de la boca del rei aquestes paraules, velaren la cara d'Aman. Llavors Harbona, un dels eunucs que estaven a la presència del rei, digué: «Precisament a la casa d'Aman hi ha la forca de cinquanta colzades d'alçada que aquest féu preparar per a Mardoqueu, el qual actuà a favor del rei». El rei ordena: «Pengeu-l'hi». Aleshores penjaren Aman a la forca que ell havia preparat per a Mardoqueu, i es calmà la indignació del rei. (*Ester* 2007, 7:6-10)

La nota sexual de la Bíblia, de tons ridículs i extravagants, està construïda des de la necessitat de simetria narrativa. Com en altres ocasions, alguns obscurs argumentals, com ara el motiu pel qual el rei es desplaça cap al jardí, una absència absolutament necessària per tal que Aman pugui dur a terme un patètic prec als peus de la reina, que, en tornant del jardí, Assuerus interpreta com un insòlit apropament sexual. Aquestes oportunes entrades i sortides del monarca de l'escena del banquet provoquen un equívoc que acaba de sentenciar definitivament el visir que, en una imatge més de

---

<sup>212</sup> Recordem aquell versicle de la versió deuterocanònica esmentat anteriorment que explica la celebració de la promulgació del decret per part del rei i d'Aman. “El rei i Aman s'embriagaren quan entraren al palau amb els amics. Allà on es posava en públic una còpia de la carta, es feia un gran plany i dol entre els jueus” (*Ester* 2007, VL: 15a-15b).

justícia retributiva, és penjat a la forca que ell mateix havia preparat.

La ironia que amara final grotesc del conseller, que rep el càstig que ell mateix volia infringir a Mardoqueu, té un sentit moral que guia un relat amb algunes inconsistències i conveniències argumentals, que són aprofitades per Espriu per bastir una amplificació de caire quotidià que relega l'”extravaganza” règia al sainet popular. Seguint el fil de la cremor estomacal que travessa tota l'obra, el rei marxa a airejar-se a causa d'una congestió provocada pel pebre.<sup>213</sup>

En la recreació del *Llibre d'Ester*, Espriu parteix d'un desplegament de metafísica grotesca que arranja variacions inusitades: la inserció de fragment poètics de la gran literatura sapiencial i profètica crea moments de poderosa solemnitat, absents al relat bíblic, i situa tota aquesta sàtira amarada de quotidianitat en un estrat semblant al de les pintures de Bruegel.<sup>214</sup> Així, Espriu també conforma el seu imaginari a partir de “contrastos i dissonàncies figuratius i compositius” que caracteritzen la pintura del flamenc (Prado 1989, 23). Jugant també amb una plasticitat poderosa que sorgeix de la concreció dels elements diaris i casolans, Espriu conforma una imatgeria que combina solemnitat i quotidianitat. Tota la *Improvissació per a titelles* és una sèrie de variacions escèniques sobre la imatge de la mort que tenen el seu origen en una sàtira

---

<sup>213</sup> I tornem a trobar les indicacions escèniques inserides en els diàlegs dels personatges. “Entre l'insult i el bitxo del xató, el rei es congestiona i va a orejar-se” (S. Espriu 1995a, 66).

<sup>214</sup> Cal recordar que Espriu basteix el seu poemari *Per al llibre de Salms d'aquells vells cecs* (1967) entorn al quadre *La paràbola dels cecs* de Pieter Bruegel el Vell. Tant la pintura de Bruegel com la literatura espriuana parteixen d'una reflexió moral de la grotesca realitat quotidiana (Moreno i Domènech 2015, 268).

macabra i hilarant de la vida. L'escena d'Aman als peus de la reina, una de les més grotesques del *Llibre d'Esther*, s'insereix en aquesta sàtira acerba, però burlesca, de l'ascensió i caiguda d'Aman. Així, l'Altíssim obre l'escena tot detallant-ne la composició, tant espacial com psíquica: “El rei a l'hort, Aman les adotzena, en crisi de pànic, a les plantes d'Esther” (S. Espriu 1995a, 66). L'escena muda, descrita pel narrador, és convertida en el diàleg següent:

AMAN: Si em vaig infatuar, reina, enderroco als teus peus l'edifici de la meva fanfàrria.

ESTHER: No criaturegis, visir, que guanyares, en fanatitzar-te, oposicions a calcomania.

AMAN: No t'ablaniràs, bella i diamantina hebrea?

ESTHER: No. Calbeges massa, ullat des del canapè.

SECUNDINA: I arribes, amb el retorn del rei, als anissos.

REI: Per tendir a pilleries de triclini. Enderivells de ribald, en un espai domèstic tan estricte? Carpetada! Que l'estossinin, socarrin o esquarterin, mentre s'estronqui, d'un cop i per sempre, la seva carrera de patum.

HARBONA: I si l'escanyaves al giny que enflocava per a Mardoqueu? Al cap i a la fi, si la soga tiba, la identitat ponderal deixa indiferents els contempladors.

REI: No articulegis més, perfecte. A la forca, el botifler, bitllo-bitllo! (S. Espriu 1995a, 66–67)

El patetisme de l'escena bíblica rau en la inutilitat del gest desesperat. Seguint la línia esbossada en la conversa amb la seva dona, el titella Aman conrea una sobtada consciència de la

ridiculeda de la seva actuació. És gairebé com si, sobtadament, un despreniment de vanitat, permetés una autoanàlisi gairebé externa de les seves accions. Així, prova de suscitar la misericòrdia de la reina mitjançant una retractació, no exempta de dosis d'autohumiliació, de la seva actitud anterior. El visir reconeix grotescament la veritat fonamental de la seva naturalesa, sense acabar de deslliurar-se'n: tant en l'ascens com en la caiguda té unes expectatives desenraonades de les seves possibilitats.

La paròdia de l'escena es basteix en dos estrats successius. D'una banda, el diàleg d'Aman és considerat una rebequeria per part de la reina, que li recomana no "criaturejar". Aquesta amonestació, maternal però impecable, destaca l'obstinació del visir, i el relega a un estatus merament pueril. D'altra banda, el visir canvia de seguida la seva estratègia infantívola per intentar l'adulació galant amb la reina. Un intent inútil, ja que la calba del visir és un impediment perquè la reina s'apiadi d'ell. Espriu desfigura les raons dels personatges: la reina bíblica ja no és empesa per l'afany de salvar el seu poble, sinó que l'escàs atractiu físic d'Aman sembla contribuir a la irrevocabilitat del seu càstig. El deix de frivolitat exagera una escena ja de per si grotesca.

A diferència de l'original, no es produeix un cop escènic amb l'arribada d'Assuerus i el seu esclat d'ira, sinó que la tornada del rei és anunciada per Secundina. L'esclat d'ira del rei bíblic es converteix en el comentari distanciat del titella espriuà. No es tracta ja de marcar un gir dels esdeveniments, sinó de comentar-los irònicament. Es conjuga una frivolitació de l'escena amb la concreció macabra del rei. D'alguna manera es barregen les notes

d'un humor lleuger de sàtira sexual amb un imaginari que té les seves arrels en un sentit de la carnalitat molt propi de l'Edat Mitjana. Seguint aquest simbolisme sincrètic, Espriu insereix enmig de la descripció de “pilleries de triclini” un ventall de possibilitats per a l'execució del visir (“que l'estossinin, socarrin o esquarterin”) que remetent als turments dels màrtirs dels retaules medievals. Malgrat que és excessiu parlar d'una simbologia de tall medieval, sí que és remarcable la manera com s'introdueixen alguns elements, com ara la figura de la Mort, en Banyeta o l'esmentat sentit macabre de la carnalitat, que remetent una i altra vegada a aquest imaginari d'una corporeïtat acerba i a una sàtira grotesca pròpia de l'imaginari medieval.<sup>215</sup>

Aquest excurs sobre les diverses possibilitats d'execució és contestat per l'eunuc Harbona que, retornant a la trama bíblica, suggereix que sigui penjat a la forca que ell mateix ha preparat per a Mardoqueu. *Primera història d'Esther* ofereix algunes de les imatges més àcidament grotesques de l'obra en les descripcions, comentaris i prediccions de les seves execucions. El quadre dels homes celebrant la mort d'un semblant és dibuixat fins als espasmes

---

<sup>215</sup> En el seu brillant estudi de l'Edat Mitjana, Huizinga comenta que la malaltia, la decrepitud i la brutícia envaïen l'esfera pública medieval (Huizinga 1997a, 13). Sobre aquest sentit morbós de la materialitat, Espriu anota la referència següent de la traducció castellana del llibre de Huizinga: “El pueblo de las montañas de Umbría quería, por el año 1500, matar al ermitaño San Romualdo, para no perder sus huesos (Huizinga- *El Otoño de la Edad Media* Vol. II, pàg 32).” (Càtedra Màrius Torres 2006, Fitxa 152, dedicada a Huizinga).

agònics. El discurs analític d'Harbona és “d’una crueltat espasmòdica”.<sup>216</sup>

Una vegada arranjada l’execució del visir, els personatges que es trobaven en la penombra del banquet, en Banyeta, en Quela i la Mort passen a un primer pla de l’escena i s’adrecen a Aman, que encaixa amb la Mort, i és saludat per Bigtan i Teres i per un cor d’espectres. També el botxí li explica com el prepara per a l’execució amb un comentari gairebé didascàlic que permet un detallisme escabrós difícil de portar materialment a escena; seguidament, en Banyeta s’adreça a Aman, li detalla com serà reduït a una consistència de bacallà sec<sup>217</sup> –Espriu juga magistralment amb la sàtira de la corporeïtat–, però li proposa que abans del seu traspàs definitiu,<sup>218</sup> entretingui els cortesans perses al so dels seus “rigodons”<sup>219</sup>, “Al compàs xicot, que esmolo. Un dos, tres: presto” diu en Banyeta donant el tret de sortida a una mena de dansa de la mort grotesca, que s’inicia amb la veu d’Aman, intercalada amb “la

---

<sup>216</sup> Paraules que el crític Manuel Montoliu va emprar per descriure algunes narracions d’*Aspectes*. “Hi ha algunes d’aquestes històries que són “contes cruels”, d’una crueltat espasmòdica.” (Montoliu 1934)

<sup>217</sup> Banyeta: “Ara, espalmat pel patapum, d’una consistència de gelea, et metamorfosaràs a pleret en peixopalo, a través d’un extens repertori. I et domiciliaré, pel tobogan de les gusarapes, al confort del carreró” (S. Espriu 1995a, 68).

<sup>218</sup>Aquesta idea de no retorn és expressada al llarg de tota l’obra i, com molt bé assenyala Bonet (S. Espriu 1995a, 185), trobem un paral·lelisme refinat de l’observació del dimoni en els versos del poema “Cançó del matí encalmat” d’*El caminant i el mur*: “Et perdràs pel camí/ que no té mai tornada” (S. Espriu 2008, 65). A més a més, podríem trobar-ne algun altre exemple en la dinovena composició de *Final del laberint*: “Dic la pluja, la pluja, la pluja clara/ i el plor de l’endinsat/ sense retorn per l’aigua./ Dic el nom del no-res/ enllà del fons de l’aigua” (S. Espriu 2008, 199).

<sup>219</sup> “Abans, però, confraternitza, per solaçar els potentats de Pèrsia, a la saragata dels meus rigodons” (S. Espriu 1995a, 68).

veu d'algú” i, reprenent les figuracions de les lletres hebrees, els rigodons de Caf, Làmed, Mem, Nun, Sàmec i Ain; finalment, en Banyeta clausura la dansa, entona uns rigodons que enllacen amb aquella “Veu d’Algú” que al final del poema bíblic maldava per sortir del sac.

Aman:

Atzucac, catric-catrac,

rerialles! En escac,

m'engarjolen dins el sac,

als abissos del parrac,

malsonyós, enmig de braç,

perquè s'arrigoli el drac. (S. Espriu 1995a, 68)

Amb una sonoritat trapella Espriu torna a inserir una dansa de ressonàncies populars, malgrat estar bastida amb nombrosos vocables cultes. La dansa de mort s’inicia amb aquesta rima en –ac, que remet inevitablement a la Sàtira LIV de Guerau de Liost, “La cançó de l’enfadós”,<sup>220</sup> ja que no només comparteixen una determinada reverberació rítmica, sinó que en aquesta composició

---

<sup>220</sup> En el seu llibre *Del Noucentisme a l'exili*, Albert Manent situa “La cançó de l’enfadós”, la sàtira LIV, com una de les obres més importants de Guerau de Liost i també en destaca l’originalitat en el conjunt de les lletres catalanes. Es tracta de traçar una continuïtat amb el gènere iniciat per Horaci, afegint-hi, però, uns tocs popularistes (Manent 1997). El poeta empra temes quotidians, amb punts d’irrealitat, però sense acabar d’abandonar mai la perspectiva realista i utilitza un registre col·loquial per tal de criticar els defectes de la societat del seu temps (Bou 1985, 208;226).



també apareix la figura d'en Banyeta, que sentència sempre les seves víctimes “al sac”.<sup>221</sup> Es tracta també de composicions que beuen dels cançoners populars<sup>222</sup> i que presenten una empremta medievalitzant.

Aquesta composició espriuana, tal com assenyala Bonet (S. Espriu 1995a, 186), té els seus precedents en el poema “Dansa grotesca de la mort”, escrit el 1934, tot i que no va ser publicat fins el 1949, data de publicació del llibre *Les cançons d'Ariadna*. El grotesc espriuà s'adhereix a una sàtira que, malgrat les seves ressonàncies populars, sorgeix d'una comprensió sofisticada del gènere com a imitació. Espriu fa parlar uns personatges al·legòrics, com ara les lletres hebrees, i personatges de l'obra, com en el cas d'Aman; ja no es tracta d'una sàtira sobre la mort a la manera de les danses medievals, sinó d'una combinació anafòrica que marca un joc sofisticat entre les al·literacions i els caràcters hebreus.<sup>223</sup>

---

<sup>221</sup> En el seu exhaustiu comentari Alegret comenta el rerefons simbòlic de la rima espriuana: “Atzucac” és sinònim de mort, mentre que “catric-catrac”, que significa passar pel sedàs el segó, pot ser entès com una analogia del Judici. També el drac pot ser entès com la serp infernal, mentre que és força clar que el sac on està atrapat Aman apel·la directament a la simbologia popular de mort (Alegret 1975, 117).

<sup>222</sup> Alegret comenta que Espriu conjuga elements de la rondalla i del folklore en general que, “sàviament reelaborats i manipulats”, li serveixen per establir unes relacions analògiques i simbòliques” que “amb un púdic encobriment que pot recórrer fins i tot al humorístic” li permeten tractar “uns temes escatològics greus que el preocupen” (Alegret 1975, 117).

<sup>223</sup> La lletra caf repeteix diverses vegades el so que representa [k]. El mateix fenomen s'esdevé amb làmed, equivalent a la lletra l, que en el seu parlament al·litera els sons [l] i [ʎ], amb mem, que repeteix el so [m]; amb nun, que representa els sons [n] i [ɲ]. Sàmec repeteix el so [s], mentre que ain, /s/ és una grafia que no representa cap so; potser per aquest motiu, es repeteixen els sons [ʎ] i [ʃ].

En la seva última intervenció, el titella Aman fa saber que és dins del sac, tot entonant una cançó amb repetició rítmica i una monorima que remetent a la composició popular juganera, de manera que actua en un registre que, després de gravetat, permet relacionar la tradició de l'infern cristià o, més ben dit, la seva caricatura, amb el desenllaç de la història veterotestamentària. Més enllà dels dos plans espaciotemporals, la sincrasi de diversos imaginaris i, per tant, de diverses cosmovisions, planteja un distanciament irònic respecte a la mateixa forma de representació. La idea de ficció travessa també les formes de figuració transcendents com, en aquest cas, l'infern cristià. Satiritzant la idea del dimoni i la seva corrua, Espriu crea una composició que emprava una mètrica recognoscible i que trasllada el lector o l'espectador a una temàtica àmpliament coneguda: des d'un punt de vista modern, la versió còmica de l'entrada a l'infern és, a més d'una superació evident del terror de l'avern cristià, un rebaixament de la noció de transcendència en la mort del titella. La reflexió transcendent sobre la mort s'efectua sempre sobre la noció de la mortalitat de l'Antic Testament, d'aquell "Perquè, ara, vaig a ajeure'm a la pols, / i, si em cerqueu, ja no seré», de Job, és a dir, de la desaparició. La idea de la vida eterna, ja sigui com a manduca de la serp infernal –"perquè s'arrigoli el drac", diu Aman–, és entrevista com una irrealitat còmica. Malgrat les imatges escabroses anteriors que preludeixen la sentència d'Aman, en el darrer parlament del personatge, escenificació de la seva execució, es manté aquesta ridiculització de la narració bíblica, que Espriu recupera en aquest últim parlament rimat. Allunyats de "la nit esglaiadora del titella", la representació

de la mort del visir, malgrat els preludis de patetisme, és còmica, és el decés del ninot, que reprèn la condició titellesca del personatge bíblic.

La dansa d'en Banyeta continua amb la veu d'Algú, d'un personatge que podria ser interpretat com un desdoblament de la figura d'Aman. De fet, tant veu d'Algú com les lletres hebrees són les diverses veus d'un monòleg d'execució, de rimes repetitives i contínues que conformen un ritme molt marcat.<sup>224</sup> Espriu fa una mostra d'extrem domini lèxic –algunes de les formes que empra en la dansa d'en Banyeta constitueixen l'única entrada d'autor al Diccionari d'Alcover-Moll<sup>225</sup>–, per compondre uns versos que, malgrat el seu aire de cançó popular, són d'un hermetisme extrem. I, una altra vegada, tal com succeeix en la tirallonga de versos sobre el jorn apoteòtic, hi ha alguns mots guia com ara “catric-catrac”, “sac” o “drac” que, juntament amb uns jocs rítmics irònics permeten seguir l'entrellat de les diverses estampes que pinten les diverses veus.

Així, les descripcions infernals es barregen amb algunes imatges tretes de la natura com ara el morro del senglar darrere el gla<sup>226</sup> o el

---

<sup>224</sup> “LA VEU D’ALGÚ: Esdernec, des de gojat/ m'esbarrava, lluny d'esbat,/ a timberes de maldat./ Aviat esmaixellat,/ giravolto, sense aflat/ pel requint del xafarnat” (S. Espriu 1995a, 68). En aquests versos heptasil·labs Espriu descriu l'infern des d'un punt de vista acústic, com un lloc on sona la música de “requints”, un tipus de clarinet.

<sup>225</sup> Exemples d'aquest fet són “malsonyós”, “esmaixellat”, “xafarnat”, “sedec”, “piloc”, “esquírria”, “esfetgegar-se”, entre d'altres.

<sup>226</sup> “LA VEU D’ALGÚ: “[...] I aquest morro, de senglar/ barrigant rera la gla” (S. Espriu 1995a, 69)

renoc al rec.<sup>227</sup> I en un gest típicament espriuà, entre les monorimes hermètiques, hi insereix la descripció d'un corb arrencant els ulls a una veu, personificada en la lletra làmed, que explica: “mentre corbs de cuitós bec/ amb esquírria em deixen cec,/ tot xautant-se del meu prec” (S. Espriu 1995a, 69). La imatge apareix inevitablement horripilant entre uns versos de to aparentment còmic.

Després d'una dormida a l'ombra d'un aloc,<sup>228</sup> el versificador enllaça un joc metatextual sàmec i ain, les dues últimes lletres de la cançó, en la qual utilitza el recurs de comentar en el mateix poema com podria fer la composició:

Sàmec:

Un parell de mots amb 'sóc'

rimaré, i àdhuc amb 'joc'.

Més de 'boc' i 'moc', no puc:

vejam tu, versista ruc.

Ain:

Pel meu lluc, massa feixuc:

ni ho trauria per retruc.

Repussall, xaruc, matxuc,

---

<sup>227</sup> “LÀMED: El renoc raucava al rec/ florilegis de renec, [...]” (S. Espriu 1995a, 69)

<sup>228</sup> “NUN: A l'ombreta d'un aloc/ m'adormia com un soc/ –per capçal només un roc–,/ quan m'escarabillo al toc/ repelenc i, pell al noc,/ m'esfetgego, tan renyoc!” (S. Espriu 1995a, 69–70)

en belar perdo el remuc. (S. Espriu 1995a, 70)

Curiosament, en els versos de Sàmec s'esdevé un desdoblament dialògic: s'emula el parlar del poeta amb ell mateix a l'hora de compondre els versos –Espriu fa una paròdia d'un versificar encarcerat i gairebé de mots encruats, que no tenen res a veure amb la seva lírica profunda i reflexiva– i, en el parell de versos finals de Sàmec, tornem a trobar la veu del poeta.

En les rimes d'Ain, el versificador continua aquest monòleg dialògic sobre les possibilitats limitades de la seva capacitat poètica i fa remarques de com la persecució d'una determinada sonoritat, li fa perdre el fil dels versos. De passada, Espriu llima l'ambició de la poètica de la cançó d'en Banyeta, qualificant els seus versos de remucs que encaixen amb una estructura rítmica preestablerta. Per últim, el dimoni tanca la composició amb un quadre de taverna que s'assimila a l'infern. Amb aquesta simpatia maliciosa que caracteritza la figura popular d'en Banyeta, afirma, gairebé sense que sigui perceptible enmig de l'al·literació divertida, el seu domini a l'infern. I, finalment, clou la cançó amb la repetició del sonor: “Atzucac, catric-catrac”. I la dansa s'acaba amb la crònica plena de didascàlies de la reina:

ESTHER: El marit i jo agraïm l'esbarjo de sobretaula i, encara més, la brusca batuta que domava la fúria del clarí i la nacra, vívida fins avui a la fantasia de Salom des de l'atzar d'un empolsat prefaci. Agilíssims en la tramoia, tant com en la contradansa, els comedians singulars desapareixen amb el canceller, cancaneta per al meu il·lustre i ja immutable cromo: Esther, la llueur d'Israel. I no mussitis, Assuerus, contra la meva prosopopeia de matrona i, per enllestir l'endrega que,

endillunsada o no, propugno, revoca les lletres d'Aman, escrites per exterminar els jueus escampats a les cent vint-i-set províncies. I segella l'edecte—perquè la dolenteria dels sàtrapes no s'excusi, per apòcrif, d'acatar-lo—amb l'anell reial, que lliuraràs a la custòdia del meu cosí Mardoqueu. (S. Espriu 1995a, 70–71)

La reina retorna al comentari exegetíc titllant la dansa d'en Banyeta com un “esbarjo de sobretaula”. *Primera història d'Esther* és una obra que està constituïda sobre un ordre jeràrquic molt definit. El joc de perspectives provoca que la percepció dels diversos quadres es vagi perfilant segons un sistema definit d'ordenació de sentit. L'escena còmica està sempre subrogada a la reflexió greu i, per tant, l'exegesi que acompanya un humorisme d'aire més frívol o popular està subordinada a una gravetat especulativa. La varietat de moments còmics de l'obra que –recordem-ho, basculen de la sàtira popular als gèneres de teatre frívol–, són el punt de partida de l'exegesi que en defineix el sentit.

Els nivells autoreferencials de l'obra van des del reconeixement de la dansa d'en Banyeta com una fantasia de Salom a la descripció que fa la reina del canvi d'escenari, amb la desaparició dels comedians en un quadre presidit per ella. El mateix titella descriu l'estampa de la seva victòria; seguidament, ratifica el seu mandat de revocar l'edecte d'Aman i exaltar Mardoqueu. La petició de la Bíblia de tons cautelosos<sup>229</sup> és transformada en ordre. I darrere del

---

<sup>229</sup> “Si al rei li sembla bé, i si he trobat favor davant del rei, si la meua petició li sembla justa, i si jo mateixa sóc agradable als seus ulls, que faci revocar les ordres que Aman, fill d'Amadata, l'agagita, va fer escriure per exterminar els jueus de totes les províncies del reialme. Perquè, ¿com podria jo veure la calamitat que està a punt de caure sobre el meu poble? ¿Com podria jo veure l'extermi del meu llinatge?» Llavors el rei Assuer contestà a la reina Ester i a Mardoqueu, el jueu: «Mira, pel que a mi pertoca, he donat la casa d'Aman a Ester,

canvi hi ha una subtil ironia interpretativa: Espriu assenyala el poder imperatiu dels desitjos de la reina. L'exagerat autoritarisme de l'Ester espriuana és un escarni de l'acatament total de les suggestions de l'Ester bíblica. La revelació de l'origen de la reina, malgrat no suposar un cop escènic, sí que deriva en un diàleg sobre algunes incongruències del relat de la reina abans de casar-se:

REI: Oh, oh, aclarim situacions, Esther! No afirmares, en contraure matrimoni, que no tenies família?

ESTHER: Una mínima inexactitud oportunista. Mardoqueu, que va servir-me de tutor, és, però, el meu únic parent: no n'ha de sortir cap altre de trasantó.

REI: He d'avesar-me a alternar amb aquest succedani de sogre?

ESTHER: Sí, i ni una síl·laba més, o al·ludeixo a una jerarquia vexatòria. D'altra banda, en una política de 'tothom d'acord i al seu xabec', repartirem així les diverses tasques: tu jeus, ell representa, jo mano. I afegiré que Mardoqueu potineja tecnicismes de finances, un munt de bagatel·les d'arbitrista. Per tant, prova'l, supera prejudicis, dóna-li l'anell. Ahà, bon minyó, al·leluia! (S. Espriu 1995a, 71)

Aquest és un dels fragments en què és més palpable aquesta construcció argumental de base interpretativa. Espriu detecta els silencis i incongruències argumentals de la narració sintètica i els escenifica. El mutisme de la reina respecte al seu origen és central en la trama de la història, ja que permet aquest moment de

---

i aquest, l'han penjat a la forca, per haver atemptat contra els jueus. Ara vosaltres escriviu a favor dels jueus, en nom del rei, allò que millor us sembli, i segelleu-ho amb el segell reial, perquè tota escriptura escrita en nom del rei i segellada amb el seu segell és irrevocable.” (*Ester* 2007, 8:5-8)

rectificació, clau en el gir dels esdeveniments, motor dramàtic de la història. El canvi d'opinió del monarca, que, segons es pot deduir de la seva actuació, no hauria promulgat l'edicte contra els jueus si des d'un principi hagués conegut la identitat de la reina (Berg 1979, 7), és el que permet aquesta simetria irònica en la correspondència en la reversió dels plans d'extermini del visir.

Així com en el relat bíblic no es revelen els motius del silenci de la reina, és possible la conjectura respecte a un possible antisemitisme regi que en un principi dificultés la seva elecció. Tal com assenyala Sebastià Bonet, l'oportú i intel·ligent silenci de la reina és destacat per Espriu al principi de l'obra (S. Espriu 1995a, 195); la manca de parentela és un dels motius pels quals Assuerus escull la jueva com a esposa.<sup>230</sup> Es traça una ironia simètrica que vertebrava la trama: en la seva interpretació pragmàtica de les raons dels personatges, l'autor situa la manca de parentela com la raó fonamental en la seva elecció, que concorda amb la versió d'un Assuerus previsor i conscient dels poders reals que mouen els fils del seu regnat i, precisament, serà el seu parentiu amb Mardoqueu el que farà que el rei exalti políticament una figura que li resulta repulsiva. Espriu recrea tots aquests elements implícits a partir de la incongruència dels quals avança la trama; d'aquesta manera, la benèvola acceptació de l'ascendència i el parentiu d'Ester per part del monarca a la Bíblia, en l'obra espriuana es tradueix en una pregunta en clau de recriminació d'Assuerus. Així, la reina admet la seva “mínima inexactitud oportunista” i, davant de la queixa del rei per

---

<sup>230</sup> En l'ordenada enumeració dels motius que empenyen la seva elecció, en l'apartat “c”, Assuerus comenta: “ Perquè diu que no li resta parentela a qui fer rica” (S. Espriu 1995a, 30)



haver “d’alternar amb aquest succedani de sogre” –que, no ho oblidem, serà qui ostentarà el poder en nom seu–, fa callar d’immediat el seu marit al·legant una “jerarquia vexatòria”. I, com molt encertadament assenyala Bonet, la manifestació oberta del seu poder tampoc no s’allunya gaire de la resolució bíblica del fet. La ironia espriuana manifesta en primer pla en aquells aspectes sobreentesos que, malgrat actuar com a pilars de la trama, estan relegats a la deducció lectora.

Aquesta noció de triomf amb l’ascens de Mardoqueu al poder implica una glorificació del personatge: “Mardoqueu sortí de la presència del rei amb un vestit regi, de porpra morada i blanc, amb una gran diadema d’or i un mantell de lli i de porpra vermella. Tota la ciutat de Susa s’estremí de goig” (*Ester* 2007, 16), explica el narrador bíblic; la seva figura imponent és reflex del seu ascens polític. En canvi, l’obra espriuana maniobra amb la reversió d’aquesta imatge i, així, Esther comenta que “potineja tecnicismes de finances, un munt de bagatel·les d’arbitrista” i apropa així la labor i estratègia de Mardoqueu a les exigències de la política del moment.

Finalment, precedit per “l’al·leluia de Mardoqueu”,<sup>231</sup> l’Altíssim i Secundina fan el pertinent comentari de la darrera escena de la faula:

ALTÍSSIM: Rialles hebraiques a Jerusalem, llàgrimes gentils a Susa.  
Tanmateix, en ascendir el besunya pròdig, Secundina estrena davantal i espolsadors.

---

<sup>231</sup> “Al·leluia! Alegra’t, Jacob, i beneeix Jahvè al seu temple, a la ciutat del gaudi.” (S. Espriu 1995a, 71)

SECUNDINA: Me'n vaig amb ells a fer dissabte: talli qui talli el bacallà,  
una es queda sempre de portera. (S. Espriu 1995a, 72)

Des dels “cels orbats de Jerusalem” que invocaven les jueves en els planys del call de Susa, ara convertits en “hosannes” i rialles, no havia aparegut més el nom de la ciutat sagrada. La seva evocació prepara la litúrgia que clourà i elucidarà el sentit de la faula i marca el contrapunt entre ambdues reaccions a l’ascens de Mardoqueu, que són el revers del que hauria suposat la continuïtat d’Aman. Aquesta noció de revers que impregna tant el llibre bíblic com la *Primera història d’Esther* té sentits molt diversos en totes dues obres. Així, l’alegria contagiosa del narrador bíblic al final de la història<sup>232</sup> és transformada en l’escepticisme crític d’Espriu. El concepte de reversió és tan sols un factor comprès en les lleis de l’arbitrarietat política que determina qui són les víctimes i qui els botxins. El veritable revers humanista que seria aquesta supressió de la barbàrie se situa en un terreny més enllà de la utopia: en Espriu sempre hi ha una veu que analitza amb un sentit acuradament abrupte i des d’una subjectivitat pragmàtica la realitat escènica, que a *Primera història d’Esther* correspon a Secundina, que fa aquesta consideració sobre el final de la faula: “talli qui talli el bacallà, una es queda sempre de portera”.

---

<sup>232</sup> “Tot fou per als jueus llum, joia, alegria i honor. A cada una de les províncies i ciutats, arreu on arribaven l’ordre del rei i el seu decret, tingueren els jueus alegria i joia, banquets i festes. Molts dels pobles de la terra es feren jueus, perquè s’apoderà d’ells la por dels jueus.” (*Ester* 2007, 8:17-18)

### 2.4.13 El triomf momentani d'Israel: anatemes i parlaments preceptius

El triomf momentani d'Israel, que en el *Llibre d'Ester* és el colofó que culmina aquesta ràpida victòria de la reina,<sup>233</sup> és fruit d'una capacitat estratègica superior a la dels seus rivals. La seva lectura en clau de sàtira es fonamenta sobretot en el fet que l'autoritat d'Assuer està al servei dels designis de la seva dona a causa de l'explotació que ella fa del desig sexual del rei, i també en els paral·lelismes irònics que es basteixen a l'entorn d'aquest fet. La trama desencadena un moment jovial de victòria, d'alegria i de celebració. Així, després de la venjança que els jueus emprenen contra els seus enemics, la cronologia de la qual és minuciosament detallada pel narrador, s'enumeren els dies de festivitat i joia:

Això fou el dia tretze del mes d'Adar. El dia catorze reposaren i el celebraren com un dia de convits i d'alegria. Per als jueus de Susa, que s'havien reunit els dies tretze i catorze, el dia quinze fou el dia de repòs, i el celebraren com un dia de convits i d'alegria. (*Ester* 2007, 9: 17-19)

El final de *Primera història d'Esther* és, però, d'una naturalesa ben diferent. De Susa, l'acció es trasllada a un espai sacre, el temple de Jerusalem, on el gran sacerdot Eliasib s'adreça a la comunitat. És una escena poderosa; un compendi de preceptes humanístics hi és declamat solemnement, amb una transcendència arrelada en el

---

<sup>233</sup> És destacable la velocitat amb què es desenvolupa l'acció en la narració bíblica. Efectivament, alguns estudiosos han destacat que Ester no espera ni un segon a promoure el seu cosí, l'actuació ràpida de la reina és clau en l'assoliment dels seus interessos (Gordis 1976, 48).

poder atàvic del verb. Després que l'Altíssim faci referència al fet que a Susa es propagui "l'exultació dels hosannes", el lector i l'espectador són transportats ràpidament a un espai de reverberacions ètiques en què la profunditat de les proclames sorgeix de la gravetat d'una moralitat fonamentada en preceptes categòrics formulats litúrgicament.

En les seves funcions de director d'escena, l'Altíssim deixa clar que, finalitzats els quadres de les escenes de cort, l'inclita Secundina se'n va,<sup>234</sup> i amb el seu mutis ens indica que, desapareguts els gallimarsots, l'escena ja no oferirà un rebaixament satírico-pragmàtic, sinó que s'inicia una meditació seriosa. S'esdevé una transformació greu i el titella Mardoqueu, tot encarnant la col·lectivitat, assenteix, circumspecte, als preceptes d'Eliasib. Reposant en la reverberació anafòrica, aquesta escena dialogada presenta un nivell asseveratiu contundent. Les intervencions de Mardoqueu actuen com a elements de reforçament litúrgic de les proclames d'Eliasib.

L'ofici escènic s'inicia, doncs, amb la invocació següent de Mardoqueu: "Atengueres, Déu nostre, el plany dels miserables, el plany dels desvalguts i els humils" (S. Espriu 1995a, 72). Emprant una altra vegada aquest sincretisme llibresc entre els diversos textos veterotestamentaris,<sup>235</sup> Espriu elabora una retòrica de tall invocatiu

---

<sup>234</sup> "ALTÍSSIM: Amb aquesta observació com a fermall, l'inclit gallimarsot finalitza la sèrie dels seus parlaments, quan per Susa es difon l'exultació dels hosannes" (S. Espriu 1995a, 72).

<sup>235</sup> En aquest sentit, Bonet ressegueix minuciosament els possibles passatges inspiradors d'aquest fragment (S. Espriu 1995a, 192). El crític comenta diversos passatges de la literatura profètica: "Vós que heu estat un refugi per a l'humil, un refugi per al pobre en l'infortuni" (*Isaïes* 2007), "Canteu Jahvé, celebriu Jahvé,

que sembla reproduir fidelment passatges de les Escriptures. Té l'habilitat de fer dialogar diversos passatges de la Bíblia i, de fet, en la recreació del *Llibre d'Ester* es pot resseguir una jerarquia escènica que indica tant el sentit de l'obra, com la posició crítica de l'autor respecte al valor literari dels diversos llibres de la Bíblia. Així, la trama de Susa és una representació hiperbòlica d'una acció grotesca, punt de partida d'una reflexió profunda feta a partir de la gran literatura bíblica sapiencial i profètica. Els moments solemnes i litúrgics fixen un determinat sentit de la trama i Espriu, a través de la gran literatura bíblica, articula una reflexió sobre un relat que, malgrat ser-li molt útil a l'hora de construir aquestes estampes grotesques, és considerat menor. El *Llibre d'Ester* és un trampolí argumental que permet bastir una dialèctica entre poder i finitud.<sup>236</sup>

---

perquè allibera l'ànima del pobre de la mà dels qui fan el mal" (*Jeremies* 2007, 20:13). El crític també assenyala els versos del discurs d'Elihú "Sí, fa que el clam de l'humil li arribi/ i escolta la protesta dels míser!" (*Job* 2007, 20:13). Endemés, el crític cita diversos fragments dels *Salms* que reproduïen les asseveracions de Jahvè: "Jahvè respon: "Si els desvalguts sofreixen,/ i ploren els pobres, ara mateix m'aixeco/ a salvar del perill el qui ho demana" (*Salms* 2007, 12:6) o "Jahvè escolta sempre els desvalguts" (*Salms* 2007, 74:21), entre d'altres.

A més a més dels passatges citats per Bonet, en aquesta direcció es podrien incloure també les paraules que Moisès adreça al poble d'Israel: "En el judici, no feu accepció de persones; escolteu els humils igual que els poderosos" (*Deuteronomi* 2007, 1:17). Finalment, cal destacar també que en la versió deuterocanònica d'*Ester*, Mardoqueu somia que "els humils foren enlairats i devoraren els poderosos" (*Ester* 2007, VI: 1k).

<sup>236</sup> L'obra espriuana és un particular comentari del relat bíblic: subratlla les incongruències de la narració original mitjançant el fil d'una caracterització de caire obsessiu –com ara, les angúnies digestives del rei, que permeten justificar algunes accions que en la trama original no obeeixen a cap motivació aparent– o efectua una reducció de la psicologia dels personatges a un pragmatisme interessat –en trobem un exemple en l'explicitació del xantatge de Mardoqueu a la reina–; endemés, aquest gest metaliterari hi confereix un pòsit especulatiu a partir de l'addició de passatges dels grans llibres bíblics que també permeten entreveure les escenes grotesques des d'una perspectiva litúrgica, absent en un relat bíblic de projecció política, mancat de tot sentit de solemnitat ritual.

El sentit de la transcendència veterotestamentària, arrelat en una noció abassegadora de mortalitat com a finitud, és represa a *Primera història d'Esther*. I, així, malgrat extreure l'esquelet argumental d'un text bíblic inusual, d'una sàtira ambigua i allunyada de la gravetat de *Job* o de l'*Eclesiastès*, Espriu, per boca d'Eliasib, invoca la retòrica poderosa de la paraula bíblica per iniciar una litúrgia reflexiva que determina una interpretació solemne de les escenes de la faula:

ELIASIB: I ara els preservats en aquest dia venim al teu davant amb les nostres culpes, sense les quals no som i amb les quals ens impossibilita de subsistir. I jo, Eliasib, el sacerdot, esmentaré els preceptes en la congregació dels germans i m'alçaré avui a proferir anatemes contra els prevaricadors. (S. Espriu 1995a, 72)

Seguint aquest sentit simbòlic de l'espacialitat que confegeix l'escena espriuana, l'aparició del gran Eliasib transporta l'acció de la grotesca cort persa a la sagrada Jerusalem, traslladant així l'acció al període de reconstrucció del temple; Bonet assenyala que es tracta d'una remissió a la literatura d'exili en què ressona el mite de la ciutat perduda.<sup>237</sup> Tot i tractar-se d'una al·lusió hermètica a la

---

<sup>237</sup> Concretament l'escena al·ludeix als *Llibres d'Esdras i Nehemies*, que narren el retorn dels jueus de l'exili babilònic (586-538) i la reconstrucció de la muralla i del temple. Es tracta d'uns relats que, com el d'*Ester*, expliquen un canvi favorable per al poble hebreu, conseqüència de l'entrada en vigor d'una nova legislació persa o, en d'altres paraules, el fet que el monarca dirigeixi el seu favor envers els jueus. Cal notar, però, que l'origen d'aquesta gràcia és d'índole molt diversa a *Ester* i als *Llibres d'Esdras i Nehemies*; mentre que en el cas d'*Ester* és d'índole sexual, obeeix a la total submissió del monarca als encants de la seva esposa; en canvi, al *Llibre d'Esdras* té un origen diví que confegeix tota una dimensió simbòlicoreligiosa a la reconstrucció del temple: "L'any primer de Cir, rei de Pèrsia, perquè es complís la paraula de Jahvè que havia dit Jeremies, Jahvè, desvetllà l'esperit de Cir, rei de Pèrsia, i Cir va fer proclamar per tot el seu reialme, i fins i tot va consignar per escrit, el que segueix: «Això diu Cir, rei de

ciutat sagrada del judaisme –l'Altíssim parla de “rialles hebraiques a Jerusalem”–, sembla aparèixer, per analogia, la imatge del sacerdot Esdres llegint els preceptes de la llei davant del poble d'Israel:

Quan arribà el mes setè, tot el poble es va aplegar com un sol home a la plaça que hi ha davant la porta de les Aigües, i digueren a l'escriba Esdres que portés el llibre de la Llei de Moisès, que Jahvè havia prescrit a Israel. El sacerdot Esdres, doncs, el dia primer del mes setè, portà la Llei davant el poble reunit —els homes, les dones i els nens capaços d'entendre-la—, i la llegí a la plaça que hi ha davant la porta de les Aigües, des del matí fins al migdia, davant dels homes, de les dones i dels nens capaços d'entendre-la. Tot el poble estava atent a la lectura del llibre de la Llei.

L'escriba Esdres estava dret sobre una estrada de fusta, preparada per a això. Tenia a la dreta Mataties, Semeïes, Anaïes, Uries, Melquies i Maasies; i a l'esquerra, Fadaïes, Misael, Melquies, Hasum, Hasbadana, Zacaries i Mosol-lam. Esdres obrí el llibre a la vista de tot el poble, ja que els dominava tots. Així que l'obrí, tot el poble es posà dret. Aleshores Esdres beneí Jahvè, el Déu gran, i tot el poble respongué, alçant les mans: «Amén, Amén!» (*Nehemies* 2007, : 3:1-6; 7: 72 )

Tanmateix, Espriu, seguint uns criteris de la més estrica meticulositat cronològica, canvia el protagonista de l'escena: escull

---

Pèrsia: Jahvè, Déu del cel, m'ha donat tots els reialmes de la terra, i m'ha manat de reconstruir-li el temple de Jerusalem, a Judà. Qui hi ha del seu poble entre vosaltres? Que el seu Déu sigui amb ell, i que pugui a Jerusalem, a Judà, per reconstruir el temple de Jahvè, Déu d'Israel. És el Déu que té l'estada a Jerusalem. Tots els qui queden d'Israel pertot arreu han de ser ajudats per la població dels llocs on resideixen, amb plata i or, amb provisions i bestiar, a més de les ofrenes voluntàries per al temple de Déu que hi ha a Jerusalem» (*Esdres* 2007, 1:1-4).

el sacerdot Eliasib,<sup>238</sup> un personatge esmentat en els *Llibres d'Esdres i Nehemies*, per dirigir tota una litúrgia de formes religioses i contingut especulatiu. La gravetat que impregna l'epíleg reflexiu de la faula sorgeix d'una exploració de la noció de culpa entesa com a punt de partida ineludible d'un examen ètic col·lectiu –que, en el fons, no deixa mai de ser també particular– mitjançant una forma dialèctica cerimonial. El parlament d'Eliasib introdueix la recitació dels preceptes “en la congregació dels germans”, símbol d'una col·lectivitat que actua com a interlocutor de la veu poètica.<sup>239</sup> Cal entendre també el parlament del sacerdot, carregat d'un lirisme pregon, com una expressió del jo autorial, en què a partir d'un embolcall religiós s'expressen uns determinats preceptes ètics.

---

<sup>238</sup> Tal com assenyala Bonet, és cronològicament plausible que els fets que es narren al *Llibre d'Ester*, que se situen entre l'any 474 aC i 473 aC –l'edicta d'extermini dels jueus es promulga “ l'any dotzè del regnat d'Assuer, [...] el dia tretze del mes dotzè, que és el mes d'Adar (*Ester* 2007, 3:7) – siguin paral·lels al sacerdocí d'Eljasib, que els estudiosos situen entre el 520 aC i el 405 aC. Cal notar que Espriu escull un personatge que participa activament en la reconstrucció de la ciutat. “El gran sacerdot Eljasib i els seus germans es posaren a reconstruir la porta dels Bens; l'empostissaren i posaren batents, i així van fer fins a la torre de Meà i fins a la torre d'Hananeel” (*Nehemies* 2007, 3:1). El fet que esculli com a oficiant de la litúrgia un personatge tan actiu en la reconstrucció de Jerusalem reforça aquesta hipòtesi que exposa Bonet de reformulació del *Llibre d'Ester* en tant que fragment del “mite espriuà de la laboriosa ciutat perduda” (S. Espriu 1995a, 192).

<sup>239</sup> Tal com indica Bonet (S. Espriu 1995a, 193), aquesta “noció cívico-religiosa bíblica” apareixia en la composició “Assaig de càntic en el temple” del llibre *El caminant i el mur*: “Aleshores, a la congregació, els germans dirien/ desaprovant: “Com l'ocell que deixa el niu,/ així l'home que se'n va del seu indret”, mentre jo, ja ben lluny, em riuria/ de la llei i de l'antiga saviesa/ d'aquest meu àrid poble” (S. Espriu 2008, 91).



És en aquesta escena on, de forma monològica, la repetició de “I digui tot el poble: Amén”<sup>240</sup> que fa Mardoqueu després de cada anatema és tan sols una ratificació de les paraules d’Eliasib. El diàleg està al servei de l’asseveració. El revestiment sacre de l’escena de la paraula ètica es fonamenta en una transformació d’uns preceptes religiosos, uns anatemes que basculen entre sacralitat i especulació. Abans de la proclamació “dels anatemes contra els prevaricadors” la cerimònia prossegueix amb la divulgació dels següents preceptes i invectives:

ELIASIB: Escolta, doncs, Israel: Jahvè és el teu Déu, l’únic Déu dels cels i de la terra, l’ésser sense fi ni origen que ningú no pot odiar.

MARDOQUEU: I digui tot el poble: “Amén”.

ELIASIB: Com la gerra conté la gerrada, Déu conté el nombre i l’harmonia, l’ordre, el somni, el temps i el perdó.

---

<sup>240</sup> Bonet ha comentat l’origen deuteromònic de la sentència de Mardoqueu (S. Espriu 1995a, 193). Seguint les ordres de Moisès, en haver travessat el Jordà, “els levites proclamaran en veu alta davant tot Israel: «Maleït l’home que faça un ídol de talla o de fosa, obra de les mans d’un artesà, i que en secret l’erigeixi, cosa que ofèn Jahvè». Tot el poble respondrà: «Amén». «Maleït el qui tracti indignament el pare i la mare». Tot el poble respondrà: «Amén». «Maleït el qui canviï les fites de la propietat del seu veí». Tot el poble respondrà: «Amén». «Maleït el qui desencamini un cec». Tot el poble respondrà: «Amén». «Maleït el qui violi el dret dels forasters, dels orfes i de les viudes». Tot el poble respondrà: «Amén». «Maleït el qui jugui amb la dona del seu pare, el qui alça el mantell amb què el seu pare la cobrí». Tot el poble respondrà: «Amén». «Maleït el qui jugui amb una bèstia». Tot el poble respondrà: «Amén». «Maleït el qui jugui amb la seva germana, filla del seu pare o de la seva mare». Tot el poble respondrà: «Amén». «Maleït el qui jugui amb la seva sogra». Tot el poble respondrà: «Amén». «Maleït el qui mati d’amagat el seu proïsome». Tot el poble respondrà: «Amén». «Maleït el qui es deixi corrompre amb regals per condemnar a mort un innocent». Tot el poble respondrà: «Amén». «Maleït el qui no mantingui en vigor les paraules d’aquesta llei per posar-les en pràctica». Tot el poble respondrà: «Amén» (*Deuteronomi* 2007, 27:14-27).

La teatralitat de l’escena es basa en una interpel·lació figurada al públic; per bé que durant tota l’obra Espriu emprà mecanismes de distanciament, la reflexivitat asseverativa dels quadres de cloenda de *Primera història d’Esther* s’adreça directament a un receptor que és identificat inevitablement com un membre d’aquesta congregació, al qual es dirigeix el gran sacerdot. Es tracta d’una escena preceptiva que crea una atmosfera sacra que inclou inevitablement el lector o l’espectador. A l’hora de palesar el sentit últim de l’obra, el distanciament esdevé comunió. En passar de “frivolité” a l’absolut canvia l’angle de percepció del públic sobre l’escena: ja no es tracta d’una visió des de les altures, sinó que els anatemes d’Eliasib semblen planar sobre els assistents, a la manera d’una litúrgia de l’amonestació.

Aquest sentit sacre del discurs d’Eliasib es reforça per l’ús d’uns recursos retòrics que recolzen la idea de transmissió del verb diví. En primer lloc, el sacerdot no comença a recitar els preceptes i anatemes, sinó que anuncia, utilitzant la tercera persona del singular, que es disposa a fer-ho. I així, més enllà d’una de les moltes acotacions que Espriu insereix en els parlaments dels personatges, confereix a l’escena una pàtina de solemnitat, a més de generar una percepció de si mateix com a mer intermediari d’un acte de comunicació de la divinitat amb la comunitat. Així doncs, ressona un “escolteu” adreçat a la congregació –i, no ho oblidem, en última instància, al públic– que introdueix una professió de monoteisme en la qual ressonen les pregàries del *Pentateuc*. Es tracta d’una síntesi d’aquesta noció de religiositat pregona que es

fonamenta en un monoteisme que invoca el seu poder a través del verb.<sup>241</sup>

En aquesta salmòdia litúrgica d'inici de càntic en el temple, el gran sacerdot insereix també una reflexió ètica extreta directament de l'Ètica de Spinoza: “Ningú no pot tenir odi a Déu”(Spinoza 2013, 213). que sembla encaixar a la perfecció amb aquesta proclama de manaments de tall deuteromònic.<sup>242</sup> Espriu tria una forma reconeixible per al lector i fàcilment identificable amb un moment sagrat de comunicació entre Jahvè i el seu poble, però hi afegeix uns fragments de la filosofia moderna que, convenientment, no s'allunyen tant de la seva visió de la divinitat. Malgrat la diferència temporal i de comprensió de la figura de Déu, Espriu és capaç de teixir un nexa entre la disquisició especulativa i la paraula sagrada del *Pentateuc*. La consistència del sincretisme espriuà és, segons Cocozella, el fonament de la seva obra (Cocozella 1993, 40) i es basa en la seva capacitat de trobar punts de connexió conceptual entre fonts molt diverses. La capacitat d'establir una dialèctica particular de proposicions i preceptes a partir de la seva inserció en un context aliè al seu origen permet el seu examen des d'una

---

<sup>241</sup> En aquest sentit, Bonet ja ha remarcat la coincidència de les paraules d'introducció d'Eliasib (“Escolta Israel”) amb l'inici de les pregàries del *Deuteronomi* (6: 4-9; 11:13-21) i de *Nombres* (15:37-41) que corresponen a les oracions que els jueus practicants reciten al matí i al vespre (S. Espriu 1995a, 193). Des d'un punt de vista estrictament conceptual cal destacar el fragment: “Escolta, Israel: Jahvè és el nostre Déu, Jahvè tot sol.” (*Deuteronomi* 2007, 6:4); també és un exemple de síntesi de l'esmentada unitat divina expressada a través de la paraula el següent fragment dels *Nombres*: “Jo sóc Jahvè, el vostre Déu, que us he fet sortir del país d'Egipte, a fi de ser Déu per a vosaltres. Jo sóc Jahvè, el vostre Déu.” (*Nombres* 2007, 15: 41)

<sup>242</sup> Respecte a aquesta inclusió de la proposició de Baruch de Spinoza, Bonet precisa que no és entesa com una veritat fonamental, sinó com un manament similar al precepte 6:5 del *Deuteronomi* (S. Espriu 1995a, 194).

perspectiva diversa, de manera que en el sentit profund d'aquesta sincrasi hi ha un mètode d'observació crítica que confronta els enunciats amb formes i significats allunyats de la seva concepció original. Així, l'omnipotència divina s'allunya de l'ira del Déu de l'Antic Testament i adquireix una dimensió més propera a una concepció pietosa de la divinitat. Després d'inserir l'analogia de “la gerra i la gerrada”, imatge quotidiana que expressa precisament aquesta idea de la divinitat com a “ésser sense fi ni origen”, sinònim d'existència, Espriu incorpora en la seva invocació l'aspecte oníric, temporal i pietós (“somni, temps i perdó”) i, per tant, la psique humana –no oblidem que la temporalitat n'és una dimensió–, s'inclou en aquesta comprensió de la divinitat. En la proclamació dels anatemes s'inicia, doncs, la inserció d'una reflexió humanista. Es tracta d'una introducció gradual d'una concepció ètica que es defineix de manera diàfana en aquest cerimonial que copsa el vessant intrínsecament filosòfic del fet religiós i que alhora evoluciona des del manament bíblic vers l'axioma moral. Observem com, en un principi, la preceptiva es desenvolupa en el seu inici en una tonalitat estrictament religiosa:

ELIASIB: Està escrit: 'No faràs imatge de la Divinitat'.

MARDOQUEU: I digui tot el poble: “Amén”.

ELIASIB: Anatema contra l'idòlatra, contra el qui adora simulacres i teraphim.

MARDOQUEU: I digui tot el poble: 'Amén'.

ELIASIB: Anatema contra el qui postula meravelles i demana mostres de la presència omnipotent de Déu.

MARDOQUEU: I digui tot el poble: 'Amén'.

ELIASIB: Anatema contra el qui mercadeja amb les coses santes i converteix la religió en puntal de l'opulència o en via practicable tan sols pels cretins.

MARDOQUEU: I digui tot el poble: 'Amén'.

ELIASIB: Està escrit: 'Déu s'estima a si mateix amb un infinit amor intel·lectual'.

MARDOQUEU: I digui tot el poble: “Amén”. (S. Espriu 1995a, 73–74)

Tot utilitzant una estructura anafòrica al servei de la gravetat sacra, Eliasib retorna al didactisme exílic del *Deuteronomi* i també de l'*Èxode*:<sup>243</sup> el sacerdot combina l'inici de les seves proclames i reprovacions amb les paraules “està escrit” o “anatema”, que en la seva repetició confegeixen una espècie de poètica d'una sacralitat que evoluciona des dels motius religiosos envers les proposicions ètiques. Ara bé, en aquest primer moment de retorn metafòric a l'“antiga saviesa” del *Pentateuc*, ja es palesa molt clarament que la reformulació dels preceptes segueix unes coordenades ètiques

---

<sup>243</sup> Tal com ha assenyalat Bonet (S. Espriu 1995a), el precepte “No faràs imatge de la divinitat” és síntesi de la idea “No et facis cap escultura, ni cap imatge de res del que hi ha dalt del cel, a baix a la terra, o a les aigües de sota la terra” (*Èxode* 2007, 5:8), que és molt propera a Espriu sobretot en la traducció de Reina-Valera: “No te harás imagen, ni ninguna semejanza *de cosa* que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra” (*Èxodo* 1936, 5:8). Pel que fa a l'anatema contra qui “demana mostres de la presència omnipotent de Déu”, es basa en la versió de Reina-Valera del següent precepte deuteromònic: “No tentaréis a Jehová, vuestro Dios, como lo tentasteis en Massa.” (*Deuteronomio* 1936, 6:16)

modernes. Observem com els preceptes “Qui sacrifici als déus estrangers, i no a Jahvè sol, serà exterminat” (*Èxode* 2007, 22:19) o “Cremeu al foc les escultures dels seus déus. No vulguis apropiari-te la plata ni l’or que tenen; no caiguis en aquest parany; això seria una abominació davant Jahvè, el teu Déu” (*Deuteronomi* 2007, 7:25) són reescrits per Espriu, que introdueix una nota irònica en parlar dels *teraphim*, ídols casolans<sup>244</sup> que, tot i ser objecte de condemna al *Llibre de Reis*,<sup>245</sup> “eren tolerats en el jahvisme primitiu” (Bruguera 2007, 25:30) i remetent inevitablement a l’episodi del robatori dels ídols casolans que l’entremaliada Raquel perpetra contra el seu pare (*Gènesi* 2007, 30:34-35); Espriu immisceix una nota sorneguera en la solemne prohibició. Es palpa aquesta relació ambivalent en la recreació de la llei judaica primitiva: si bé, d’una banda, la legislació mosaica és evocada solemnement com a patró ètic,<sup>246</sup> de l’altra, en el matís espriuà és

---

<sup>244</sup> En l’Antic Testament, se’n fan diversos esments com, per exemple, en el primer *Llibre de Samuel*: “Després Micol va agafar els terafim i els va posar sobre el llit. A la capçalera va posar-hi l’estora de pèl de cabra i va cobrir-ho amb un vestit” (*Samuel* 2007, 19:13). En la literatura profètica també apareixen en relació a la predicció il·lusòria del futur: “Ja que el rei de Babilònia s’ha aturat a la cruïlla, al punt d’arrencada dels dos camins, per consultar l’oracle: sorolla les fletxes, interroga els ídols, examina el fetge!” (*Ezequiel* 2007, 21:26) o “Perquè els *terafim* fan oracles falsos, els endevins tenen visions mentideres i expliquen uns somnis inexistents” (*Zacaries* 2007, 10:2).

<sup>245</sup> “A més, Josies va fer desaparèixer els nigromàntics, els endevins, els terafim, els ídols i totes les abominacions que es veien al país de Judà i a Jerusalem, per accomplir les paraules de la Llei escrites al llibre que el sacerdot Helequies havia trobat al temple de Jahvè” (*Reis II* 2007, 23:24).

<sup>246</sup> En aquest sentit, cal destacar també els versos del poema XXXIX de *La pell de brau*: “Però nosaltres sèiem solitaris/ davant la finestra, davant aquestes nines/ i no oblidàvem els manaments de l’antiga llei:/ “No mentiràs, no robaràs, no mataràs”./ aquests eterns preceptes/ vàlids arreu, a Israel i a la Golah,/ al regne quasi conquerit de les estrelles/ i també algun dia a Sepharad./ Almenys en el dia del judici/ de Sepharad.” (S. Espriu 2008, 375)

possible percebre una certa distància, fruit d'una perspectiva ètica totalment diferent.

Aquesta distància amb el text bíblic es pot percebre en l'al·lusió irònica d'alguns dels seus passatges. Així, quan el sacerdot Eliasib reprova el “mercadeig amb les coses santes”, a més a més de condemnar el pecat de simonia marca una distància amb el seu referent bíblic, més propens a aquest tipus de comerç (S. Espriu 1995a, 196).<sup>247</sup> La condemna barreja la referència erudita amb una de les crítiques populars a l'església més repetides i escampades: la seva capacitat de lucrar-se. L'anatema és un exemple més de com la sentència espriuana desplega paral·lelament la seva ironia en una repetició sincrètica: la mateixa proposició és repetida emprant una font hermètica i una altra coneguda a bastament.

I després de la crítica a l'opulència eclesiàstica, Eliasib retorna a la filosofia de Spinoza, tot fent una citació literal de l'*Ètica*.<sup>248</sup> Més enllà de jocs i d'ironies metaliteràries, Espriu és un escriptor que empra determinades fonts per tal d'articular l'aspecte discursivament més proper a la reflexivitat assagística; la seva literatura és una elucidació de conceptes filosòfics sobre la qual són propugnades unes proposicions ètiques. És en aquest sentit que cal entendre que subratlli contínuament les fonts sobre les quals es basteix una determinada concepció ètico-moral mitjançant uns

---

<sup>247</sup> “Però abans d'això, el sacerdot Eljasib, encarregat de les sales del temple del nostre Déu, parent de Tobies, havia posat a disposició d'aquest una gran sala, on abans dipositaven les ofrenes, l'encens, els utensilis i el delme del blat, del vi i de l'oli, les parts que tocaven als levites, als cantors i als porters, i l'ofrena per als sacerdots.” (*Nehemies* 2007, 13:4)

<sup>248</sup> Es tracta de la proposició XXXV de la cinquena part de l'*Ètica*: “Déu s'estima a si mateix amb un amor intel·lectual infinit.” (Spinoza 2013, 344)

recursos literaris que es descabdellen en un grotesc metafísic, un grotesc que conjuga alhora la distància irònica envers l'home i el respecte solemne i profund pel valor de la vida humana. El concepte espriuà de Déu, bastit des d'un escepticisme agnòstic, és expressió de la necessitat de transcendència<sup>249</sup> en una temporalitat finita, que es perllonga en un contínuum d'estupidesa, barbàrie i decrepitud i que està mancada de qualsevol ordenament humà o diví que li confereixi sentit o que en permeti la comprensió. La figuració de l'Altíssim, d'aquest Déu que, malgrat tenir les seves arrels en el *Pentateuc* es projecta envers una modernitat escèptica, té a veure amb l'expressió d'una contradicció ontològica. La imatge espriuana de la divinitat és tan sols un element més d'aquesta escatologia de la mort, en el fons, també un mer artifici del llenguatge.<sup>250</sup>

Espru insereix en la literatura els axiomes que considera clau en el pensament occidental i que, en el seu enciclopedisme jeràrquic, identifica com els pilars de la comprensió de l'home i de l'existència. El fet que es destaquin contínuament aquest tipus de fonts –d'altres fonts que tenen més a veure amb l'originalitat i els recursos literaris són, en canvi, persistentment negades– permet crear un fonament teòric dels axiomes de *Primera història d'Esther*, així com un vincle de continuïtat, tant amb l'antiga com amb la moderna saviesa, que sostingui el text en la seva càrrega

---

<sup>249</sup> En aquest sentit, Delor parla d'un enyor de Déu, un sentiment que compartien tant Espru com Spinoza.

<sup>250</sup> Al capdavall, cal tenir en compte que tota la comprensió sobre la mort està fonamentada en un coneixement de segona mà. El llenguatge, per tant, és l'element bàsic de transmissió d'un fenomen l'experiència del qual és impossible de verbalitzar (Lévinas 1993, 17). Aquesta consciència d'absolut de la mort en la literatura espriuana es basa en aquesta noció última de la impossibilitat de la seva verbalització o, del que és el mateix, de la seva comprensió.



especulativa. Espriu cerca l'analogia amb els seus predecessors, per aquest motiu la cita d'Espinoza s'ha d'entendre en el si d'una operació d'apuntament d'uns supòsits ètics propis que són expressats a través d'una reflexivitat metaliterària que absorbeix com a part integrant d'una estètica sincrèticament erudita. Després de la inserció dels orígens filosòfics més immediats de la ritualitat espriuana, Eliasib pronuncia l'axioma que, paradoxalment, podria ser qualificat d'anatema il·lustrat per antonomàsia:

ELIASIB: Anatema contra el qui revolta instints i sentiments contra l'imperi de la raó, l'alta lluminària de l'amor de Déu en la tenebra de l'home. Res al marge de la raó, res en pugna amb la raó, res per damunt de la raó, excepte Déu!

MARDOQUEU: I digui tot el poble: «Amén» (S. Espriu 1995a, 74)

En la seva línia de contrastos expressius, Espriu fa una invocació solemne i ritual de la racionalitat. Tornem a aquell inici de la modernitat cartesiana que situa l'acte de pensament com el fonament ontològic de l'ésser. És aquest pensament racional l'únic instrument humanitzador de l'home, l'única possibilitat d'escapar de la barbàrie que el condemna a una animalitat esperpèntica. Bonet i Delor (S. Espriu 1995a, 199–200; Delor i Muns 1989, 808) situen en els versos següents de *Saviesa* un precedent de l'anatema d'Eliasib: “És reflex de la llum eterna,/ mirall sense taca de l'activitat de Déu /i imatge de la seva bonesa” (*Saviesa* 2007, 7:26); en efecte, si bé enunciativament aquestes sentències són prou diverses per no poder afirmar-ne amb total seguretat la influència, ambdues comparteixen un substrat conceptual important:

l'associació dels conceptes de divinitat i d'ètica. En les seves reformulacions dels textos bíblics, Espriu té l'habilitat de projectar el fonament especulatiu de les Escriptures envers una racionalitat que s'expressa mitjançant una estètica de llum i tenebra. El poder pictòric de la literatura espriuana es descabdella en pro d'un poder axiomàtic de la racionalitat. La superioritat divina sobre el poder racional, tenint en compte la humanització de l'Altíssim, seria, per definició relativa.

L'anatema contra la irracionalitat va seguit d'un reguitzell de proclames que repassen els diversos manaments del Decàleg: «Està escrit: «Observaràs el repòs del setè jorn i les meves diades» (S. Espriu 1995a, 74), el quart manament,<sup>251</sup> «Està escrit: «Honoraràs el teu pare i la teva mare, no robaràs, no cometràs adulteri, no mentiràs» (S. Espriu 1995a, 74) que recull el cinquè,<sup>252</sup> vuitè,<sup>253</sup>

---

<sup>251</sup> «Recorda't de santificar el dissabte. Treballa durant sis dies i ocupa't en les teves feines, però el dia setè és dia de repòs, dedicat a Jahvè, el teu Déu. No t'ocupis en cap treball, ni tu, ni el teu fill, ni la teva filla, ni el teu criat, ni la teva criada, ni els teus animals, ni els forasters que viuen al teu país. Perquè Jahvè va fer en sis dies el cel, la terra, el mar i tot allò que es mou en aquests llocs, però reposà el dia setè. Per això, Jahvè beneí el dissabte i el féu sagrat» (*Èxode* 2007, 20: 8-12) o «Mira de santificar el dissabte, com t'ha manat Jahvè, el teu Déu. Treballa durant sis dies i ocupa't en les teves feines, però el dia setè és dia de repòs, dedicat a Jahvè, el teu Déu. No t'ocupis en cap treball, ni tu, ni el teu fill, ni la teva filla, ni el teu criat, ni la teva criada, ni tampoc el teu bou, ni el teu ase, ni cap dels teus animals, ni els forasters que viuen al teu país; que el teu criat i la teva criada reposin com tu mateix. Recorda't que eres esclau al país d'Egipte i que Jahvè, el teu Déu, te'n va fer sortir amb mà forta i amb braç poderós. Per això, Jahvè, el teu Déu, t'ordenà de celebrar el dissabte.» (*Deuteronomi* 2007, 5:12-15)

<sup>252</sup> «Honra pare i mare, perquè tinguis llarga vida al país que Jahvè, el teu Déu, et donarà» (*Èxode* 2007, 20:12) o «Honra el pare i la mare, com et mana Jahvè, el teu Déu, perquè tinguis una vida llarga, i siguis feliç al país que Jahvè, el teu Déu, et dóna.» (*Deuteronomi* 2007, 5:16).

<sup>253</sup> «No raptis cap home.» (*Èxode* 2007, 20:15; *Deuteronomi* 2007, 5:19)

setè<sup>254</sup> manaments i de manera més genèrica el novè.<sup>255</sup> No és casualitat que, seguint el seu minuciós joc metaliterari, Espriu iniciï els preceptes que remetent de forma més directa a passatges ben coneguts de l'Escriptura amb les paraules “està escrit”, mentre que quan es tracta d'una remissió de tall indirecte torna a l'anatema.<sup>256</sup>

Observem com les invectives espriuanes s'intercalen amb les reformulacions de la llei mosaica i situen l'espectador en una espècie de temporalitat simbòlica en què les asseveracions esdevenen axiomes. El poder dels enunciats espriuans no prové del seu raonament, sinó del fet que actuen a manera d'aforismes: el poderós moment estètic envolta un conjunt axiomàtic, compendi d'una intel·ligència àcida que, en la seva cúspide, fa reflexions, ja allunyades del Decàleg, que efectuen una dissecció de l'home, de l'intel·lecte i del significat últim del terme cultura:

ELIASIB: Anatema damunt el qui suscita la rancúnia del primitiu contra la supremacia de l'esperit.

MARDOQUEU: I digui tot el poble: «Amén». (S. Espriu 1995a, 74–75)

---

<sup>254</sup> “No cometis adulteri” (*Èxode* 2007, 20:14; *Deuteronomi* 2007, 5:18)

<sup>255</sup> “No llevis fals testimoni contra el teu proïme” (*Èxode* 2007, 20:16; *Deuteronomi* 2007, 5:20). Tanmateix, Bonet apunta que la font exacta del “no mentiràs” d'Eliasib es troba en el *Levític*: “No robareu, ni mentireu, ni us enganyareu l'un a l'altre.” (*Levític* 2007, 20:12)

<sup>256</sup> Després d'aquesta reformulació d'uns preceptes mosaics, Eliasib formula una proposició de caire més generalista: “Anatema contra l'assassí i l'incendiari, contra el blasfem, l'avar, l'envejós i el perjur” (S. Espriu 1995a, 74), repetició més genèrica que, naturalment, també podria ser interpretada, amb l'excepció de l'anatema contra l'avar, com una reformulació dels manaments. Tanmateix, tal com ha indicat Bonet, l'avarícia és condemnada taxativament en diversos passatges dels llibres de la literatura profètica. (S. Espriu 1995a, 201).

En aquesta escena Eliasib recorda els orígens de l'ésser en la seva dimensió ètico-social. La reformulació de la llei mosaica, impregnada d'altres passatges bíblics i del pensament spinozià implica, per tant, una comprensió del fenomen que es remet a les seves formes primigènies per tal de projectar-les en un horitzó significatiu per al nostre futur. La distància temporal i hermenèutica amb el text bíblic es palpa en la seva reescriptura a partir de les premisses filosòfiques modernes i, sobretot, per la inclusió de proposicions que, malgrat la seva reverberació veterotestamentària, són destil·lacions espriuanes sobre els principis ètics que haurien de regir l'existència humana. En el seu caràcter il·luminatiu aquests aforismes es projecten envers un *utopisme* melancòlic que fa una dissecció acerba de les entranyes més repulsives de la psique humana. Amb un to solemni i poderós l'anatema contra aquells que susciten "la rancúnia del primitiu contra la supremacia de l'esperit" és una diatriba contra la ignorància entesa en els seus tocs més superbament dogmàtics que supedita qualsevol axioma ètic a la pròpia ideologia, en el fons, una imatge col·lectiva de narcisisme. L'intel·lecte, entès com a supremacia de l'esperit, no es pot deslligar del comportament ètic i es poden interpretar en aquest sentit els anatemes contra la conculcació de la capacitat expressiva,<sup>257</sup> el precepte de respecte envers els altres, sobretot si es troben en una posició de feblesa,<sup>258</sup> l'"anatema contra el tip que no

---

<sup>257</sup> "ELIASIB: Anatema contra el qui posa cadenats de paüra o vesc de recels a l'expressió de les ànimes" (S. Espriu 1995a, 75).

<sup>258</sup> "ELIASIB: Està escrit: «Reverenciaràs l'infant i la dona. Enduraràs privacions pel vell i pel malalt»" (S. Espriu 1995a, 75).

socorre la fam d'altres genives”<sup>259</sup> o l’“anatema contra l’escriba que ven la ploma a rossins victoriosos i s’envileix a exalçar, per or o per temença, el sabre i el triomf”; (S. Espriu 1995a, 75) aquest últim completament desvinculat de la llei mosaica, fa referència a un fenomen contemporani a la creació de l’obra.<sup>260</sup> Bonet comenta que Espriu, emprant un procediment semblant al de Dant a la *l’Inferno*, aprofita la declamació transcendental de diatribes per censurar unes actituds intel·lectuals que en aquell moment no eren gens infreqüents (S. Espriu 1995a, 205). No es tracta, però, d’adscriure els anatemes a situacions particulars; Espriu projecta un universal que es pot adscriure a diversos particulars. I el sacerdot prossegueix:

ELIASIB: Anatema contra el savi insensible al sofriment del dèbil, que es tanca a la torre de vori d’una serenor cruel.

MARDOQUEU: I digui tot el poble: «Amén». (S. Espriu 1995a, 75)

---

<sup>259</sup> La diatriba contra aquells que no ajuden els pobres té diversos precedents en el *Pentateuc*, detallats per Bonet en l’edició crítica (S. Espriu 1995a, 202), com, per exemple, els següents: “No falsejaràs el dret del teu pobre en el seu procés” (*Èxode* 2007, 23:6). “Durant sis anys sembraràs les teves terres i en colliràs els fruits. Però el setè, la deixaràs erma i l’abandonaràs, a fi que se n’alimentin els pobres del teu poble i que les bèsties mengin de les deixalles. Igualment faràs amb la teva vinya i amb el teu oliverar” (*Èxode* 2007, 10:6). Quan segueu la vostra terra, no arribaràs a segar fins a la partió del teu camp ni aplegaràs les espigolalles. Tampoc no esgotimaràs la teva vinya ni aplegaràs els grans que n’hagin caigut. Els deixaràs al pobre i al foraster. Jo sóc Jahvè, el vostre Déu” (*Levític* 2007, 19: 9-10).

<sup>260</sup> En aquest sentit, Alexandre Cirici Pellicer, que va assistir a una lectura de *Primera història d’Esther* a casa de Salvador Espriu el 2 de març de 1948, comenta: “A la fi, anatemes del sacerdot jueu, un del diàleg, altres d’actualitat. Barreja meravellosa” (Cirici Pellicer 2014, 59).

La recapitulació dels fonaments de l'ètica d'Eliasib planteja en les seves diverses formes la qüestió de la relació entre saviesa i proïsme. Hi ha una continuïtat palpable entre diversos anatemes pel que fa a la pregunta sobre la relació existent entre bondat i coneixement. La reprovació al savi indiferent al patiment aliè és una elucidació sintètica del psiquisme narcisista i repulsiu d'aquell que acumula coneixements i dades i, emmirallat en la pròpia erudició, oblida que l'empatia envers els altres és el fonament de la dignitat humana. La faula grotesca d'Espriu remet a una titellització, conseqüència de la falta absoluta de compassió, pietat i de consciència envers l'altre. El principal factor de deshumanització dels personatges no té res a veure amb la seva condició de marionetes, sinó amb el fet que els fills de l'Eleuteri fan bellugar els personatges per un terreny d'un menyspreu absolut, que a vegades es converteix en sadisme d'opereta envers l'altre. La dimensió humana de l'ésser es crea sempre en relació amb l'alteritat, i això és el que el savi tancat a la seva torre de vori no ha sabut copsar en la seva estupidesa erudita.

I, contra aquesta simonia del coneixement, Eliasib llança un "anatema contra el qui escandalitza els innocents i els simples" (S. Espriu 1995a, 76), una diatriba que condemna el deix de superioritat tirànica que comporta un tractament de l'altre com a simple marioneta intel·lectual. L'arrogància mesquina del que es diverteix jugant amb una emotivitat que sap que no pot ser domada per les brides del coneixement o de la intel·ligència és una expressió més de la depravació de la dominació i burla intel·lectuals del proïsme.

I amb l'“anatema contra l'incrèdul en la remissió dels pecats i en la vida perdurable de l'esperit” i l'anafòrica resposta de Mardoqueu es clou una escena oficiada per Eliasib que, de forma solemnement axiomàtica, fa un compendi ètico-moral. El sacerdot, més enllà d'enumerar les proposicions ètiques fonamentals, l'origen veterotestamentari de les quals Espriu subratlla maliciosament –al capdavall, malgrat la seva antiguitat, no han capgirat el comportament dels humans–, reprova amb una suprema intel·ligència un ús vanitós de la pròpia convicció de superioritat intel·lectual que o bé deriva del menyspreu arrogant envers el sofriment d'altri o bé deriva en la utilització en benefici propi de la manca de discerniment dels seus semblants. La salmòdia d'Eliasib es basa en la certitud que “tant avança la saviesa a la niciesa com la llum a la foscor” (*Eclesiastès* 2007, 2: 12), que la supremacia de l'esperit no és res més que la veritable saviesa, aquella que recorda que “es mor el savi igual que el foll” (*Eclesiastès* 2007, 2:17).

Un cop passada la solemnitat, l'Altíssim retorna a Susa, a les acaballes de la història de “la bona reina Esther”, escenificació de la vulneració continuada dels preceptes ètics per part dels homes:

ALTÍSSIM: Mentre els jueus salmodien el sublim formulari, executen des de les poltrones ministerials llur revenja. A Susa degollen en quaranta -vuit hores cinc-cents barons. Tianet us brindarà una llista dels conspicus. (S. Espriu 1995a, 76)

Es produeix una irònica coincidència temporal entre la preceptiva ritual d'Eliasib i la venjança despietada dels jueus envers els seus

enemics. L'agradable victòria jueva que narra el *Llibre d'Ester*<sup>261</sup> no és vista des d'una perspectiva d'un triomf, antítesi de la persecució habitual, sinó com un altre episodi de la barbàrie contínua que amara la història humana, feta de alternances entre víctimes i botxins. L'episodi històric esdevé ràpidament una lliçó per ser recitada pels nens a l'escola i l'aplicat Tianet la dirà diligentment:

TIANET: Forsandata, Dalfon, Asfata.

MARDOQUEU: No acabdillaven els qui ordien la nostra ruïna?

TIANET: I Forata, Ahalia, Aridata.

MARDOQUEU: No ens avorrien aquests amb el major dels odís?

TIANET: I Farmasta, Arisai, Aridai i Vaizata. (S. Espriu 1995a, 76–77)

Espriu torna a bastir una escena dialogada d'estructura anafòrica que situa Mardoqueu com aquell home d'expressió greu que, havent abandonat el paper d'estrateg manipulador del *Llibre d'Ester*, actua com una mena de veu de la consciència intercalada entre els versicles bíblics. El personatge de Mardoqueu és l'exemple més notori de la versatilitat tonal de la literatura espriuana: la seva capacitat de generar tant quadres greus poderosos com moments còmics, alternar-los i mesclar-los amb aquella versemblança que permet el pacte de ficcionalitat derivat de la *mise en abyme*, que

---

<sup>261</sup> “A la ciutadella de Susa, els jueus mataren i exterminaren cinc-cents homes: entre ells mataren Farsandata, Delfon, Espata, Forata, Adalia, Aridata, Permešta, Arisai, Aridai i Jezata, els deu fills d'Aman, fill d'Amadata, el perseguidor dels jueus; però no feren botí.” (*Ester* 2007, 9:6)



possibilita dur a terme transicions seques, sobtades, però impecables, que permeten la conversió del titella grotesc en personatge greu. L'Altíssim, després que Tianet hagi recitat la lliçó, continua amb el seu parlament:

ALTÍSSIM: Els sicaris suprimeixen també deu fills d'Aman, i Esther, femella baciva, ordena que pengin al pal els cadàvers: així ho llegiràs al text protocanònic. Interpolació, costum llevaní, escarment macabre? Ai, com m'aboco damunt el buit! En l'horror de la vall, em revestiré de justícia i m'asseuré a escorcollar el plet del proïsme? La vigoria de la ballesta correspon només a una mà gloriosa, un suprem sotjador escruta precipicis i actes. Per la mortal angoixa, obriu, titelles, els llavis i eleveu un himne al jutge i fletxer. (S. Espriu 1995a, 77)

L'Altíssim clou tendenciosament el relat de la bona reina Esther ajustant-se als fets narrats en el relat protocanònic.<sup>262</sup> I, a continuació, ens trobem amb l'únic moment de l'obra en què l'Altíssim, hermeneuta de les escenes i descriptor minuciós del psiquisme dels titelles, escrutina les seves pròpies accions i, recuperant la condició de jutge, característica de Jahvè (S. Espriu 1995a, 207), es planteja la necessitat d'examinar el plet dels homes. Ara bé, com un Déu desposseït del seu poder sense límits, en una figuració humana de la divinitat, l'Altíssim es declara impotent per dirimir els litigis dels homes i, invocant un suprem sotjador, que no ha fet cap aparició en tota la teatralització de la història d'Esther,<sup>263</sup>

---

<sup>262</sup> “Llavors Ester contestà: «Si sembla bé al rei, que també demà sigui permès als jueus de Susa d'executar el decret d'avui, i que pengin a la forca els deu fills d'Aman».” (*Ester* 2007, 6:13)

<sup>263</sup> Tanmateix, tal com ha indicat Bonet, aquesta figura sí que apareix en la lírica espriuana, concretament en el poema intítulat “El sotjador”, publicat a *Les cançons d'Ariadna*, però escrit el 1937, en el qual trobem els versos següents: Ai,

no queda clar si es correspon amb la divinitat, rememora la disputa entre Job i Déu. La desídia de l'Altíssim és una resposta a la pregunta de Job sobre la iniquitat;<sup>264</sup> malgrat la indefinició sobre la seva condició divina que, en el fons, respon a l'agnosticisme amb afany de transcendència ètica que travessa l'obra espriuana, el discurs reposa damunt una idea precisa sobre de la iniquitat com element consubstancial a l'existència. I, així, l'únic que resta en escena és “la mortal angoixa” que deixarà pas a les quartetes dels personatges:

REI

El teu arc, sagitari,  
enlaira la vilesa  
del llot a vol harmònic  
vers la pau pressentida.

ESTHER:

Israel edifica  
al cim dels mil·lenaris  
miratges d'esperança,

---

alba, tan llunyana / cançó, inassolible / repòs, quan sempre sotja/ el rostre d'ull innúmer./ únic, immens, parat, sense parpella!/ Un rostre etern, un ull, només un rostre/ en nit dintre tenebra (S. Espriu 2015, 161).

<sup>264</sup> Unes qüestions que, encara que s'adrecin a Elifaz al Temanita, es dirigeixen, en última instància, a la divinitat: “Com són grats els discursos equitables!/ Però les vostres crítiques, què volen criticar?/ ¿Preteneu de censurar unes paraules,/ expressions de desesper que el vent s'emporta?/ I aneu fins a caure damunt un home íntegre, / us abriveu contra el vostre amic! / I ara, vulgueu girar-vos cap a mi./ És cert, no menteixo a la vostra cara!/ Au, enrere, que no es cometi una injustícia./ Sí, enrere, encara hi tinc dret!/ ¿Hi ha la injustícia a la meva llengua,/ o el meu paladar no sap discernir les paraules? (*Job* 2007, 6: 25-30).

quan el plor regna fora.

MARDOQUEU:

De lluny governes,  
braç secret, la perfecta  
corba del temps, immòbil  
poder indefugible.

ESTHER:

Alçàrem una casa  
d'aconseguida calma.  
A l'entorn, captiveri  
d'hostils ones amargues.

MARDOQUEU:

En la nit acompleteixes  
aquell etern designi  
que agermana la cursa  
de l'home i de l'estrella.

REI:

Negre llac. No penetren  
vents del desert ni l'alba  
el mur subtil, la vida  
del cristall sense imatges.

COR:

Tu que veus la sofrença  
del nostre esforç inútil,

jutge i arquer, retorna'ns

a l'alta llum que ens guia. (S. Espriu 1995a, 78–79)

Malgrat ser entonades per veus diverses (el rei, Esther, Mardoqueu i el cor) les diverses quartetes conformen una composició única en què es produeix una certa progressió del discurs poètic. En una retòrica molt propera a una tanka de *Les hores*, “Retorn”,<sup>265</sup> que evoca una imatge de ressonàncies apol·línies (S. Espriu 1995a, 208), el rei canta una pau que el lector sap que no és exempta de víctimes, però que per al monarca ja es projecta envers l’harmonia. Esther expressa, en canvi, aquest utopisme estoic que sorgeix d’una història amarga.<sup>266</sup> L’èxode dels jueus és un motiu que travessa tota la Bíblia (Bloch 2006, 60) i que ajuda a elaborar aquests “miratges d’esperança”, bastits durant mil·lennis, que canta la reina, segurament seguint les imatges profètiques del *Llibre d’Isaïes*.<sup>267</sup> Aquest Déu exílic, però omnipotent en la distància, torna a aparèixer en l’estrofa de Mardoqueu, que entén la divinitat en un sentit temporal incompreensible per la finita capacitat humana.

Les quartetes es mouen en el si d’una poètica utòpica que sintetitza alhora el patiment del poble hebreu, ara poderós gràcies els encants

---

<sup>265</sup> “Retorn” és la penúltima composició del llibre *Les hores*. “L’arquer governa/ el noble vol harmònic/ de la sageta./ Fidel al temps, retorno/ al meu callat origen” (S. Espriu 2003, 101).

<sup>266</sup> En aquesta direcció Bloch ha comentat que la Bíblia, des del moment que esdevé una relata de caire historicista, no és sinó un relat d’amargor i de patiment (Bloch 2006, 58).

<sup>267</sup> “Ell farà de jutge entre les nacions/i d’àrbitre per a tants de pobles./ Amb les seves espases forjaran relles,/ i falçs amb les seves llances./ Les nacions no alçaran l’espasa l’una contra l’altra,/ ni aprendran més a fer la guerra./ Casa de Jacob, caminem a la llum de Jahvè!” (*Isaïes* 2007, 2:4)

de la reina. En aquest moment líric, els titelles grotescos s'han convertit en una espècie de coral rapsòdica d'un cant de gran bellesa que evoca amb una verbalització nítida imatges d'un preciosisme extrem, com la quarteta del rei: "Negre llac. No penetren/ vents del desert ni l'alba/ el mur subtil, la vida/ del cristall en imatges" (S. Espriu 1995b, 78). Les plàcides imatges de calma, que conformen un subtil i enigmàtic oxímoron amb un cristall sense reflex, semblen recordar la quietud de la finitud. I el cor que clou la composició torna a invocar l'arquer apol·línic capaç d'albirar "la sofrença/ del nostre esforç inútil". A la manera d'una veu col·lectiva, els titelles mostren aquella "lucidesa molt humana de qui se sap titella" (S. Espriu 1995a, 210).

Després de la lírica intervenció dels putxinel·lis, la darrera, l'Altíssim inicia un dels fragments elegíacs més notablement lúcids de la literatura catalana:

ALTÍSSIM: Vilatans, patricis de Sinera: som a les acaballes de la faula. El sol s'ajoca enllà dels turons del Mont-Alt, una ora suavíssima es desvetlla al Mal Temps i ens portarà sentors de fonoll i de menta, l'aigua cau a primes gotes per la molsa del safareig del tritó, ulls del vespre comencen a esguardar-nos. (S. Espriu 1995a, 79)

Hi ha una simetria evident entre els parlaments inicial i final. L'Altíssim ens anuncia l'acabament de la faula i retorna a aquell moment elegíac de l'inici de l'obra. En la seva descripció lírica del paisatge es percep el temps transcorregut des de l'inici de la faula. En el parlament introductori, l'Altíssim anunciava als vilatans de Sinera que, després d'acabada l'obra, "quan el sol s'hagi post i l'Hereu Quiliè camini contra la fosca de Sinera amb la canya

d'encendre els fanals, anireu xano-xano a sopar i a esperar la son i la gràcia d'un nou matí, per a qui arribi” (S. Espriu 1995a, 14). I, efectivament, el parlament final ja ens situa en un vespre plàcid on fins i tot és possible escoltar el regalim de les gotes.

També en l'aspecte pecuniari, l'Altíssim manté les condicions anunciades en la seva captació d'espectadors: “La Neua es prepara a passar safata, com us he promès, sols als volenterosos d'amollar-li uns cèntims” (S. Espriu 1995a, 79). Les acotacions escèniques inserides en el discurs final adquireixen un matís poèticament metateatral i aquest final d'espectacle, esdevé imatges més o menys subtil de mort. “Als dits de l'Eleuteri, els putxinel·lis acoten el cap, a manera de salutació cortesa, i abandonen l'escena per jeure, al fons de la capsa, en una barreja immòbil” (S. Espriu 1995a, 79). Cal no oblidar que el titellaire encarregat de moure els fils de la faula és “l'Eleuteri, el fill de la Marieta, el noi de la casa del costat, que un dia s'escolerà, com sabeu, sense temps ni d'un badall, les comes ben tallades, arreplegat per una màquina”(S. Espriu 1995a, 13), fet que ja des de l'inici marca aquest deix de mort que impregna tota la farsa titellesca. El lirisme elegíac i els tocs de metateatralitat macabra preludien la finalització cronística de la vera història de la reina Esther:

I el rei imposà tributs a l'imperí i a les illes allunyades en la boira de l'horitzó, i Mardoqueu governà en nom seu, sota el dictat d'Esther, imagina't com, procurant, sembla, això sí, una mica de bonança per a la nissaga de Jacob. I un altre príncep succeí més tard Assuerus en el tron de Susa i tornà potser a perseguir les tràgiques tribus del Trànsit. I continuà la cadena monòtona de lluites, assassinats, infàmies i disbauxes, car a Pèrsia i arreu del món una cruel estultícia esclavitza des de sempre

l'home i fa de la seva història un mal somni de dolor tenebrós i àrid. (S. Espriu 1995a, 79)

Tot i emular aquest estil de crònica, l'Altíssim s'adreça al públic, i reelabora els fets del *Llibre d'Ester*<sup>268</sup> des d'una perspectiva completament diferent. Els titelles de Salom protagonitzen tan sols un altre episodi grotesc d'aquest “mal somni de dolor tenebrós i àrid” que és la història. La manca d'ètica té un caràcter absolut que, per a Espriu, sempre és grotesc. L'escenificació dels fets del relat bíblic mitjançant un tractament buf de l'acció es fonamenta, per damunt de tot, en una concepció ètico-moral. El mal en la literatura espriuana és rebutjat per simple reducció a l'absurd (Palol 1985, [369]33) i, per tant, el tractament espriuà de la faula encaixa amb aquesta noció de grotesc com una expressió estètica de l'absurditat de la vida. Aquesta crònica històrica està farcida de constants apel·lacions al lector i a l'espectador (“després del que heu sentit”, “imagina't”) que generen una identificació amb l'exegesi de l'Altíssim sobre els fets de la faula. I, endemés, de seguida la crònica adquireix un matís poderosament subjectiu:

---

<sup>268</sup> La crònica de l'Altíssim correspon als fragments següents: “També els altres jueus que habitaven a les províncies del reialme, es reuniren per defensar les seves vides, van quedar satisfets per la repressió dels seus enemics i en mataren setanta-cinc mil dels seus adversaris; però no feren botí. Això fou el dia tretze del mes d'Adar. El dia catorze reposaren i el celebraren com un dia de convits i d'alegria. Per als jueus de Susa, que s'havien reunit els dies tretze i catorze, el dia quinze fou el dia de repòs, i el celebraren com un dia de convits i d'alegria” (*Ester* 2007, 9: 16-18) i “El rei Assuer cobrava tribut del continent i de les illes del mar. Tot el seu obrar enèrgic i heroic, i la relació exacta de l'elevació de Mardoqueu, que el rei enaltí ¿no estan consignats per escrit als llibres de les Cròniques dels reis de Mèdia i de Pèrsia? Perquè el jueu Mardoqueu fou el segon després del rei Assuer, gran entre els seus i estimat per la multitud dels seus germans; buscà el bé del seu poble i parlà pel benestar del seu llinatge” (*Ester* 2007, 10: 1-3).

*I de què et servirà furgar, Salom, contra aquesta imprescriptible llei, en el misteri de les paraules, anhel d'insensatesa, cavalleria desbocada que t'arrossega a la destrucció? Maleït tu, orgullós foll perdedor de tot, excepte d'una estèril tristesa lúcida, que amb rictus de desdeny i amb precària burla trepitges el teu cor en la solitud. Ai, vosaltres, els morts espectadors, compadiu, però, el gos assedegat que es llepa fugint els trencs de pedrots i vergassades, apiadeu-vos del qui s'endinsa sense retorn pels presidis de l'enyorança i dels anys! I no te'n riguis, Tianet, i escolta la veu feble que s'adreça, amb preferència, a tu i als teus companys de joc, des de l'ambó momentani. (S. Espriu 1995a, 79–80)*

Aquesta exacerbació de la maniobra autoreflexiva no és res més que una *captatio benevolentiae* que introdueix un jo dramàtic que a les acaballes de l'obra, emprant una sempre cortesa segona persona del plural, s'adreçarà imperativament al lector. S'hi insereix una mena d'autoinsectiva que, transitant pel misteri del verb i de la solitud del jo poètic, desemboca en una preceptiva que s'inicia amb una advertència afable al nen Tianet –però del més seriós contingut moral– i que continua amb un dels passatges imperatius més poderós de l'obra:

Maleït tu, orgullós foll perdedor de tot, excepte d'una estèril tristesa lúcida, que amb rictus de desdeny i amb precària burla trepitges el teu cor en la solitud. Ai, vosaltres, els morts espectadors, compadiu, però, el gos assedegat que es llepa fugint els trencs de pedrots i vergassades, apiadeu-vos del qui s'endinsa sense retorn pels presidis de l'enyorança i dels anys! (S. Espriu 1995a, 79–80)

Com tota faula, la de la bona reina Esther també ofereix un ensenyament final: la supremacia de l'esperit és precisament aquest



saber que la veritat és sempre fragmentària,<sup>269</sup> subjectiva i incompleta: la comprensió d'aquest fet, en altres paraules, de la pròpia fal·libilitat,<sup>270</sup> és garant d'aquesta “almoïna recíproca de perdó i tolerància” absent en el transcurs de la història, des de l'antiguitat fins als nostres dies. Una preceptiva que oscil·la entre l'universal i el particular: la guerra entre germans, que en el fons és la guerra entre els homes, desoladora hecatombe, presenciada per Espriu. I aquesta poètica de mort que travessa l'obra espriuana desemboca en aquest sagrat record dels morts; es tracta d'un memorialisme fúnebre, que conjuga sempre la necessitat ètica i la finitud existencial i, així, la preceptiva es converteix en pregària:

I si algú dels qui m'entenen creu encara que és una obra digna i noble evocar amb esperit religiós les ombres predecessors—car ningú no sap si l'alè de vida dels fills de l'home munta enlaire i si l'hàlit de la bèstia davalla devers la terra—, que pregui avui pels difunts de Sinera. (S. Espriu 1995a, 80)

Els ensenyaments de la faula de Susa reverteixen sobre aquesta Sinera, mítica, mortuòria i d'un simbolisme bellíssim en la seva tristesa, i comença la pregària pels difunts:

---

<sup>269</sup> En el poemari *Setmana Santa* apareix també la pregunta sobre què és la veritat. Un exemple, en seria la composició XXV del llibre, que s'inicia amb els versos següents: “Què és la veritat?/ Vidre llançat, esmicolat,/ als quatre vents de la ciutat,/ trossos de fang molt trepitjat, [ ...]” (S. Espriu 2006, 174). Tal com ha assenyalat Miralles, per a Espriu la veritat és particular de cada home i l'única possibilitat d'atansar-s'hi rau en diàleg entre les diverses veritats individuals o col·lectives (Miralles 1985, 20 [365]).

<sup>270</sup> Espriu se situaria en la línia del pensament de Malebranche que en les seves investigacions apunta que l'enteniment no distingeix entre percepcions, judicis i raonaments (Malebranche 2009, 538).

Pregueu pels ximplers de la vila, dinastes incomparables sota el prestigi d'en Trictrac, els mendicants que captaren de porta en porta, per places i carrers, una minsa i reganyosa caritat, durant generacions senceres. I per les opulentes famílies, ja extingides, dels Tries i els Pasqual, dels Pastor i els Vallalta. I per la senyora Maria Castelló, que segué llegint en una cadira ranca. I per la dama dels Antommarchi, l'estugosa Angèlica, de professió malalta, condemnada fins al seu traspàs, des de la infància a una senectut extrema, a endrapar cada dia, amb cert desmenjament aristocràtic, un parell de pollastres capons, únic requisit d'escaiença a les seves delicadeses. I per l'Esperanceta Trinquis, colgada per la neu en un clot, prop de la via del tren. I per l'Escombreta, proferidora dels espinguetes més aguts que mai s'hagin llançat de llarg a llarg de la costa. No oblideu tampoc els Torres, que anaren i vingueren a través dels cinc oceans, i els altres pilots i mercaders que els emularen. I els pescadors confreres de sant Elm i els calafats i mestres d'aixa de les antigues mestrances. I els comparets i macips de sant Roc, que veremaren les nostres vinyes i desfilaren a les processons, quan el raïm verola. Pregueu també per Tomeu Rosselló, a qui Salom incorpora a la llegenda sinerenca. I pel notari i el bisbe, el nebot i l'oncle, abans amos d'aquest jardí, que posseïren un talent claríssim i una enorme personalitat autoritària i bondadosa. I pel metge Miquel, i el ric Xifré, i el filòsof Moles, i la resta innumerable. I per l'Eleuteri, i per mi, i pels amics dels jueus, i pels jueus i llurs enemics. (S. Espriu 1995a, 80)

L'obra transita des de la metaficció titellesca cap a una elegia de tall memorialista,<sup>271</sup> que retorna a aquell univers de la infantesa, capaç d'evocar un quadre historicocostumista prou nítid: l'Altíssim hi inclou des de mendicants, notaris,<sup>272</sup> bisbes<sup>273</sup> i *americanos*,<sup>274</sup> fins

---

<sup>271</sup> La informació sobre els personatges que són enumerats en aquest discurs de l'Altíssim, està minuciosament detallada en les notes de Bonet a l'edició crítica (S. Espriu 1995a, 220–227).

<sup>272</sup> És una referència al pare de l'autor, Francesc Espriu i Torres (1875-1940).

a alguns personatges reals, però esdevinguts personatges espriuans consolidats, com l'Esperanceta Trinquis o l'Eleuteri. El conjunt de noms evoca una figuració de passat mític i elegíac: així, fins i tot, la demència hipocondríaca de l'estúpidament llepafils Angèlica esdevé un element més d'un quadre d'un passat plàcid, imperfecte, però d'una bellesa pregona. I enmig d'aquesta imatgeria de tonalitat mediterrània es proclama la incorporació de Tomeu Rosselló a la llegenda sinerenga. A partir de la simple enumeració amb afegitons, Espriu crea una imatge d'un lirisme profund que tanca la improvisació.

---

<sup>273</sup> Espriu al·ludeix Jaume Català i Albosa (1835-1999).

<sup>274</sup> Espriu fa referència al "ric Xifré", Josep Xifré i Casas (1777-1856).

# 3. Fonaments de l'engranatge grotesc

Las palabras son símbolos que  
postulan una memoria compartida.

Jorge Luis Borges, *El libro  
de arena*

## 3.1 Llengua i perspectiva irònica

Malgrat l'heterogeneïtat de les expressions literàries considerades grotesques, és possible detectar un denominador comú entre aquestes manifestacions diverses: es tracta d'un cert fenomen d'estranyament del llenguatge sobre si mateix. Si bé s'ha definit el grotesc com un motor de creació verbal, potser és més exacte entendre la categoria estètica com un canvi de perspectiva sobre el llenguatge derivat d'un ús inhabitual dels seus vocables, formes, registres i expressions.<sup>275</sup>

---

<sup>275</sup> Cal matisar, però, que sí que trobem alguns casos en què el grotesc actua com a generador lèxic, l'exemple més paradigmàtic l'ofereixen els llibres de *Gargantua et Pantagruel*; en canvi, pel que fa a aquesta perspectiva d'estranyament sobre el llenguatge en la literatura del grotesc, es pot identificar amb la narrativa kafkiana. De fet, l'adjectiu "kafkià" és, per a Bloom, "una nova forma d'allò que abans s'anomenava el «grotesc literari»" (H. Bloom 1995, 489),

En el cas de *Primera història d'Esther*, aquest canvi de perspectiva està en relació directa amb la seva intel·ligibilitat. El seu “llenguatge extremadament críptic” (Vernet 1999, 242) presenta un ús molt particular del tractament grotesc: alguns dels elements de tints esperpèntics romanen ocults rere la seva complexitat lèxica; en definitiva, el grotesc d'*Improvisació per a titelles* és, en alguns passatges, hermètic.

Malgrat que en la seva entrevista amb Miquel Armengol Espriu comenti que l'esforç idiomàtic de *Primera història d'Esther* estava destinat a evitar la censura,<sup>276</sup> la complexitat lèxica de l'obra no pot ser entesa tan sols com un intent d'obviar les retallades dels censors, sinó que també cal tenir en compte que aquestes “exèquies de la llengua catalana” es basteixen damunt d'un gest sardònic desenvolupat mitjançant un ús hermètic del llenguatge que implica alhora una gran distància irònica amb el propi desplegament lèxic. És en aquest sentit, que cal entendre la reflexió que Espriu,

---

mentre que Kayser parla de “grotescs latents”, ja que el crític considera que no existeixen distorsions en el sentit estricte de la paraula (Kayser 2010, 244). Més aviat la llengua clara de Kafka es projecta sobre una situació absurda, incomprensible, de manera que es produeix un desafiament hermenèutic provocat pels diversos nivells d'estratificació que el llenguatge adquireix. El perspectivisme de la narrativa kafkiana sobre el llenguatge, capaç d'evocar l'indicible a través d'una llengua diàfana, és una “Sprachkritik” ontològica definitiva (Steiner 2001b, 265).

<sup>276</sup> En l'entrevista amb Miquel Armengol, Espriu comenta: “Yo creo que mi lengua, es decir, las palabras que yo utilizo, en general, no son difíciles. Excepto en *Primera història d'Esther*, que por razones de censura, hice yo un gran esfuerzo idiomático, difícil, que ahora se va comprendiendo mucho más – entonces era casi incomprensible –, pero que ahora se entiende y que en el último montaje, que no he visto, de Pascual, ya le daba un tono marcadamente irónico, que es también lo que yo me propuse cuando lo escribí, entre otras cosas (S. Espriu 1995a, 204).

utilitzant la figura de Salom en funció d'alter ego, fa sobre hermetisme, censura i ironia al pròleg de l'obra:

Aleshores ofegava, però, el país, amb els seus tentacles, un estúpid i golafre pop, amb majúscula imperial anomenat «Censura», que molts pretesos adversaris seus enyoraven, ni que fos per justificar, arrezerant-se en ell, la covarda xorra. I en aquell temps –i ara i al lluny del futur, si no ens desintegren– existia –i existeix i existirà– una fina arma intel·lectual, amb minúscula anomenada «ironia», a qui acompanyava un groller criat, el sarcasme. I el meu amic, mirant d'evitar l'un i gosant servint-se de l'altra, amb el lacai i el palafrener, va amollar de tros en tros la seva estranya criatura, a la fi un embolic d'un maneig tan difícil que aconsello a ell i a tothom de no repetir l'experiment. (S. Espriu 1995a, 4)

Mitjançant el desdoblament del “jo creador” que permet aquesta espècie d'autocomentari irònic sobre les vicissituds creatives de Salom, Espriu situa la ironia com el fonament últim de l'hermetisme de “l'estranya criatura”, una distància irònica respecte a l'ús d'un lèxic intel·ligible facilita la comprensió de les escenes i permet el sorgiment d'una certa comicitat lligada als diversos estrats de comprensió. La distància de l'autor amb la pròpia construcció literària que, evidentment, cal entendre com un recurs literari més,<sup>277</sup> facilita aquest gest autoexegètic, aclaridor de l'encriptament verbal.

---

<sup>277</sup> Aquesta distància irònica s'emmarca dins d'una maniobra autoreflexiva integrant de la ficció espriuana, emparada per aquesta fragmentarietat creativa que fa trontollar els límits de l'obra.

El tractament grotesc de la narració bíblica rau en una determinada presentació titellesca dels personatges, una ninotització que no es basteix només a partir de l'engranatge metateatral –els personatges són, en definitiva titelles–, sinó també en una degradació del *dramatis personae* efectuada mitjançant el seu discurs. Els ninots defineixen la seva condició a partir d'uns determinats usos lingüístics que els allunyen de qualsevol tipus d'humanització psicologista. Malgrat que en alguns apartats esgranen el seu psiquisme o el d'altres personatges, en les seves intervencions escèniques empenen una llengua marcada pels comentaris col·loquials i unes quantes “expressions de raval” (S. Espriu 1995a, 44) que es burlen del seu mateix estatus cortesà. El seu llenguatge descarnat recolza la seva manca total de pietat, els distancia de la seva condició humana, evitant d'aquesta manera l'empatia del públic, en una distorsió grotesca que consisteix a esquematitzar i deformar el caràcter humà per tal de poder-lo examinar des d'una perspectiva crítica.

El grotesc espriuà presenta dos nivells: l'intel·ligible i el críptic. La llengua de *Primera història d'Esther* és molt lluny de ser “una petita mostra del que trobaràs a la realitat” (Vallmitjana 1908, 105), com a les obres de Juli Vallmitjana, ja que el llenguatge de baixos fons dels titelles espriuans es nodreix d'una meticulosa tria de vocables literaris, de caló i d'un argot destil·lat per crear una emulació del parlar dels baixos fons. En cap moment, però, Espriu pretén crear una llengua versemblant que confereixi als titelles una dimensió unívoca de personatges d'extracció baixa que se serveixen

únicament d'un lèxic d'argot, sinó que el caràcter metaficcional de la faula permet que els titelles emprin una llengua que, malgrat incloure mots calós i vulgarismes, fa que en tot moment l'espectador o el lector tingui la consciència de trobar-se davant d'un artifici verbal que des de l'erudició basteix una expressivitat sincrètica amb notes vulgars.

Els diferents usos del llenguatge s'han de posar també en relació amb els diversos nivells de caracterització dels personatges: així, titelles com Assuerus o Aman actuen en algunes escenes com a personatges d'opereta, però també hi afegixen nivells de reflexivitat a l'obra. Aquests diversos enfocaments sobre un mateix fet són generats també a partir dels diversos matisos del llenguatge. A més a més, cal tenir en compte que l'hermetisme lèxic té més a veure amb l'acció escènica que amb els fragments exegètics de l'Altíssim o d'Assuerus sobre els fets que acabem de presenciar. Entremig, personatges intermedis com la Secundina, en Banyeta o Zeres fan comentaris o previsions sobre l'acció escènica, i utilitzen una llengua que a vegades pot arribar a ser força hermètica.

Els efectes de l'obra estan extremadament ben calculats. Espriu pretén explicitar un ensenyament molt clar mitjançant una paràbola bastida a partir d'un cert encriptament lèxic. La pregunta sobre el llenguatge esdevé, per tant, una pregunta sobre els mecanismes d'elucidació del propi joc hermètic durant l'obra.<sup>278</sup> En primer lloc,

---

<sup>278</sup> En aquest sentit, Salvat comenta: "Tot està lligat al sentit i la marxa general de l'obra. Aquesta obra, lingüísticament parlant, significarà per al català modern el que va significar Verdaguier, i molt en concret *En defensa pròpia*. És una mena de



cal apuntar que els discursos d'obertura i de clausura de l'obra que fa l'Altíssim són d'una gran claredat lèxica i, de la mateixa manera, la proclamació dels anatemes davant de la congregació de germans oficiada per Eliasib utilitza una llengua diàfana. Els fragments exegètics empen un lèxic transparent, capaç de dilucidar els sentit últim de l'acció escènica.

La metaficció escènica s'inicia amb el parlament d'Assuerus, que fixa les bases de l'operació de rebaixament dels personatges bíblics. Espriu utilitza amb gran habilitat una gran varietat de recursos lèxics –com, per exemple, mots provinents del caló, de l'argot dels jugadors, frases fetes, cultismes, vocabulari mèdic, proverbis bíblics, dialectalismes, col·loquialismes– (Vernet 1999, 197), per tal de d'alternar diversos registres i tons dramàtics: la gènesi del constant joc contrastiu de *Primera història d'Esther* és eminentment lèxica. En aquest sentit, el monòleg inaugural del rei, en què el monarca s'autopresenta, n'és un bon exemple: la contraposició entre el seu títol reial i l'ús d'un vocabulari molt allunyat de cap refinament cortesà fa befa d'alguna manera de la seva condició de rei i subratlla el seu caràcter titellesc. La ninotització dels personatges del *Llibre d'Ester* els porta cap a la vulgarització. Els personatges s'autodefineixen a partir d'un ús perfectament calculat del llenguatge:

---

*Divina Commedia* en petit per a nosaltres. Està, en aquest aspectes, molt reeixida. Em sembla que hi deuen sortir totes les paraules catalanes.” (Salvat 2015, 79)

Em dic, víctim, Assuerus, acerba mena de bunyol de vent per a la sencera vida, que Salom ha provat sense èxit de desinflar amb les martingales més subtils de la metonòmàsia. (S. Espriu 1995a, 14)

Esriu no opera una degradació del *dramatis personae* envers una titellització de caire burlesc, seria més exacte parlar d'una titellització de caire autoconscient que s'articula no solament amb un comportament ninotesc, sinó també a partir del discurs que fan els personatges sobre la seva condició de titelles. Aquesta intel·ligència i aquesta capacitat d'anàlisi d'Assuerus que el porten a comentar la seva pròpia desídia tenen l'origen en una construcció discursiva que situa l'expressió col·loquial al costat del mot culte. El rei parla de les "martingales", mot extret del vocabulari dels jocs de cartes, amb el terme literari "metonòmàsia", en una combinació d'un destil·lat refinament literari per comentar l'adaptació del nom del rei per Assuerus, en comptes d'optar per Assuer, tal com havia fet la Fundació Bíblica Catalana (S. Espriu 1995a, 114). Tota la referència erudita, combinada amb la imatge culinària de bunyol de vent desinflat, és un símil de la personalitat del titella.

En la complexitat discursiva de l'idiòlecte del monarca hi ha certes expressions com ara "em jugo el mànec d'aquest ceptre", l'esmentada autodescripció com "bunyol de vent", "gens cruel d'entranya", "pedreny senyorívol" "ecs!" que, malgrat no ser genuïnament col·loquials –amb l'excepció de l'onomatopeica "ecs"–, confereixen un aire familiar al discurs del monarca. Es tracta d'una expressivitat literària que no busca emular un determinat parlar o ús de la llengua, sinó evocar-lo. A *Primera*

*història d'Esther*, l'ús dels “tírosos vocables” és gairebé expressionista.

Així, també certes imatges grotesques apareixen amagades sota un hermetisme lèxic com ara “s’arrossega un verm badoc, fill de marfanta, en demanda de clemència”; la forma culta que escull el titella per referir-se al “cuc fill de puta” del registre vulgar. Una erudició lèxica emmascara una tendència hiperbòlica a l’insult, l’exemple paradigmàtic del qual, seria “rebuig de tènia”, expressió d’un acerb menyspreu erudit<sup>279</sup> per designar un “ésser vil i rastrer amb ganes” (Vernet 1999, 226).

Espriu se serveix de l’argot caló per bastir una retòrica de mort àcidament pragmàtica, que en la seva manca total de pietat retorna a la dimensió escatològicament física pròpia de l’Antic Testament,<sup>280</sup> també exemplificada en la intervenció del botxí:

Botxí: Bastarà ajupir-te, manu, per tal que un servidora t'amidi còmodament tendrums i moltes i et festegi amb cortesia les costelles i altres diverses mostres de cocals. I no se m'atabuixi en la comesa, que prou la ganiveta és esmolada. (S. Espriu 1995a, 17)

En aquesta pragmàtica interpel·lació del botxí al condemnat s’evoca una figuració de l’execució que es recrea en els detalls físicament desagradables del moment. D’aquesta manera el botxí descriu minuciosament el procés, amb la mateixa distància que un carnisser

---

<sup>279</sup> Bonet comenta la impossibilitat “d’expressar més succintament l’autodenigració que li convé a la llepada desesperada” (S. Espriu 1995a, 120).

<sup>280</sup> Un exemple més de com la poètica espriuana s’insereix en aquesta noció de fisicitat escatològica pròpia de la metafísica bíblica (Tresmontant 1955, 76).

podria explicar el seccionament de la carn, tot donant-li instruccions sobre quina és la millor posició per ser executat. En l'exhortació macabra del botxí, Espriu hi inclou un parell de mots calós que confereixen aquest aire familiar i desenfadat a la intervenció del titella. Es tracta de “manu”, mot calós, que vol dir home, i que segons el *Diccionari Català-Valencià-Balear*, és també sinònim de “murri”<sup>281</sup> i el mot “cocal”, que vol dir “os”. També utilitza el terme “un servidora”, expressió pròpia d'Arenys (S. Espriu 1995a, 120). Espriu crea un idiolecte que contrasta amb la gravetat de la situació. A més a més, hi ha una certa recreació en l'aspecte físic de l'execució, en el repàs de les mides d'ossos i cartílags es palpa un cert gust del botxí pel seu ofici. El macabre espriuà té unes tonalitats casolanes.

La simbologia de la mort és matisada mitjançant unes construccions d'un col·loquialisme exageradament desprietat; així, el botxí conclou que “al cuc no resta ni suc ni bruc: menda, la justícia no li pot arranar més l'alè. Amb permís, m'emporto les deixalles, a aprofitar-les per a la grípia del bestiar del Compare Flac” (S. Espriu 1995a, 18). El grotesc a *Primera història d'Esther* és un gest que accentua l'apsesa satírica d'una simbologia popular, ja de per si allunyada

---

<sup>281</sup> Tal com ha indicat Bonet, Espriu torna a utilitzar el terme el 1965 en la revisió del conte “Conversió i mort d'en Quim Federal” dins del llibre *Ariadna al laberint grotesc* (S. Espriu 1995a, 120). El vocatiu està inclòs en la discussió de Federal amb la Rossenda sobre la seva creença en l'existència de Déu, una fe que seria enormement beneficiosa per a la seva amant:

“ –Anem a pams, Federal, que és el meu deure. Ara ens afirmaves que no hi havies clissat mai una trista filagarsa d'Andebel. Si la guipaves, o encara que no fos més que la d'un modest representant, hi creuries?

– Manu, si fos veritat, ben veritat, tant diràs!” (S. Espriu 2013b, 392).

de qualsevol compassió. En el tractament de la figuració de la mort, el Compare Flac és animalitzat, els cadàvers són tan sols carronya per omplir la seva “gripia de menjar”. I s’accentua aquesta escatologia del decés: els difunts són tan sols carronya.<sup>282</sup>

El grotesc espriuà també bascula d’una escatologia de la mort rebaixada a quotidianitat per un element vulgar, com podria ser la inserció de la paraula “menda” –equivalent caló del pronom personal “jo”– a una imatgeria hermètica de la decrepitud i la malaltia. Un dels recursos que emprà Espriu és el de dotar d’un físic repulsiu un dels protagonistes del llibre bíblic, Mardoqueu, que ens ofereix la següent descripció d’ell mateix:

Mardoqueu: El Sant d’Israel ha posat Mardoqueu a la porta del palau per destorbar els susdits propòsits i endegar després els afers a profit de la nissaga de Jacob. Mentrestant, suportó pruija de mentagra i armo, les vetlles d’hivern, a redós de braser, belles partides de tuti amb Secundina.  
(S. Espriu 1995a, 19)

Per descriure’s a si mateix, Mardoqueu se serveix del distanciament que confereix la tercera persona del singular. En la primera part del parlament comunica els designis de Jahvè emprant un lèxic que mescla l’argot de negociant i el sacre. Els termes religiosos com “El Sant d’Israel” –epítet molt emprat en la literatura profètica–<sup>283</sup> o la

---

<sup>282</sup> Aquesta imatgeria de mort i carronya té el seu paral·lel a *Antígona* amb el quadre de Polinices devorat pels voltors: “Com s’acarnissen damunt Polinices! Devoren amb presses, arriben als ossos: no sents el soroll? La carn penja dels becs massa plens” (S. Espriu 1993, 47).

<sup>283</sup> En la seva edició crítica (S. Espriu 1995a, 122), Bonet ha presentat una relació de fragments profètics on apareix aquest epítet, entre d’altres, en el *Protoisaiës*: “Ah, gent pecadora, /poble carregat de culpa,/ malvats de mena, /banda de

“nissaga de Jacob” estan situats al costat d’un vocabulari molt més pragmàtic, com ara “els susdits propòsits”, “afers” o “profit”, que creen una retòrica de negocis divins. A banda d’aquest rebaixament de Mardoqueu a negociant oportunista, Espriu concep un titella amb unes afeccions cutànies no gaire agradables a la vista. El titella parla de “pruïja de mentagra”, paraules que transmeten una imatge difícilment imaginable d’herpes pustulós que cobreix la cara de Mardoqueu. La imatge de la decrepitud grotesca és, en un principi, oculta i, com veurem més endavant, serà clarificada per l’ínclita portera Secundina. Aquestes imatges de decrepitud, oculta per un lèxic inusual, seran repetides de manera més entenedora al llarg de l’obra; així, el rei designarà Mardoqueu amb l’apel·latiu “el campió de les bubotes”. (S. Espriu 1995a, 34)

Aquest procediments d’autopercepció realista que utilitzen els titelles espriuans capgiren la imatge de la majestat heroica. “Només un home, el captaire del cancell, ha d’abatre els capitans vanagloriosos” (S. Espriu 1995a, 31). La victòria no s’associa ja a l’elevació i a la dignitat, sinó que, contraposant hàbilment els termes “captive” “capitans”, Espriu comunica la victòria dels primers sobre els darrers. El poder polític s’amaga darrere de la imatge de degradació.

El registre col·loquial és utilitzat per anivellar el *dramatis personae*: si en la narració bíblica trobem dos estrats ben diferenciats en la caracterització dels personatges, en Espriu tots els personatges de la

---

facinerosos!/ Han abandonat Jahvè,/ han renegat el Sant d'Israel/ (s'hi han girat d'esquena!).” (*Isaïes* 2007, 1:4)

faula es mouen al mateix nivell lingüístic. Hi ha un estrat de misèria moral per on transiten els titelles, configurat a partir de l'ús d'un llenguatge que en la seva complexitat lèxica destil·la una familiaritat de tocs vulgars que, sovint, basteix un discurs pragmàtic d'una ironia dèspota. Un exemple d'aquest fet el trobem en la rèplica d'Assuerus després que Aman li hagi besat la sandàlia:

Rei: Alerta, amb l'emoció, a rodolar de trompis. Em consternaria que des del principi la closca et tombegés. (S. Espriu 1995a, 39)

Observem, primer de tot, com es combinen hermetisme i claredat lèxica al llarg de l'obra. Hi ha escenes, com la del fragment anterior, en què una comicitat gairebé de *gag* és exposada a través d'una llengua clara que juga amb aquest matís casolà que ridiculitza la pompositat cortesana. En llenguatge d'argot, el rei adverteix Aman de la possibilitat d'una caiguda; “trompis” és un terme vulgar, d'un ús, tanmateix, limitat a les zones del Lluçanès, el Maresme, el Vallès i el Penedès, amb un sentit fàcilment desxifrabable gràcies a la seva proximitat fonètica amb “trompada”. Com veurem de manera més extensa en l'apartat dedicat a la paròdia, Espriu juga amb les similituds fonètiques per fer entenedors alguns termes d'ús infreqüent.

El grotesc espriuà es construeix mitjançant especulacions i premonicions iròniques que avancen quadres de caiguda i de descens en la seva expressió més ridícula. Un d'aquests quadres anticipadors el trobem en l'advertència burleta del rei al seu ministre. La mort és anunciada amb aquesta “closca” que tombeja. En fer servir un terme col·loquial per referir-se al cap del visir, el

rei fa palès el seu menyspreu absolut per la sort del seu ministre. L'expressió de la burla rau també en l'ús de termes familiars i juganers per tal d'anticipar una mort –tan política com física– que el rei veu més que possible. La jovialitat en l'expressió de la mort –la mort dels altres, s'entén– és un dels elements clau del tractament grotesc a *Primera història d'Esther*.

La comicitat de la presentació del projecte polític d'Aman es basteix gairebé únicament damunt una burla de la grandiloquència del visir. Espriu combina la retòrica més enfarfegada amb una familiar i confiada admissió de mostres d'oblit del fil del discurs:

Aman: D'allò... eunucs i cavallers... Ah, sí! Ara que assumeixo les funcions inherents a aquest serial, segon del reialme per la volença de l'august monarca... (S. Espriu 1995a, 40)

La precisió i la concreció del llenguatge de *Primera història d'Esther* permeten un matis finíssim a l'hora de riure's de la pròpia retòrica dels personatges. La pompositat del discurs d'Aman és encara més ridícula amb aquests entrebancs discursius –generats per les expressions “d'allò”, “ah, sí!” i les pauses– que mostren la incapacitat de mantenir aquests intents de grandiloquència oratòria que, d'altra banda, són tan àcidament ridiculitzats per Assuerus.

Al marge de la comicitat sorgida de la remissió a uns llocs humorístics comuns –com ara la burla de l'espòs abandonat i enganyat o l'esmentada caiguda de trompis d'Aman– hi ha una ironia burlesca molt més sofisticada provinent d'un detallisme lèxic que permet aquesta “concentració dialèctica de registres” (Bonet



2010, 5). Aquesta contraposició de formes d'expressió és un dels motors irònics més potents del grotesc espriuà. En trobem un altre exemple en les converses polítiques entre Aman i el rei:

AMAN: La degolladissa extasiarà la púrria pucera, delerosa de joguinejar i expansionar-se. I les resultes beneficiaran el teu patrimoni amb deu mil talents de plata, que posaré a les mans dels tresorers.

REI: Consigna'ls al Fisc, partida «Fons de Rèptils». Uix, algú ha de pagar els plats romputs! I per a quan, la gresca? (S. Espriu 1995a, 41)

El registre emprat pel ministre es manté gairebé en la seva totalitat en els estàndards de les formes polítiques. Observem com, mitjançant una construcció com “púrria pucera”<sup>284</sup>, una redundància fònica i semàntica, sinònim de “gent de baixa estofa” (Vernet 1999, 225), que expressa un desdeny que no deu ser infreqüent en els alts cercles polítics, el visir explicita un pla destinat a distreure la plebs, que considera amb un deix de paternalisme. En el marc de precisió verbal que juga alhora amb les connotacions i els límits dels significats<sup>285</sup> s'ha de situar l'ús dels verbs “joguinejar” i “expansionar-se”: el sentit de “joguinejar”, “entretenir-se amb quelcom com jugant-hi” (DIEC2) en el context de la matança jueva

---

<sup>284</sup> Tal com ha indicat Bonet, i Vernet recull també en el seu article, el terme “púrria” va ser un dels pocs mots que emprà Espriu a *Primera història d'Esther* que no apareixia al *Diccionari Fabra*. Tanmateix, hi va ser incorporada el 1966 en la quarta edició, a instàncies de la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans (S. Espriu 1995a, 150).

<sup>285</sup> En aquest sentit, Bonet comenta: “Si bé en la majoria dels casos els usos de l'escriptor s'adequaven escrupolosament a les definicions de sentit i a les indicacions de reacció previstes en el diccionari, en un nombre significatiu d'altres casos aquests usos suposaven una superació meditada i cenyida dels límits imposats per tals definicions i indicacions.” (S. Espriu 1995a, 8)

es referiria a allò que ocasiona aquest entreteniment en relació amb la matança.

Pel que fa a la resposta positiva d'Assuerus a les propostes polítiques del seu ministre, cal destacar-ne el contrast amb el col·loquialisme desenfadat del monarca. En primer lloc, es contraposa dialècticament amb la resposta del rei bíblic “queda't el diner, i aquest poble, te'l dono perquè facis amb ell el que millor et sembli” (*Ester* 2007, 3:12), que, malgrat compartir un mateix sentit, fa un ús molt diferent de la llengua. Els termes familiars de la intervenció d'Assuerus donen la mesura de fins a quin punt el rei observa amb una distància tan irònica com impietosa els seus propis projectes polítics. Succintament, Assuerus situa els jueus com a “boc expiatori” necessari davant de qualsevol inestabilitat política –“ Uix, algú ha de pagar els plats romputs!”, dirà el monarca.

La interpretació de la trama bíblica, que matisa la naturalesa de l'entramat polític i personal, és duta a terme també a través d'una determinada tria lèxica, que canvia substancialment la posició política i personal dels personatges de l'obra. En podem trobar un exemple en la transformació de la recomanació que fa Mardoqueu a la seva cosina per presentar-se “ al rei per intercedir a favor del seu poble” (*Ester* 2007, 4:8) en l'anada a palau per “a insinuar-te que pidolis commiseracions del teu marit per a nosaltres.” El verb “pidolar” canvia completament el to de l'encàrrec de Mardoqueu: al *Llibre d'Ester*, la petició del jueu a la

seva neboda és feta des de la dignitat de qui sap que està duent a terme una acció imprescindible per a la salvació de la seva comunitat i adopta una forma mendicant. La conversió del líder religiós en captaire no impedeix, però, que el Mardoqueu espriuà sigui tan exitós com el seu homònim bíblic. Simplement, a *Primera història d'Esther* la victòria és desvestida de tota religiositat per recobrir-se d'oportunisme.

Curiosament, la tendència al col·loquialisme dels personatges de l'obra té força a veure amb el seu nivell de clarividència a l'hora d'interpretar les seves accions i les de la resta de titelles. Així, tant Aman com Esther, en creure's salvaguardats de qualsevol perill empren una retòrica pomposa i, fins i tot, reticent al vulgarisme,<sup>286</sup> mentre que Esther quan reprèn al seu paper d'hàbil negociadora o, potser seria més encertat, de “negocianta”, retorna ràpidament a la parla col·loquial. En aquesta llengua de tonalitats vulgars –que no hem d'oblidar que també està farcida de cultismes i termes erudits– Espriu aconsegueix plasmar el poder sintèticament lúcid de la parla ordinària.

En aquest enorme compendi de reflexions i referències metaliteràries, en trobem de tipus metalingüístic. Tenint en compte que *Primera història d'Esther* forma part d'una calculada operació meticulosa sobre el català literari i sobre la llengua catalana en general, iniciada per Espriu a partir de 1939 (Bonet 2010, 5), és pertinent considerar que la complexitat lèxica de l'obra respon a una

---

<sup>286</sup> Recordem l'enuig de la reina davant de “certes cacofonies i expressions de raval.” (S. Espriu 1995a, 44)

selecció meticulosa de termes, feta des d'una distància prudent i amb la consciència de compondre una peça de virtuosisme literari que, lluny d'imitar la llengua parlada o de voler oferir un model de llengua literària fonamentat en un rescat indiscriminat de vocables cultes en desús, en crea una que es caracteritza per ser versàtil i gairebé autoirònica. La llengua de *Primera història d'Esther* es basteix des d'una càrrega subversiva que també s'adreça contra un determinat ús del llenguatge, s'allunya tant de la pompositat i la grandiloqüència, com també ridiculitza una certa deixadesa lingüística. És des d'aquest posicionament lingüístic que les exèquies de la llengua catalana esdevenen tan eficaces estèticament i assoleixen uns nivells altíssims de matisació expressiva. Aquesta crítica a una certa descurança lingüística:

Pertanyien al tipus dels satisfets que diuen, a repèl de tot advertiment, «desgust», «me'n vai», «asmari», «morigués», «cea» o «relotge», i se senten capaços de persistir en eternes dissensions familiars des del part del nebot primogènit, per si calgué anomenar-lo «Pere», com l'avi patern, a qui tocà de padrinejar i així ho desitjava, o «Carles-Albert», com imposà, potser amb l'afegit d'algun 'Maria', la bel·licosa distinció de la cunyada. (S. Espriu 1995a, 57)

La figuració psíquica a *Primera història d'Esther* es basteix fonamentalment sobre una determinada utilització del llenguatge – l'honesta “opacitat mental” de l'eunuc Atac és expressada mitjançant alguns convenients “m'etivoco” (S. Espriu 1995a, 168)–: en els diàlegs de tall grotesc està al servei d'una paròdia de les tendències lingüístiques dels parlants de Susa, mentre que en les escenes solemnes recupera l'atàvica ritualitat del verb.

A l'entreacte de l'obra, l'Altíssim comenta la necessitat de “rumiar” sobre “la pedregada de tirosos vocables que l'autor ens ha etzibat amb mandrons d'una parla moribunda, ja quasi intel·ligible per a molts de nosaltres” (S. Espriu 1995a, 36). L'esment de la complexitat lingüística és de gran importància a l'hora de comprendre la recepció de la llengua: de la mateixa manera que hi ha un pacte de ficció entre Salom i els espectadors sobre el nivell de versemblança de la faula –l'Altíssim anuncia una funció de titelles a un preu “quasi de franc”– i la condició metateatral dels esdeveniments de Susa és recalçada constantment, aquesta entesa s'extrapola també al terreny lingüístic. Espriu estableix una complicitat amb els lectors i espectadors sobre el fet que es troben davant d'una peça d'un virtuosisme tant literari com lingüístic. El significat de les paraules és suggerit algunes vegades pel context, d'altres per la fonètica, però l'hermetisme és part integrant d'aquest poder verbal de *Primera història d'Esther*.

### **3.2 La Secundina i el sentit la paràbola**

La clarividència espriuana adopta, a vegades, un to col·loquial: Secundina aporta un gust renovat a l'elucidació. La faula espriuana, que es desenvolupa mitjançant unes insercions que gairebé freguen la narrativitat, és puntualitzada per la portera, l'inclit gallimarsot, Secundina. Encara que s'immisceixi en algunes escenes de la cort

de Susa –de fet, serà l’únic personatge del mite sinerenc<sup>287</sup> que participarà en la trama bíblica–, la portera fa un paper gairebé de comentarista d’escena. No participa en l’acció sinó que, com ella mateixa explicarà, l’observa. Secundina fa el paper de personatge simple i absolutament allunyat de qualsevol vel·leïtat erudita, que cospa el tarannà real de tots els personatges i sap predir els girs de la trama. Sense acabar d’adoptar el rol de “raisonneuse”, la funció del qual recau en els personatges d’Assuerus i l’Altíssim, les seves queixes i comentaris donen una idea força exacta del que passa en escena. La clarividència de la portera se serveix d’unes formes absolutament allunyades del registres propis de la saviesa.

Secundina té un paper clau a l’hora de caracteritzar els titelles de la faula, tant a físicament com mentalment –caldria puntualitzar, però, que els trets físics dels personatges estan al servei del seu retrat psíquic–. Així, la portera fa una descripció més rigorosament aspra del *dramatis personae* espriuà i també explica les maniobres que preludien l’entrada d’Esther a la cort de Susa:

SECUNDINA: Si, mi-te'l, quin remei li queda a una? És un vell pelut, sutjós, amb crostam a la barbassa. Una al·lota de posat esquerp ve a

---

<sup>287</sup> Secundina Llopart ja havia fet la seva aparició en la narració “Nervis” d’*Ariadna i el laberint grotesc* com “senyora-que-acostuma-a-tenir-cura-de-la-porta” (S. Espriu 2013b, 319); també apareix a *Letizia* i “Mariàngela l’hebolària”. De fet, també havia aparegut anteriorment al conte “Cactus” d’*Aspectes*, però sense nom propi. En l’edició de 1981 ja apareix amb el seu nom propi. Tant a “Cactus” com a *Letizia* se sent la seva veu i el narrador la designa amb el qualificatiu “la nostra Secundina” (S. Espriu 1998, 80). Posteriorment apareixerà també a les narracions “Quasi-conte francès de Samsó, retrobat” i “Primer encontre amb Zaraath” d’*Ariadna al laberint grotesc*, i també a “*Un poc de cuina, encara, sobre els tres d’Orient*”, una narració de *Proses de “la rosa vera”* (S. Espriu 2001, 79).

portar-li aquí la minestra, car ell no m'abandona mai l'entrada, vigila que vigilaràs, no sé a quin aguait, vigila que vigilaràs. Quan juguem, és llestíssim a adjudicar-se atots per al seu guany, amb tant d'abús, que m'enquimero i m'entren ganes de clavar-li amb l'escombra un juli d'escaiença i llançar-lo, esbalandrat, a les desemparances del carrer. Sinó que a l'acte m'assereno i em faig: «Bah! Una, amb tants maldecaps i la feina dels encàrrecs, Secundina aquí, Secundina allà, sola i sempre amatent a la porta? Anem, tolera l'avi i les seves patotes, perquè t'entreté, t'ajuda i serveix encara, certus, de companyia». (S. Espriu 1995a, 19)

Espriu emprà diversos procediments per tal d'assenyalar el sentit dels fragments bastits a partir d'un lèxic més o menys hermètic. A *Primera història d'Esther* hi ha una certa autoglossa del fragment o de la imatge ocults. En trobem un exemple el trobem en la descripció de Mardoqueu com “un vell pelut, sutjós, amb crostam a la barbassa”, que segueix –i, de passada, l'aclareix– una intervenció del jueu en què es queixa d'haver de suportar “pruija de mentagra”. Les paraules que utilitza Mardoqueu per parlar de les molèsties ocasionades per una “sicosi” d'origen microbià són de difícil intel·ligibilitat per al lector. Espriu juga a inserir una imatge oculta de decrepitud per, després, glossar-la amb la intervenció de Secundina. La mateixa imatge és introduïda primer mitjançant un lèxic hermètic i, després, a partir d'una construcció molt més intel·ligible per al lector. S'estableix un cert joc amb la ignorància lèxica del lector (Moreno i Domènech 2016).

El fet que la decrepitud de Mardoqueu sigui descrita per un altre personatge des de l'aversion, tant física com personal, suggereix un paral·lel entre decandiment físic i moral. La imatge de desfiguració causada per les infeccions cutànies, malgrat tenir els seus precedent

pictòrics en aquells versicles de *Job*: “Cucs i crostes em cobreixen la carn,/ la pell se'm clivella i supura;” (*Job* 2007, 7:5), té un sentit radicalment oposat al del llibre bíblic. Si en el *Llibre de Job* la imatge de degeneració física “és una presència avançada de la mort, prolongada i conscient” (Alonso Schökel 1971, 47), al parlament de Secundina adopta una connotació esperpentitzadora. En aquesta anivellament satíric que duu a terme Espriu, la imatge grotesca té un paper fonamental. El tractament del grotesc d'*Improvisació per a titelles* es mou en aquesta simbologia d'allò material, però en un sentit mordaç, ja que està al servei d'una estètica de ridiculització de la condició humana.

Cal notar també que l'animadversió de Secundina envers Mardoqueu –compartida amb Assuerus– genera una percepció repulsiva del personatge. En el relat bíblic, Mardoqueu és detestat tan sols per Aman, a causa de la seva reticència a admetre el poder del visir,<sup>288</sup> fet que l'eleva a la categoria de resistent polític i implica dosis importants de congruència i valentia. La mania obsessiva d'Aman –origen del seu antisemitisme– és un tret més del seu caràcter infantil i vanitós, però no té cap fonament real. Per contra, Espriu manté l'odi obsessivament ridícul que Aman sent per Mardoqueu, però hi afegeix la motivació política –la persecució dels jueus omplirà les arques reials i distraurà el poble de la injustícia social– en la gènesi del decret, i recorda així la motivació

---

<sup>288</sup> “Aman constatà que Mardoqueu no s'agenollava ni es prostrava al seu davant, i s'omplí d'indignació. Com que li havien dit a quin poble pertanyia Mardoqueu, va semblar-li poca cosa de posar la mà només sobre ell, i buscà la manera d'exterminar, juntament amb Mardoqueu, tots els jueus que es trobaven al reialme d'Assuer.” (*Ester* 2007, 3: 5-6)



socioeconòmica que s'amaga darrere qualsevol persecució religiosa. Tanmateix, aquesta repulsió que el visir sent pel seu rival polític és compartida per gairebé tots els *dramatis personae*, fet que subverteix la figura de Mardoqueu. Espriu situa tots els seus titelles arran de la misèria.

Secundina serveix també a Espriu per deixar entreveure detalls a l'espectador, actua com una veu narradora que permet al lector apprehendre unes conclusions que no es formulen mai en el relat. D'aquesta manera, la portera, en un apart que adreça clarament al públic, comenta que, amb el suport d'Ester, Mardoqueu duu a terme una vigilància intensiva del palau: "Una al·lota de posat esquerp ve a portar-li la minestra, car ell no l'abandona mai l'entrada, vigila que vigilaràs, no sé a quin aguait, vigila que vigilaràs." (S. Espriu 1995a, 19). Aquesta informació, que la portera comenta amb una barreja d'enuig i de desconcert, revela que la introducció d'Esther a la cort de Susa obeeix a un pla dissenyat per Mardoqueu i orientat a immiscir-se en els cercles de poder de la cort persa. La portera també ens deixa entreveure, de passada, les habilitats estratègiques del cosí d'Esther: "Quan juguem, és llestíssim a adjudicar-se atots per al seu guany, amb tant d'abús, que m'enquimero i m'entren ganes de clavar-li amb l'escombria un juli d'escaiença" (S. Espriu 1995a, 19). Emprant aquesta retòrica de jugadora experimentada, Secundina ens informa de l'origen de les victòries del tafur: la seva habilitat per repartir els trumfos al seu favor. Una imatge de manipulació de l'atzar per tal de decantar el joc al seu favor que evoca amb un paral·lelisme premonitori la capacitat de política de

Mardoqueu. I també recalca la imatge de la partida política com una qüestió de trumfos i trapes.

A més a més, Secundina aporta aquella imatge de quotidianitat realista de la classe treballadora que, massa enfeïnada a servir els altres –la portera es queixa al final dels monòlegs de “tants maldecaps” i de “la feina dels encàrrecs”– transforma l’entrada de la cort en un escenari no gaire diferent de la de les cases benestants de l’època. En aquesta visió condemnatòria de la condició humana d’Espriu hi ha un perfil humà que n’és en certa mesura una excepció: el de la dona de cultura limitada, que té una visió senzilla i aspra de la vida. Secundina, amb la seva còmica escassetat de mires, pertany a aquest estereotip que, malgrat ser concebut des d’una perspectiva d’evident superioritat cultural, deixa entreveure un deix de simpatia per aquest primitivisme quotidià i amb punts de lucidesa de l’autor, sempre situat en l’elevació de la supremacia de l’esperit. Espriu se serveix de la visió pragmàtica i honesta del personatge per tal d’establir una dialèctica amb el curs dels esdeveniments, relatats per l’Altíssim:

SECUNDINA: Impossible per a aquesta trampa. Pobra noia, me la miro i represento un espantall, amb els bonics i galindaines del cosonet. Mardoqueu, però, endavant i crits, sense avenir-se a raons, endavant, no sé a l’últim quines atxes. Uf! Li entebiono una tassa de cordial, perquè cuido que el patafi haurà d’estabornir-lo.

ALTÍSSIM: Lluny d’osques. Secundina. Quan Assuerus contempla Esther, li col·loca la corona al front i l’erigeix en reina en lloc de Vasthi.

SECUNDINA: I ara! Que comencem a beure'ns el senderi, a l'avisada cort de Susa?

ALTÍSSIM: Repara que el vaitot del rei té mèrit.

SECUNDINA: Ni tampoc ho negaria. Que se serveixi detallar-nos, tanmateix, per què escull, per al paper de pròpia i legítima, aquesta inconeguda en la foscor. (S. Espriu 1995a, 29–30)

Secundina fa un paper clau en la caracterització no només de Mardoqueu, sinó també d'Esther. Si en un fragment anterior la descrivia com una “al·lota de posat esquerp” en aquest diàleg amb l'Altíssim diu que sembla “un espantall, amb els bonics i galindaines del cosonet, i rebaixa d'aquesta manera les pretensions de l'eunuc Hegai que en la seva “fantasia folla, folla” pretén presentar-la “policresta, seductora”. Efectivament, els comentaris de Secundina recalquen que es tracta d'una fantasia en la confiança ridículament cega de l'eunuc en l'efecte dels seus cosmètics i vestits: per a Secundina, Ester continua sent la mateixa noia esquerpa. La simplicitat desconcertada de la portera confereix una pàtina d'honestedat al seu discurs, de manera que l'espectador té la sensació de trobar-se davant d'una visió acurada dels fets. Secundina reafirma aquesta caracterització física d'Esther, tan allunyada de la bellíssima Vasthi, que consegüentment, apunta el fet que la noia “bonica i d'aspecte agradable” de què parla la Bíblia també sap jugar hàbilment unes cartes molt diferents de les de la seva predecessora, “la bellíssima Vasthi”.

El desconcert de Secundina plana sobre algunes necessitats argumentals del text bíblic, que poden resultar incongruents. El

narrador del *Llibre d'Ester* ens informa que la noia és escollida pel rei entre una multitud de noies perquè plau a l'eunuc de l'harem de Susa, que a la Bíblia montserratina és anomenat Egeu, i al qual correspon l'Hegai espriuà. El narrador no esmenta cap dels motius d'aquesta preferència: en el relat es comenta tan sols que la noia “guanyava el favor de tothom qui la veia” (*Ester* 2007, 2:15) i que “trobà gràcia i favor als seus ulls més que totes les altres noies” (*Ester* 2007, 2:17). Tanmateix, el fet que la jueva sigui descrita físicament amb adjectius molt més discrets que la seva predecessora i que el narrador sigui tan sobri en la descripció dels seus encants, deixa entreveure molt clarament, gairebé a la manera d'un conte popular, que les necessitats argumentals determinen una trama literàriament poc sofisticada. Aquesta manca de dades enerva una confosa Secundina que demana que el rei detalli: “per què escull, per al paper de pròpia i legítima, aquesta inconeguda en la foscor”, petició que el monarca complirà, exposant unes raons, per ordre alfabètic, que en el relat bíblic romanen ocultes. Secundina actua com a catalitzadora pragmàtica, que desconcertada pels esdeveniments d'una narració amb altes dosis de fantasia, reclama unes respostes concretes, que expliciten uns motius que, en el seu pragmatisme cec, esdevenen grotescos.

A més a més, Secundina és un dels personatges que possibiliten aquest encavalcament entre els espais de Sinera i Susa; així, davant de la recomanació d'Assuerus de tallar-se la barba a l'establiment

de Calau Pòrtules,<sup>289</sup> Secundina rememora els seus intents d'alleugerir infeccions cutànies de Mardoqueu:

REI: [...] Si un dia decidies tondre't, l'avi, que et torisquin les tisoires d'en Calau Pòrtules o les miraculoses d'en Fèlix Parrissa. Malfia't d'arriscar-te al vigor d'altres barbers, t'ho recomano. I el mal? Tan apoderat te'l noto, que ni el bàlsam del Papa Innocent no l'amorosiria, em penso.

SECUNDINA: Hi clisses. Jo, en persona, he aplicat als brians, mesos i mesos, amb diligència i magna llei, escuma d'or, oli rosat, blanquet cru, a escrúpols, a dracmes, a diners, a dojo, fins a buidar-ne la tenda de la Mariàngela. Per al dedins de la victòria, em formalitzo, quan s'escau, a administrar-li, matí i tarda, un vas regular d'aigua de pimpinella, flor de nimfa i créixens. Com si res. Ell i la natura, entemats en els tretze d'axioma. Filla, una creu! (S. Espriu 1995a, 17)

La intervenció de Secundina és una mostra magistral de la combinació de col·loquialisme i de refinament. Així, Secundina comença assentint a les recomanacions del monarca amb un vulgar “hi clisses” –que ràpidament sembla anul·lar qualsevol aurèola de dignitat règia del monarca, que, cansat de les funcions de rei, sembla que prefereix conversar amb la portera, que el tuteja com si fos un vulgar criat– seguit d'una acurada llista de remeis cutanis. En la llengua destil·lada de la nostàlgica Secundina, les locions i les cremes evocuen un moment quotidià que pren una dimensió gairebé lírica. Enmig de la nota grotesca Espriu insereix fragments d'una subtil elegia quotidiana. Són uns moments poètics fugaços tancats

---

<sup>289</sup> Sebastià Bonet indica que Espriu es podia referir tant a Nicolau Pòrtules (1878-1932) com al seu pare Josep Pòrtules, ambdós barbers reputats (S. Espriu 1995a, 142).

per deformacions lèxiques –axioma, per eccehomo (S. Espriu 1995a, 140)– i expressions col·loquials –“Filla, una creu!” –.

El moment elegíac és tan sols un instant fugaç. El diàleg que estableix Secundina amb els personatges és de naturalesa altament crítica: la portera aprova, desaprova, matisa o subverteix les intervencions dels personatges de la cort de Susa. D’alguna manera l’amatent portera dóna testimoni de la distància entre les expectatives dels personatges i la realitat escènica, i és en aquest espai on es palpa el ridícul paperot que fan alguns personatges com Mardoqueu que, després de salvar la vida del monarca, no rep cap agraïment. “Tothom desfila, i a tu, ni les gràcies. Ai, company, que els negocis t’endeguen a la biorxa” (S. Espriu 1995a, 35) diu una maliciosa Secundina, a la qual Mardoqueu contesta així:

MARDOQUEU: Tàctica. Esther i jo treballem de sotamà.

SECUNDINA: Millor, si te n'acontentes: no t'he de contrariar. Apa, no et plantifiquis. Sortim també, que tantes agitacions, a les petites i en cos de camisa, només et proporcionen calapàndries. (S. Espriu 1995a, 35)

La inserció d’un personatge sinerenc a la cort de Susa significa la introducció d’una figura políticament imparcial, que actua com a confessor perfecte de les estratègies dels personatges que mouen els fils de la trama. A partir de les seves descripcions i de les confidències que li fan els personatges, el lector/espectador pot tenir una visió clara dels poders que, des dels baixos fons, planegen un canvi de poder a l’imperi persa. La majestuosa cort persa i la fabulosa història d’*Esther* acaba convertint-se en una faula sobre la

política de captaires. El poder dels captaires no sembla menor que el de *Die Dreigroschenoper* (*Òpera de tres rals*, 1928) de Bertolt Brecht, de l'adaptació cinematogràfica de la qual Espriu parla en les seves entrevistes,<sup>290</sup> i la distància entre mendicitat i reialesa no havia estat mai tan curta.

Entre aquests dos estrats socials que es barregen lingüísticament i política, Secundina emergeix com la veu intermèdia que observa els esdeveniments des d'una prudent i necessària neutralitat, conferint a la faula una dimensió quotidiana, aspra i profundament escèptica. Secundina és el personatge que funciona com a apuntador escènic: assenjala el grau de repulsió física d'uns titelles, difícil de portar a escena i, gràcies a la seva condició de portera, s'assabenta de les seves maquinacions de sota mà. Tot comentant i criticant les accions dels titelles des d'un to exageradament pragmàtic, subratlla el vessant més ridícul de les seves actituds; en definitiva, Secundina escenifica una perspectiva quotidianament grotesca del *dramatis personae*

---

<sup>290</sup> Aquesta afirmació s'ha d'entendre en el marc d'obsessió espriuana per negar qualsevol influència més enllà dels llibres bíblics. Així, en la coneguda entrevista amb Romà Gubern per a la revista *Primer Acto* comenta: "Sin modestia, puedo decirle que no existen influencias. Se ha hablado de la influencia de Brecht en *Esther*, pero cuando yo la escribí no conocía de Brecht más que la versión cinematográfica de *L'òpera de quatre sous*, que me gustó mucho, pero desconocía totalmente su personalidad y su obra." (S. Espriu 1995c, 33)

## 4. L'especulació paròdica

O voi ch'avete li'ntelletti sani,  
mirate la dottrina che s'asconde  
sotto'l velame de li versi strani.

(*Inferno*, IX, 61-63)

### 4.1 Mecanismes paròdics

L'hermetisme de *Primera història d'Esther* és sardònic. Espriu se situa en l'òrbita d'aquells autors que capgiren el concepte de tragèdia per tal de retornar a la catarsi. En aquest sentit, en la seva recreació per a titelles realitzada des d'un prisma paròdic exacerba els elements grotescs implícits en el *Llibre d'Ester*. Si la creació artística és una reflexió sobre l'art precedent (Steiner 1989, 32), caldrà entendre que la paròdia és alhora mecanisme i desafiament interpretatiu. La paròdia espriuana es mou gairebé de forma circular. Certament, es nodreix del llenguatge i de l'estil populars per tal de crear una obra erudita, pessimista, que equipara l'home a un titella, ridiculitzant la noció il·lustrada de llibertat, per desembocar en una escena de to elegíac en què el record de la mort sembla revestir de dignitat la misèria humana. Sorgeix, d'aquesta manera, la pregunta sobre la naturalesa i el sentit de la farsa, entesa com a reflexió sarcàstica, però alhora profunda, de la realitat. En Espriu hi ha una reflexió de la mort que no sorgeix del tràgic, sinó del grotesc. En les properes pàgines intentarem discernir com la



paròdia és part estructural d'una faula grotesca que és una meditació sobre la mort.

“Som a les acaballes de la faula”, anuncia l'Altíssim. És precisament a partir d'aquesta noció de faula que cal entendre el sentit de l'engranatge paròdic que mou els putxinel·lis de *Primera història d'Esther*. El concepte de faula, entès en la seva accepció més didàctica i moral, és fonamental a l'hora de discernir quina és la naturalesa de la paròdia espriuana. Així, en comentar que l'obra era “pitarresca” (S. Espriu 1995a, 4), Riba no va copsar la diferència fonamental entre la paròdia de Frederic Soler i la d'Espriu: els sainets de Pitarra són obres d'una crítica mordaç, però feta des de la jovialitat i l'humor vital; *Primera història d'Esther* fa riure, però sempre des del pessimisme.

En el seu llibre *Dieu, la mort et le temps*, Emmanuel Lévinas es preguntava si el saber occidental no era sinó la secularització de la idolatria, conseqüència de la secularització de la transcendència. Com ja s'ha comentat, la desaparició dels déus o, més afinadament, la desaparició d'una creença en un món després de la mort, té conseqüències profundes en el terreny estètic (Lévinas 1993, 192–193). De fet, i aquesta és una de les premisses de l'estudi present, és possible de traçar una línia que parteix del *Llibre de Job*, continua amb *King Lear* i es prolonga en els diversos corrents estètics de la modernitat, en aquesta línia es palpa una certa actitud de recreació en la decrepitud física, un gest estètic lligat inevitablement a una certa titellització de l'home que, indefectiblement, dirigit per les mans de la divinitat, es belluga regit per principis absurds. I aquí rau el poder del retrat grotesc: recalca la infimitat i la misèria de l'home

i, ahora, és a partir d'aquest retrat decadent i decrepit que la vida es revesteix d'una espècie de dignitat que està íntimament lligada als conceptes de patiment i dolor.

Esprui, però, porta a l'extrem aquest procés de titellització, els personatges de la faula són titelles moguts per les mans de l'Eleuteri. La paròdia és l'element que permet a Esprui retratar els homes en la seva misèria i, ahora, distanciar-se'n. *Primera història d'Esther* no actua per identificació, sinó que efectua una dissecció de la naturalesa humana a través la burla. És el component humorístic el que permet la cruesa grotesca.

A *Primera història d'Esther* patetisme i dolor són evocats líricament i serena tan sols a través dels parlaments de l'Altíssim i, de manera més tènue, en els planys dels jueus en assabentar-se de l'edicte d'Aman. Hi ha una contenció a l'hora de parlar del dolor, que és el que delimita un cert angle a través del qual és presentada l'acció. El to paròdic evita la identificació amb els personatges, les execucions a la cort de Susa són gairebé escenes de sànet i, en definitiva, s'exclou qualsevol rastre de gravetat pel que fa a la trama bíblica. Ens relacionem amb els personatges mitjançant la befa, no pas la compassió. La *Improvisació per a titelles* evita generar qualsevol mena de vincle compassiu amb els personatges, és una peça meditativa i, com a tal, pretén que el sentit sigui captat a través d'un procediment didàctic, no empàtic. Tanmateix, *Primera història d'Esther* utilitza mecanismes de distanciament, però no de forma contínua i lineal, sinó jugant amb un vaivé continu entre l'aproximació i l'allunyament del públic respecte a l'escena. De fet, aquest joc amb el distanciament es pot posar en correlació amb la

convivència de dos espais escènics: la Susa bíblica es correspondria amb l'espai més paròdic, mentre que tot allò que s'esdevé a Sinera es fa molt més proper, no només per la lògica proximitat espacio-temporal, sinó també perquè s'adopta un to poètic que s'allunya de la burla mordaç, i, sobretot, d'un cert regust frívol.

Esriu inclou l'element humorístic a *Primera història d'Esther* com a contrapunt de qualsevol efusió compassiva. En definitiva, cal entendre l'element paròdic com l'instrument que li permet presentar de manera sòbria i alhora mordaç una faula en forma d'una obreta de tres rals per a putxinel·lis que, d'alguna manera, es planteja que és la dignitat humana. L'element paròdic en Esriu cal comprendre'l sempre des del seu propòsit satíric i moral, ja que l'humor a *Primera història d'Esther* és profundament didàctic, però aquest didactisme és camuflat mitjançant girs escènics que són propis dels gèneres del teatre popular que envaïen els teatres de l'època i, alhora, és genuïnament còmic.

Hutcheon planteja el seu assaig sobre la funció de la paròdia partint del fet que és un gènere que travessa totes les formes artístiques del segle XX (Hutcheon 2000, 2). Més enllà de la descripció de la paròdia com un gènere referencial que parteix d'un ús ubic de la ironia inversa i que implica una distància crítica evident (Hutcheon 2000, 6, 34, 43), a *Primera història d'Esther* cal situar la paròdia en la línia d'aquell art d'erudició hermètica que es recargola en el parlar vulgar per burlar-se de la representació elevada i destil·lada de la realitat. Es tracta d'una poètica metafísica que s'allunya de qualsevol rastre de dramatisme o patetisme i que neix d'una especulació intel·lectual que fluctua entre el lirisme i el sarcasme.

De forma inversa, el que plantegen els putxinel·lis d'Espriu és la pregunta sobre la dignitat de l'home, una qüestió que, des d'una posició agnòstica, adquireix una dimensió transcendent. La paròdia a *Primera història d'Esther* és acotada pel pròleg que l'encapçala i pels parlaments de l'Altíssim. L'evocació de la seva tia Maria Castelló no és un mer record d'infantesa o una manera de rememorar l'imaginari que inspira la *Improvisació per a titelles*, sinó que planteja la gran qüestió sobre el lligam de l'ètica amb la intel·ligència i la psicologia. Així, el pròleg comença:

Consumida per un càncer, destí d'alguns de la seva família, mai, com en el seu cas, aquesta paraula no suscità millor a l'ànim la idea de destrucció lenta i absoluta. Varen perdurar només, fins al darrer instant, els seus ulls negres, bellíssims, i la voluntat d'aguantar sense queixa el seu dolor. Es va resistir a ser ajudada, no tolerà ser compadida. Quan va haver d'allitar-se, la vigília de l'acabament, va voler-ho fer pel seu propi esforç. Pujà uns quaranta esglaons, des d'una planta baixa a un estatge superior, on tenia el dormitori, trigant tres hores llargues, amb esglai de les monges que procuraven d'acompanyar-la. Ella, però, va aconseguir d'arribar i despullar-se, sense fer cap confessió de feblesa. Aquest acte, potser no massa intel·ligent, revela amb prou vigor la seva fisonomia moral. I jo no parlo, d'altra banda, de Mme Curie, sinó de la meva tia, una conca patrícia de Sinera, que m'estimava molt. (S. Espriu 1995a, 9–10)

Una gran dignitat revesteix, però, l'acte poc intel·ligent de Maria Castelló. Espriu planteja una qüestió, que d'alguna manera impregna la literatura del segle XX, sobre la relació problemàtica que hi ha entre l'alteritat, l'ètica i el jo. L'estoïcisme sembla burlat per la intel·ligència, però al mateix temps és objecte d'admiració. El

psicologisme en la seva deformació bufa –la titellització espriuana és una síntesi del psicologisme<sup>291</sup>–, es contrapunta amb un agut sentit moral.

Una constant en la paròdia espriuana és que la distància sarcàstica des de la qual Espriu retrata l'home rebaixa la reverència tràgica, ja que el sentit de la tragèdia és al nivell d'allò miserable, del quotidià. És el tomb vers l'anàlisi de la psicologia humana el que acaba situant en una posició incòmoda l'honest actuar ètic. Un gest constant en la seva obra és la desmitificació, no ja dels personatges tràgics o elevats, sinó de l'elevació humana en general. Així, en el llibre *Les roques i el mar, el blau*, fa parlar Antígona en aquests termes:

Prou sé que, pel que vaig de seguida a fer, em gloriïcaran estúpídament al llarg dels temps, fins a la consumació dels segles” pensava Antígona. “Poetes i savis s’ocuparan de mi i de la meua acció i, en general, m’exalçaran. Cadascú hi dirà la seva, és clar, i estimularé intel·ligències i sensibilitats. Tots provaran d’aprofundir l’estrany tema i rivalitzaran en mèrits i en subtiletes. Alguns em qualificaran de simple tossuda, i crec que aquests tindran més raó que els que triïn l’agraït expedient d’extasiar-se, els ulls en blanc. Esdevindrà la santa per excel·lència, l’única santa indiscutible de l’antiguitat. Però jo endevino qui sóc de debò, trista conca, fadrina de cara allargassada i dura [...] No puc suportar l’oncle: vet aquí la meua veritat fonamental. (S. Espriu 1996, 125)

---

<sup>291</sup> En aquest sentit, Olívia Gassol en el seu article “La sàtira i l’humor en la narrativa espriuana dels anys 30” comenta: “Amb tot plegat, per tant, Espriu aconseguí, a partir de la conquesta de la tradició del titellisme, bastir una crítica mordaç dels recursos propis de la literatura psicologista” (Olívia Gassol i Bellet 2005, 66)

Aquest fragment és l'expressió explícita de la maniobra espriuana d'inversió en situar tots i cadascun dels homes "a nivell de la confusa vida, és a dir, a nivell del sofriment" (S. Espriu 1993, 73). La noblesa es va diluint o bé en un cúmul d'instints que es mouen entre les filies, les fòbies i la vanitat, o bé en els romanents d'aquella cultura d'arrel neolítica que se segueix gairebé de forma reflexa. Tanmateix, cal fer una precisió important: Espriu no utilitza mecanismes paròdics a l'hora de parlar de la mort de Maria Castelló; ho fa, però, des de la distància atorgada per un cert sentiment de superioritat que l'allunya d'aquella cultura autàrquica quasi perfecta, però que no sap res. La cultura de Maria Castelló és perfecta perquè no es planteja a partir de l'estira i arronsa dialèctic que conforma l'alta cultura occidental que, d'altra banda, és la cultura en què s'emmiralla. I Espriu capta en la seva literatura que els mites que conformen aquest univers cultural d'occident, en el fons, són històries no tan allunyades del dia a dia.

Furio Jesi comentava que la paròdia "era producte d'un cert sentiment de superioritat davant les supervivències del passat. Tanmateix, l'amor per aquestes supervivències no permet abandonar-les, però la convicció de la seva superioritat indueix a servir-se'n per suscitar la riulla" (Jesi 1972, 214). Certament, Espriu dialoga amb la literatura passada des d'un escepticisme modern que, tot i que sap que darrere de l'elevació del gènere tràgic hi ha unes veritats fonamentals que no tenen res a veure amb l'elevació, professa paral·lelament una reverència profunda davant aquestes actituds que sap impossibles. Aquesta ambivalència és una constant en la ganyota espriuana i és justament per aquesta dualitat que la

seva paròdia mai no és tan sols una mera burla, sinó que esdevé un mecanisme d' especulació filosòfica.

Partint de la premissa que la paròdia és una modalitat de la ironia que actua a través del recurs de la imitació burlesca o controvertida (Scheinberg 2000, 141), la paròdia espriuana és la hiperbolització del contrapunt de les dues forces que, segons Thomas Mann, són subjacents en qualsevol modalitat irònica: l'instint de supervivència i els imperatius de l'ètica. Així, la ironia, forma intel·lectual per excel·lència, qüestiona el valor de la veritat a la vida (Mann 2011, 514–515, 522), una pregunta que vertebrava tota l'alta literatura moderna i que a *Primera història d'Esther* és formulada de manera explícita. Més enllà de les paraules de l'Altíssim al parlament final, tota l'estructura paròdica mostra des de la distància que l'enganyifa i el subterfugi són els millors instruments de supervivència. I aquells que, com el refiat Aman, no tenen en compte que la resta també se'n serveixen i s'obstinen “a alimentar somnis de bunyols de be” (S. Espriu 1995a, 53), seran aniquilats.

“All reflexive art, in other words, is parodic”, afirma Robert Chambers al seu llibre *Parody. The art that plays with art* (Chambers 2010, 190). Deixant de banda que, en tant que representació de la realitat, tot art és reflexiu, és ben cert que la paròdia afegeix un grau més elevat de sofisticació perquè posa en joc una certa referencialitat i, sobretot, una certa originalitat, ja que la naturalesa transgènica de la paròdia permet dur a terme la meditació explícita de la literatura espriuana. Aquesta reflexió sobre la pròpia obra està lligada al fet que Espriu n'és lector i revisador persistent. De fet, els trets estètics de la literatura espriuana

esdevenen cada vegada més explícits a mesura que avança l'elaboració de la seva obra. *Primera història d'Esther* és una obra d'un hermetisme verbal més que evident, però que, alhora, emprà uns recursos còmics recognoscibles pel lector que permeten que sigui entenedora més enllà de la seva complexitat lèxica. La paròdia és una forma parasitària que requereix la complicitat del receptor (Denisoff 2001, 2–3). Cal preguntar-se, però, quins són els hostes de la paròdia espriuana, quina és la naturalesa de la simbiosi entre l'element popular i la sofisticació metaliterària, però, sobretot, com és possible que a través d'una parla difícil i volgudament inintel·ligible *Primera història d'Esther* pugui produir un efecte còmic molt proper al de la sàtira popular.

#### **4.2 Frivolitat i meditació: *La corte del rey Aussuero* i *Primera història d'Esther***

“Salom de Sinera és molt difícil de convèncer i de moure. Veu les coses amb escèptica fredor” diu un personatge d'*Una altra Fedra, si us plau* en una escena de base pirandelliana. Com és ben sabut, l'obra espriuana es conforma a través d'un joc autoreferencial constant, ja que hi podem trobar reflexions sobre el propi exercici literari. Sense caure en l'error de confondre l'alter ego –que és un personatge més de l'obra– amb l'autor, cal fer la precisió següent: si bé la paròdia de *Primera història d'Esther* és analítica i parteix d'una malfiança inamovible respecte a la naturalesa humana, el



personatge cerebral i lúgubre de Salom de Sinera arracona el vessant més irònicament trapella i vulgar de l'obra espriuana, tot i que, ben mirat, potser, aquest retrat caricaturesc d'ell mateix n'és una part.

La paròdia espriuana és una reflexió sobre els mecanismes del poder –ja sigui polític o textual– l'honestedat no és astuta. En molts sentits és una forma dialèctica. D'una banda, des d'un punt de vista filosòfic, qüestiona l'honestedat de l'acte heroic en la seva profunditat, fins i tot se'n riu sorneguerament, però alhora el situa més enllà de l'humà, l'eleva; d'alguna manera té aquella grandesa de la burla utòpica que Bloch atribuïa a Rabelais (Bloch 2007, 498). De l'altra, des del punt de vista formal, com ja s'ha comentat anteriorment, els elements satírics del teatre popular passen a ser part de la seva sofisticada versió de les Escriitures. La grandesa d'aquesta peça espriuana prové de l'ús intel·ligent i refinat de la vulgaritat: el saber enciclopèdic s'expressa a través de l'element popular.

En les *Memòries del notari Espriu*, obra inèdita escrita per Francesc de Paula Espriu, pare del poeta, trobem molts fragments que després formaran part de l'univers sinerenc. Es tracta de “records sense cap pretensió literària, però sí amb la intenció de fer vius, per a tots nosaltres, un paisatge, uns indrets, unes persones i uns fets que ell havia estimat molt” (F. Espriu, 3). que ens mostren un aspecte que Espriu no esmenta a les entrevistes: l'afició familiar al teatre; així, en una entrevista d'A. Carles Isasi Angulo a la revista *Canigó*, Espriu comenta:

Jo, en realitat no he vist molt teatre de debò, però de petit havia jugat molt amb titelles i encara n'estic ple del seu record. Jo havia vist també representacions amb titelles i amb el “teatrino ” de figures de cartró, teatre de nens. Fins i tot vaig veure peces de Shakespeare adaptades per a nens. Per a mi el gran teatre és encara aquest. És clar que he vist després teatre per a adults i en alguns casos molt bo. L'any 1933 vaig veure a Atenes una *Electra* extraordinària, i ací a Barcelona procuro veure les coses bones que vénen de fora...però no hi ha res que m'hagi esborrat el teatre de titelles i la seva impressió en la meva infantesa. Vagi a saber si en realitat no sóc més que una elegia, un home que està sempre tombat mirant endarrere. Cap endarrere, cap a la meva infantesa que va ésser, fins que vaig caure malalt, molt feliç... (S. Espriu 1995b, 180)

Espriu evoca una vegada més el món de la seva infantesa, elegíacament, amb un teatre de putxinel·lis, que amb pocs recursos és capaç de presentar un Shakespeare, que imaginem amb un to sintètic i personalíssim, i que forja l'imaginari de l'autor. Sense deixar de banda la seva predilecció pel teatre de titelles, llegint les *Memòries del notari Espriu* és ben fàcil observar que més enllà de les tardes de putxinel·lis “al jardí dels cinc arbres, sota el roser de la pell leprosa, la troana, la camèlia i el libanenc i la palmera gànguil” (S. Espriu 1995a, 13), a la família es respirava una gran afició per totes les novetats teatrals de la Ciutat Comtal. Així, en el capítol “Vida a la ciutat” Francesc Espriu detalla les seves anades als teatres Romea, Novetats, Teatre Principal, Líric, El Dorado, i descriu un panorama en què una nit Francesc Espriu escoltava Pablo Sarasate al Líric<sup>292</sup>, i l'altra, *La verbena de la Paloma* a El

---

<sup>292</sup> Al Líric hi coneguèrem el gran violinista Pablo Sarasate, de mida regular, cabellera arrissada, esponjosa i quasi blanca, d'ulls molls. Tocava el violí amb una afinació impecable, i una agilitat insuperable. Els savis deien que era fred en

Dorado.<sup>293</sup> Pel que fa al gran teatre, esmenta la representació de *La feréstega domada* de Shakespeare o bé d'*Espectres* d'Ibsen. Molt interessant, però, resulta la ressenya de la interpretació d'*Otel·lo*:

Va presentar un Otel·lo amb un braó i una embranzida inigualables. L'Otel·lo, o sigui en Zacconi, després d'assassinar la infeliç Desdèmona, rendia excuses als ambaixadors de Venècia i, saltant com un tigre darrere d'ells, occia Iago i immediatament es degollava damunt la tarima on hi havia el llit de la desgraciada i innocent enamorada, i queia rodolant per la galeria, bo i aguantant-se el cap i ofegant-se amb la sang de la ferida, amb una ranera i un ronc que omplia el teatre d'espant i tragèdia. Era un dels efectes teatrals més inoblidables dels que he gaudit mai. (F. Espriu, 63)

La impressió del notari Espriu no és un fet aïllat. De fet, en les seves *Memòries* Sagarra parla de les funcions de la companyia de Zacconi i fins i tot comenta la seva posada en escena de *Hamlet*, representació que va ser la font d'inspiració del seu sonet a Ofèlia, que va dedicar a l'actriu que la interpretava, Cristina Bagni (Malé 2014, 45). La influència del teatre, sobretot el filharmònic, en l'imaginari col·lectiu a finals del segle XIX i principis del XX ens resulta avui quasi inimaginable.

---

la interpretació, que no tenia gust en escollir les seves obres, però, fos com fos, el seu virtuosisme no era igualat per ningú, i el públic el premiava acudint a sentir-lo, omplint de gom a gom el teatre, i menjant-se'l amb aplaudiments i rebentant-lo amb repeticions i propines (F. Espriu, 62).

<sup>293</sup> En El Dorado s'hi representaven "zarzuelitas" castellanès: *El cabo primero*, *La viejecita*, *El tambor de granaderos* i altres pallassades com *El dúo de la africana*, per la companyia, que dirigida Servando Cervón, que a voltes, de tan animal, feia riure. [...] Però el "clou" d'El Dorado, en aquell temps, va ésser *La verbena de la Paloma*, sàinet de Ricardo de la Vega, digne de la ploma del clàssic més eximi, amb música de Tomás Bretón, tan apropiada i compenetrada amb el llibret, que semblen escrits, l'un i l'altre, amb una sola mà (F. Espriu, 63).

Zacconi va estrenar *Otel·lo* al teatre El Dorado la temporada 1908-1909 i el va tornar a representar, el 1923<sup>294</sup>. La imatge tràgica de principis de segle ratlla el grotesc la dècada dels anys trenta i quaranta, potser perquè del tràgic al grotesc només hi ha un pas. Sembla necessari, doncs, intentar esbrinar quina és la influència que els gèneres bufs tindran en el gir literari vers el grotesc.

El teatre, sobretot els gèneres musicals, creava tendència, dictava modes i obria rivalitats entre els diversos seguidors –com les disputes entre els aficionats del Gran Teatre del Liceu i els del Teatre de la Santa Creu, baralles que Pitarra satiritza en la seva obra *Liceistes i Cruzados*–; en definitiva, es tracta d'un element determinant a l'hora d'entendre les idees estètiques de l'època, sobretot si tenim en compte que seran aquests gèneres els primers a iniciar un tomb vers el satíric, l'esperpèntic i el paròdic.

Josep Yxart comenta a *El arte escénico en España* (1894-1896) com la Revolució de La Gloriosa va suposar també una revolució teatral. Així, en guanyar més llibertat, el gènere teatral esdevé negoci i com a tal se sotmet als desitjos del públic<sup>295</sup>: els gèneres

---

<sup>294</sup> En la seva ressenya, Sagarra comenta: “La seva veu, que és sempre l'arma definitiva de l'actor, arriba a tots els moments d'*Otel·lo*, des de la tèbia i remorosa defensa del seu amor, des de les paraules, tallades, baixes i insinuants de les primeres sospites, fins a les imprecacions brutals i als salvatges esgarips de desesperació, Zacconi fa un *Otel·lo* complet i magnífic.” (Sagarra 1923, 3)

<sup>295</sup> La Revolución, derogando todo sistema preventivo, y equiparando el teatro a una industria, libre como todas, entregó los espectáculos al más voraz negociante. [...] Nacen entonces por ensalmo los teatrillos-barracones; en Barcelona las sociedades dramáticas –una suerte de cooperativas de las diversiones– se aumentan y llegan a su apogeo; en Madrid, se acierta con el singular arbitrio de los teatrillos *por horas*. Este creciente número de salas de espectáculos requiere de una actividad enorme, superior a la de anteriores épocas, más autores, más artistas, una producción copiosa y una variedad continua de obras de todos

teatral es transmuten i es combinen, la grolleria i la vulgaritat envaeixen els escenaris dedicats a uns espectacles de caire popular destinats a satisfer les ganes de diversió dels assistents.<sup>296</sup> Dos anys abans, el 1866, l'estrena d'*El joven Telémaco*, amb llibret d'Eusebio Blasco i música de José Rogel, marcava el punt d'inici de la introducció del "género chico", fet que significà la introducció del sentit de la frivolitat i de l'humor, que no tenia res a veure amb la de gèneres elevats com la sarsuela gran o el teatre de declamació (Vílora 2007, 7). De fet, la correspondència entre els gustos del públic i el gran teatre era inexistent, i autors com Galdós, Unamuno o Valle Inclán situen els gèneres bufes com l'origen de la posterior renovació teatral espanyola. (Íñiguez Barrena 1999, 14, 44)

L'aparició de de l'anomenat "género chico" no solament va afavorir una certa flexibilitat creativa, sinó que, com comenta Romero Ferrer, també va suposar la introducció en l'àmbit del teatre del realisme i del naturalisme imperants en la creació novel·lística (Romero Ferrer 2005, 15). No oblidem que la deformació grotesca, la titellització tal com la planteja Espriu, és dissentiment, però inevitablement també és l'epíleg del gir realista i naturalista. Cal no oblidar que en els *Drames rurals* de Víctor Català ja trobem descrites minuciosament la degradació i la misèria que el grotesc

---

géneros, mezcla abigarrada de baile, versos, música, cosmoramas, sainetes, revistas y cuadros vivos (Yxart 1987, 78).

<sup>296</sup> Con el triunfo de esa democracia, todo el teatro popular, y aún los que no siéndolo atraen a las mayorías, ávidas de diversiones, se inauguran bastante mal. Barre las tablas el primer oleaje de la revuelta, siempre cenagoso. Lo primero que se encarama en ellas, es "la apoteosis de la grosería, de lo innoble y de lo plebeyo", que llamó un autor "eterno compañero de las demagogias triunfantes"(Yxart 1987, 79).

espriuà incorporarà de forma paròdica. La diferència de to –Espriu distribueix l’element grotesc en el si de l’entramat paròdic– té com a conseqüència una percepció molt diversa de la representació de la realitat.

Tornant a l’entramat teatral, cal remarcar, però, que el “género chico” és costumista; com dirà Salinas, és la transcripció de la realitat del moment (Salinas 1989, 128). El sorgiment d’aquest tipus de teatre, però, comportarà un canvi de perspectiva sobre la representació de la realitat. Tanmateix, cal tenir present que el teatre frívol és un gènere subjecte a les lleis del mercat i que la seva aparició és una mostra més de la divisió en la literatura ibèrica entre els gèneres cultes i els populars. Seran autors com Valle Inclán i Espriu els que, prenent elements del teatre popular, deformaran la realitat de manera que marginalitat, vulgaritat i argot passaran a formar part de l’artifici literari. Ja no es tracta de descripció de la realitat, de referència fàcil i directa, sinó de la seva transformació a través d’imatges poderoses i d’una “escriptura exercida a partir d’una calculada premeditació” (Mainer Baque 1986, 110). Una mescla de pietat i burla capgira la tragèdia. Aquests autors barrejaran la imatge grotesca, lírica i poètica amb els mecanismes satírics provinents dels gèneres populars.

Zamora Vicente situa el vessant més genuïnament paròdic del “género chico” com l’antecedent de l’esperpent, Valle Inclán mateix fa múltiples referències al teatre “chico” en les seves obres i, fins i tot, situa el seu valor estètic per damunt del teatre tradicional castellà. (Íñiguez Barrena 1999, 48). Així, a *Los cuernos de don*

*Friolera* en la conversació sobre estètica que preludia l'acció dramàtica, don Estrafalario comenta:

Indudablemente la comprensión de este humor y esta moral no es de tradición castellana. Es portuguesa y cántabra, y tal vez de la montaña de Cataluña. Las otras regiones, literariamente, no saben nada de estas burlas de cornudos, y este donoso buen sentido, tan contrario al honor teatral y africano de Castilla. Ese tabanque de muñecos sobre la espalda de un viejo prosero, para mí es más sugestivo que todo el retórico teatro español. Y no digo esto por amor a las formas populares de la literatura... (Valle-Inclán 2007, 996)

A *Luces de Bohemia* apareix com a personatge Pedro Luis de Gálvez, figura de la bohèmia decadent que havia estrenat, sense èxit, algunes obres a Barcelona (Barreiro 2001, 138), entre les quals, destaca *La corte del rey Assuero*, una revista musical que recrea l'episodi bíblic de la Reina Esther. Espriu, que no va ser mai gens amic de reconèixer influències en la seva gènesi artística – només cal recordar la irada negació de les consideracions de la possible influència de l'obra de Goethe *Das Jahrmark-fest zu Plunderweilern* sobre *Primera història d'Esther*, que Joaquim Molas va exposar al Pròleg de 1966–. No solament és més suggestiu evocar les plàcides tardes d'infantesa davant del teatrí que no pas les obres del teatre frívol, sinó que sempre es tracta d'un influx menys tangible.

*La corte del rey Assuero* és una revista musical, l'estrena de la qual Jaume Collell situa entorn del 1927. (Collell 2013, 212). La revista és un gènere que havia nascut després de *La Gloriosa* i que tenia un marcat caràcter satíric, era una plataforma de la burla política, entre

altres aspectes (Romero Ferrer 2005, 26). L'apogeu de la revista de sàtira política va perdurar fins al 1910. Aquell any, però, en ple declivi del gènere, es va estrenar la revista *La corte del Faraón*. En aquesta obra es duu a terme una versió de la història bíblica de Josep i la dona de Putifar plena de dobles sentits sexuals. A principis del segle XX la revista ja havia fet un gir *sicalíptic* amb obres com *Congreso Feminista* (1904), *El arte de ser bonita* (1905) o *La gatita blanca* (1905) i a partir d'aleshores l'element picant i la malícia eròtica van ser predominants. (Montijano Ruiz 2010, 94). Tant la popular *La corte del Faraón* com *La corte del Rey Assuero* juguen amb el doble sentit del llenguatge o amb el sobreentès per tal de presentar de forma paròdica escenes de contingut sexual, sempre al límit de l'implícit. És per això que, encara que resulta difícil asseverar que Salvador Espriu assistís a la representació de *La Corte del rey Assuero* o a la de *La Corte del Faraón* –tot i que la fama d'aquesta obra era tan gran que sembla gairebé impossible que en desconegués alguna tonada<sup>297</sup>–, la comparació entre aquest tipus d'obres i *Primera història d'Esther* resulta molt fructífera, ja que no només permet analitzar la paròdia sexual espriuana a partir d'un paràmetre del mer joc hedonista i maliciós, sinó també posar de relleu el vessant còmico-sexual d'Espriu. Potser de moment no ha estat possible de trobar les cartes a l'estil de les de Joyce que

---

<sup>297</sup> A *La senyora Florentina i el seu amor Homer. Comèdia en tres actes* (1933), de Mercè Rodoreda, el personatge de la senyora Perpètua es posa a cantar la tornada “Son las mujeres de Babilonia/ las más ardientes que el amor crea/ Ai ba, ai ba, ai ba.../Ai babilonio que marea.../Ai ba, ai ba, ai ba...” mentre la resta de dones coregen “Ai ba...” (Rodoreda 1993, 103–104). L'obra està ambientada el 1914 i la inclusió d'aquest conegut fragment de *La corte de Faraón* exemplifica la popularitat del gènere en la societat del moment.



reclamava Jordi Llovet (Llovet 2013); tanmateix, l'element sexual – no explícit, però no per això inexistent– és una part constitutiva de la *Improvisació per a titelles*.

En el seu llibre *El músic de l'americana vermella*, dedicat a la vida del músic Joan Viladomat, Jaume Collell descriu un panorama marcat per l'oferta i la demanda, en el qual el gust del públic determinava la creació artística. De fet, l'autor cita un article de Pedro Luis de Gálvez titulat “El arte de la canción” on el llibretista comenta: “La canción es ante todo la música; luego el asunto, la historieta. La forma literaria es lo de menos” (Collell 2013, 36). Detectar característiques del teatre de revista a la peça d'Espriu significa examinar com la forma literària s'apropia de la malícia dels gèneres frívols i com, sense perdre'n l'essència, en modifica el sentit.

*La corte del Rey Assuero* és una revista amb llibre de Pedro Luis de Gálvez i de Tomàs Casals Marginet i música de Joan Viladomat que recrea l'episodi bíblic en un pròleg, dos actes i un epíleg en vers. Tal com farà Espriu més tard, la història d'Esther és explicada a través del recurs del teatre dins del teatre, però en el cas de l'obra de Gálvez i Casals l'escenificació de l'obra –o, més ben dit, la seva lectura– es duu a terme en un ambient molt més prosaic i recognoscible que no pas l'univers elegíac de Sinera. La representació té lloc en un saló aristocràtic de casa de la Marquesa de los Andes, on les seves amigues fan una lectura dramatitzada d'una obra que ha escrit la marquesa. En el pròleg ja queda palès que l'obra és una burla de les ínfules feministes i intel·lectuals de les senyores de saló. L'escena recorda vagament aspectes del teatre

d'Oscar Wilde, no pas en la rapidesa i habilitat dels diàlegs, però sí en l'esperit lúdic de la composició.

També resulta interessant establir una línia de relació amb el teatre de bulevard ja que, encara que aquesta obreta no s'adigui al model de *pièce bien faite*, també és un teatre de la paraula –encara que sigui acompanyada de música– i té el propòsit de divertir. La sàtira es construeix a partir de la contraposició entre el saló ple de fum de les aristòcrates amb les escenes de la cort de Susa, és a dir, juga amb la particular interpretació del *Llibre d'Ester* per tal de burlar-se de la mentalitat emancipadora de les dames de l'alta societat. Així, l'obra comença amb el següent preludi de la marquesa: “Mi propósito no ha sido otro que plasmar en una pieza de teatro las ansias de la mujer por su emancipación desde los tiempos más remotos. Es decir, que nuestras aspiraciones de libertad son tan antiguas como el mundo” (Gálvez, Casals i Marginet, 1927, 6). El mecanisme satíric és el mateix que el de *Les dones sàvies* de Molière, presentar uns personatges femenins amb moltes pretensions intel·lectuals, però poca intel·ligència.

Tanmateix, el lligam que Espriu estableix entre els dos mons és de naturalesa completament diferent. Sorgeix, doncs, la qüestió següent: l'element paròdic es vincula amb la relació entre els mons de Susa i de Sinera? No és una pregunta de fàcil resposta perquè l'obra d'Espriu, a diferència de la revista musical, no té una línia clara i precisa que separi tots dos universos, sinó que sempre està jugant a confondre'ls. A més a més, si bé a *La corte del Rey Assuero* tots dos espais es combinen seqüencialment i separada, és a dir, al pròleg l'espectador és situat al saló aristocràtic i a l'epíleg és

retornat al mateix saló, ara amb una mica més de fum, en el cas de *Primera història d'Esther* el mecanisme de *mise en abyme* és molt més complex. Per començar, el primer cercle ficcional no correspon a cap quadre realista, sinó que l'autor ens situa en un espai configurat a través del mite de Sinera, un mite que va elaborant al llarg de tota la seva obra, de manera que els fils connectors autoreferencials són els que constitueixen aquest espai que és l'escenari de la posada en escena de l'episodi bíblic.

A cavall entre el mite i el realisme, Sinera és un espai de difícil classificació. Potser el més aproximat seria dir que Sinera és un mite que ens fa mirar cap a l'aspecte més dur de la realitat a través d'un prisma que bascula entre el lirisme i el grotesc. En tot cas, aquest fet allunya tota la naturalesa de la paròdia espriuana de les formes bufes: la paròdia depèn inevitablement del context i del discurs de referència i, per tant, en bastir un diàleg amb la matèria erudita –i amb el component vulgar passat pel sedàs de l'artifici lèxic–, accentua la distància entre el text i la seva referència, revela la desconfiança en l'estabilitat i la continuïtat d'uns codis compartits a la cultura occidental, un recel propi de la paròdia moderna (Hutcheon 2000, 10).

La pregunta que planteja una anàlisi sobre la paròdia a *Primera història d'Esther* és, doncs, com és possible crear una situació còmica a partir d'un lèxic hermètic. La resposta tindria a veure amb el fet que Espriu utilitza uns recursos que tenen els seus orígens en la sàtira popular. “Espriu cerca una veu poètica pròpia jugant amb les possibilitats que li ofereix l'humor”, comenta Gassol, que situa la maniobra literària de l'autor als anys trenta en el si d'una voluntat

de transformar el model literari del moment. (Olívia Gassol i Bellet 2005, 64)

Tot i que bona part del lèxic és intel·ligible, Espriu juga amb situacions molt conegudes pel públic, com ara els desitjos sexuals de les dones casades per altres homes, un tema d'èxit garantit, que és el centre argumental de *La corte del Faraón*, i que treu tot el suc a la picaresca sexual inherent a la història bíblica de Josep i la dona de Putifar. El joc de *La corte del Faraón* és sempre el doble llenguatge, ja sigui a través de l'homofonia acompanyada d'un llenguatge no verbal carregat d'erotisme,<sup>298</sup> o de la intercalació de paraules que poden adquirir un contingut sexual en discursos suposadament no sexuals, com el discurs que les viudes fan a Lota, la futura dona de Putifar,<sup>299</sup> o bé el joc amb les diverses accepcions d'un mateix mot.<sup>300</sup>

En canvi, *La corte del rey Assuero* va més enllà en el seu propòsit d'adaptació. Vasthi es queixa a les seves donzelles de la desatenció

---

<sup>298</sup> “Ay ba... ay ba.../ ay, babilonio que marea./ Ay va... ay va.../ay vámonos pronto a Judea./ Todos: Ay va... ay va.../ Lota (suspirando): ¡Ay!/ vámonos allá” (Perrín & Palacios, Miguel 2007, 207).

<sup>299</sup> “Al pasar de soltera a casada/ necesitas de preparación;/ Óyenos, porque somos viudas/y sabemos nuestra obligación./ /Es muy duro/ y molesto, yo te lo aseguro,/ y muy pronto, y muy pronto lo vas a saber/ el derecho, el derecho/ el derecho que tiene el marido sobre su mujer./ Al marido después de la boda/nada, nada se debe negar,/ pues con él en la casa entra toda,/ pero toda su autoridad./ Y aunque llanto,/ aunque llanto al/ principio te cueste/ que él te trate,/que él te trate con mucha dureza,/ si le sabes seguir la corriente, pues al fin bajará la cabeza.// Sé hacendosa, /primorosa,/ dale gusto/ siempre cariñosa./ Muévete/ para que lo que pida/ dispuesto ya esté./ Cuidalo,/ mímallo,/ no le digas a nada/ que no...” (Perrín & Palacios, Miguel 2007, 192–193).

<sup>300</sup> “FARAÓN: Al templo sin tardar; /después de que te cases /te voy a coronar” (Perrín & Palacios, Miguel 2007, 185).

del rei Assuero, en altres paraules, del seu poc vigor sexual.<sup>301</sup> S'hi afegeix el personatge d'Ahalia i sentim els diàlegs entre Vasthi i el seu enamorat Ahalia: el típic tema satíric de l'enamorament provocat per la manca de capacitat sexual del marit és barrejat amb les demandes feministes. Així, Vasthi es nega a assistir al banquet amb els termes següents:

De parte de la reina

Decid al rey Assuero

Que a mi marido quiero

Tan solo cautivar;

Que no soy una esclava

Que no voy al banquete

Ni con eunucos siete

Ni con un centenar. (Gálvez & Casals Marginet 1927, 10)

L'intent de conversió emancipadora de l'episodi bíblic és ridiculitzat, ja que el desig real de Vasthi és escapar-se amb el seu amant Ahalia. De fet, tot l'entramat bíblic pren un caire explícitament sexual. Si bé en el *Llibre d'Ester* és està implícit que els jueus passen de víctimes a botxins gràcies al poder sexual de la reina, en la revista de Gálvez la trama avança gràcies als impulsos i estratagemes sexuals. Escenes picardioses i sexualment malicioses omplen tota la peça i la infidelitat de Vasthi hi té una pes cabdal. És especialment interessant la trista dansa que Vasthi balla per ordre

---

<sup>301</sup> “VASTHI: ¡Malhaya tanta belleza/ que no despierta ardor!/ Para vivir sin amor/ maldigo de la realeza” (Gálvez & Casals Marginet 1927, 7).

del rei: “Al acorde de los tantanes y pífanos, trama el cuerpo desnudo de la reina en una extraña danza de dolor y voluptuosidad” (Gálvez & Casals Marginet 1927, 19), una descripció que recorda molt aquella sensual i bellíssima escena de *Divinas palabras* en què “Mari- Gaila se arranca el justillo, y con la carne temblorosa, sale de entre las sueltas enaguas. De un hombro le corre un hilo de sangre. Rítmica y antigua, adusta y resuelta, levanta su blanca desnudez ante un río cubierto de oros” (Valle-Inclán 2007, 591). L’influx entre teatre popular i culte és, doncs, recíproc.

Igual que *La corte del Faraón*, la revista de Gálvez fa servir l’ús del doble sentit per tal de parodiar el ridícul paper d’Assuerus, que, a més a més de banyut, és presentat com un vell borratxo<sup>302</sup> i impotent.<sup>303</sup> La seva incapacitat per governar,<sup>304</sup> així com la seva poca intel·ligència, són aprofitades per Esther, que es burla també del càndid Aman, a qui sedueix per tal que el rei l’*enxampi in fraganti*. Les paraules que Esther adreça al seu amant deixen ben clara la naturalesa hipòcrita de la nova reina:

Siéntate junto a mí. No te preocupe

de un pobre viejo la amenaza:

---

<sup>302</sup> “ASSUERO: Ve, Memuján a decir/ que conmigo no se juega; / que a mí no me pilla un galgo;/ que cuando cojo una «mona»./ no me olvido que corona/ llevo puesta para algo;/ que jamás se me resbala” (Gálvez & Casals Marginet 1927, 17).

<sup>303</sup> “MEMUJÁN: No serán muchas ciertamente/ las que se vengan a ofrecer./ porque en el árbol no maduran/ ni virilidad ni doncellez.” (Gálvez & Casals Marginet 1927, 21)

<sup>304</sup> “ASSUERO: No puedo por mi mano/ valerme, soy anciano; / tu mano, Esther, se encargue de la cuenta.” (Gálvez & Casals Marginet 1927, 28)

mandíbula sin dientes no la temas

ni temas a la garra

que despojaron de las uñas...Quiero

ser para ti la amiga y la aliada... (Gálvez & Casals Marginet 1927, 29)

Aquesta hipocresia es fa evident uns moments després, en ser enxampat Aman fent-li un petó, la reina Esther anima Assuero a ser implacable amb el seu visir:

Así me gustas, Assuero,

Que no te dejes pisar. (Gálvez & Casals Marginet 1927, 30)

Tot això s'emmarca en l'explicació que la marquesa fa de la seva obreta al final de la lectura:

En Assuero quise simbolizar a los que miran a la mujer como una cosa objeto de uso privativo, y lo tomé a broma, naturalmente. Ni en los momentos en que provoca la tragedia lo revisto de dignidad. Para Esther toda la tierra es una pista de circo. Ella oficia de trampolín. Vasthi, su antípoda, se rebela contra la servidumbre, pero no se envilece so pretexto de libertad. (Gálvez i Casals Marginet 1927, 32)

Tot i que hi ha implícita una certa burla envers el moviment feminista –realment la lectura té lloc en un saló de dames desocupades que no fan res més que fumar i que qualifiquen de “festín espiritual” una obra més aviat centrada en la sàtira feminista –, no és una paròdia amb matisos, sinó que va molt més enllà de la simple ridiculització de les feministes. La paròdia no actua tan sols en la direcció misògina, ja que en el parlament final de la marquesa

es manifesta una concepció del món com un circ, en altres paraules, com un absurd on es mouen uns personatges desposseïts de qualsevol mena de dignitat. Tot això és el subtext d'una sàtira alegre sobre la incapacitat d'alguns marits per satisfer sexualment les seves dones, que busquen el plaer fora del matrimoni, davant de la candidesa d'uns marits que no sospiten res. En *La corte del rey Assuero* la paròdia, però, se subordina a l'intent de desenvolupar un tema que tingui interès per al públic –cal recordar que *La Corte del Faraón* havia estat un èxit i que a la dècada dels anys vint era una peça de repertori–, i l'objecte parodiat són les relacions matrimonials.

*Primera història d'Esther*, en canvi, se situa en la línia de la paròdia culta, l'objectiu de la qual no és fer riure l'espectador, sinó dialogar amb els referents mítics o literaris pretèrits des de la seva actualitat, de manera que recalca aspectes latents i no tan explícits de l'obra parodiada. En essència, la maniobra que fa Espriu amb el mite és satírica. Les escenes bíbliques que ens presenta “en comptes de quedar aïllades en la tradició, generen veritats universals sobre el ser humà [...] La finalitat d'aquestes paròdies no és merament humorística, sinó que evidencia de forma corrosiva els aspectes menys amables, tant individuals com col·lectius, de la realitat contemporànies que envolten l'autor” (Guerrero Salazar 2002, 34). Evidentment, l'autor satíric dialoga amb referents, mites, o obres fundacionals per tal de posar de relleu la cara menys divertida dels homes. Ho fa inevitablement des del pessimisme més profund, ja que, si la paròdia dels seus contemporanis és possible través de la



representació pretèrita de la realitat, ho és a causa de la perennitat de la misèria humana.

Espriu fa riure en algunes escenes, però, com ja s'ha comentat en altres moments d'aquest estudi, està molt allunyat de l'hedonisme *bon vivant* rabelaisià o de la paròdia explícita del teatre frívol. Per començar, una de les característiques del perspectivisme espriuà és que és extremadament controlador pel que fa a la interpretació del text. En altres paraules, *Primera història d'Esther* està farcida de fragments autoexegètics, més enllà dels parlaments de l'Altíssim interpretant, comentant i dirigint l'acció. Així, el rei Assuerus ja no és un mamarratxo de pel·lícula, sinó que amb una destil·lada ironia s'adreça al públic com un titella anunciant l'inici de la peroració.

La burla espriuana té diversos estrats. Així, quan Assuerus diu que “figura que sóc l'amo de cent vint-i-set províncies” fa referència a dues condicions: a la de ser un mer titella mogut per la traça de l'Eleuteri i a la de ser un titella polític a mans d'Esther. La creació d'espai literari –un espai sempre és confluència de diversos espais– és una de les genialitats de l'obra. El rei, en el seu parlament crea subtilment l'espai escènic del públic, ja que no sols s'adreça als espectadors, sinó que també els descriu. A més a més connecta amb la realitat del moment en citar el prehistoriador i arqueòleg Lluís Pericot, que havia estat professor d'Espriu. Aleshores crea un moviment de recepció en què fabulació i realitat es confonen. Aquesta és una de les claus de la paròdia espriuana: conservant sempre la noció d'artifici, sap conjugar-lo amb la realitat més immediata.

La paròdia de *Primera història d'Esther* és esmoladíssima precisament perquè es mou en la noció d'artificiositat i la seva càrrega corrosiva rau en el fet que s'hi recrea. La càrrega corrosiva de la paròdia rau en el fet que es recrea en la seva pròpia artificiositat. La paròdia, forma d'expressió per excel·lència de l'escriptor irònic, “desplega una sèrie de jocs i possibilitats lingüístiques que en qualsevol moment poden aparèixer bruscament com a mer artifici explícit i és en aquest sentit que pot arribar a ser la forma més comprometedora de la ironia”. (Alleman 1973, 44)

Cal tenir en compte que en l'obra d'Espriu la paròdia té diversos nivells; és per aquest motiu que cultisme i hermetisme no impedeixen la captació de la situació còmica. Un exemple paradigmàtic el podem trobar en el cèlebre parlament de Bigtan:

Apoetòtic  
Aquest mot exòtic  
em torna neuròtic,  
prostàtic, cianòtic,  
elefentiàtic,  
penibètic, tític,  
i àdhuch apoplètic  
i arterioscleròtic. (S. Espriu 1995a, 16)

En primer lloc, cal tenir present que aquests versos van precedits del comentari irònic de l'Altíssim: “Guarneix i subratlla amb xim-xim condigne la magnificència del gran monarca, la pompa d'un jorn apoteòtic”(S. Espriu 1995a). La paraula “apoteòtic”, tal com

comenta Sebastià Bonet, és un terme d'ús obligat en la retòrica grandiloqüent que caracteritzava les informacions relatives a “el Caudillo” (S. Espriu 1995a, 118). Així, Espriu, sonorament i rítmica, l'enllaça amb una sèrie de mots de difícil comprensió, entre els quals trobem l'adjectiu “prostàtic” que, encara que no sigui d'ús habitual, és, evidentment, un derivat de pròstata. El mot “apoteòtic” és ridiculitzat a través de jocs de paraules hermètiques, però que alhora deixen entendre el seu sentit més profund. Espriu ens guia en la seva burla i el diàleg continua amb una sèrie de versos que contenen mots amb el sufix *-tic*: es van repetint paraules més conegudes com despòtic, eròtic, estrambòtic, emfàtic, patriòtic, pòrtic, majestàtic, fàstic, simpàtic i, una altra vegada, apoteòtic. El mecanisme és molt semblant a l'emprat per les vídues conselleres a *La Corte del Faraón*.

D'altra banda, però, també podem cercar l'origen culte d'aquests versos, que, com ha assenyalat Joaquim Molas, poden tenir els seus antecedents en un fragment de l'obra de Jaume Roig, *L'espill*:

orps axí nats,/ tròpichs inflats,/ tísichs febrosos,/ los puagrosos/ coxos,  
artètichs,/ ffolls e frenètichs,/ subets, llitàrgichs,/ ètichs, miràrchichs.  
(Llibre III, p. III, vv. 12039-12046 [Roig 2014, 288–289])

Així mateix, hi hauria altres referents que haurien pogut inspirar les rimes espriuanes, com la comèdia *La mitja taronja* (1868) de l'autor arenyenc Josep Maria Arnau o uns fragments que Valle Inclán va improvisar en una tertúlia i que Rafael Moragas havia transcrit (S. Espriu 1995a, 118). Sigui com sigui, el cas és que Espriu fa entenedors i divertits, uns versos hermètics a través de la insinuació del sentit mitjançant mots prou coneguts i connotats.

Pel que fa a la paròdia sexual, els cèlebres versos en els quals Vasthi rebutja assistir al banquet i planta Assuerus (“Car Assuerus, brau marit,/ assabenta’t pel meu crit/ que refuso d’assistir/ al banquet magne del vi.” [S. Espriu 1995a, 20]) enceten una tirallonga d’heptasil·labs apariats, una mètrica que li confereix un cert aire popular. Finalment, davant l’amenaça anacrònica d’Assuerus de tancar-la en un convent,<sup>305</sup> la reina Vasthi revela que la negativa a assistir a l’àpat era tan sols el preludi de la seva fuga:

No podràs. Corro a Sinera,  
amb galant, cotxe i cuinera.

Menjarem, durant la fuga,  
pinyonets, matafaluga,

raïm, menta, melmelada,  
Rogerons, carn de becada.

I diré que l’euga pari

A l’hostal de Mont Calvari. (S. Espriu 1995a, 24)

Així, dit com de passada, Vasthi confessa tenir un amant i es tornen a confondre els dos espais escènics. Vasthi fuig de la cort de Susa per anar a Sinera. El ridícul d’Assuerus, que, a més a més, repudia Vasthi pressionat per Memucan, és accentuat per la imatge de vitalitat i hedonisme de la “petita, bellíssima Vasthi”. La golafreria de la reina és potser un dels únics moments en què la despreocupada alegria carnavalesca penetra en la *Improvisació per a titelles* i

---

<sup>305</sup> “ASSUERUS: Sigui! Aparto la perversa/ del meu tàlem i conversa./ I deseu-la en un convent, a pa i aigua, per turment.” (S. Espriu 1995a, 24)

Vasthi, envaïda per l'esperit del Carnestoltes, ignora qualsevol tipus de diferència entre actors i espectadors (Bakhtine 1970, 15). És tan sols un breu moment, però.

En la història bíblica, Assuer és aconsellat una i altra vegada pels ministres, i hi apareixen repetidament frases de l'estil: "Aquest consell va semblar bé al rei, i ho féu així" (*Ester* 2007, 2:4). Tanmateix, a la peça d'Espriu, Assuerus actua a contracor<sup>306</sup> i és un mer titella a les mans dels seus ministres. Sobretot, les infidelitats de la primera esposa es contrapunten amb la manipulació política que fa Esther del seu marit. Tot i la vellesa i, encara que no sigui tan explícita com en l'obra de Gálvez, la impotència d'Assuerus, amb el seu poder sexual Esther aconsegueix revocar l'edicte d'extermini dels jueus i posar el seu poble en una situació de poder polític. Espriu torna a recuperar tots dos nivells de paròdia. La basca d'Esther, que els rabins ja apunten com a deuterocanònica, és d'un humor sexualment corrosiu, no gaire diferent del de *La verbena de la Paloma* (1894) o de l'obra de teatre de Castelao *Os vellos no deben de namorarse* (1941). Esther simula desmaiar-se als braços d'un vell, que ja l'adverteix que no s'hi ha de repenjar gaire. Esther, mel·líflua, li diu que són els braços d'Assuerus el que desitja, però, en canvi, es nega a satisfer un desig sexual que el rei no havia demanat; així, com comenta Bonet, "dient que es nega a satisfer el desig, s'encarrega de suscitar-lo" (S. Espriu 1995a, 158).

Més endavant ja es parlarà dels subterfugis, les maquinacions i els enganys que situen Esther al cim del poder de Susa: ara, però, cal

---

<sup>306</sup> "ALTÍSSIM: Mentre el rei se'ns amaga a purgar el fel de la seva desil·lusió, els cortesans es basquegen a triar-li una altra dona." (S. Espriu 1995a, 25)

apuntar els motius de la reina. Si Esther actués moguda per un amor incondicional al seu poble o per un estricte sentit ètic, apareixeria una espurna de dignitat que canviaria completament el sentit de tota l'obra. L'artífex de la salvació dels jueus –i, per tant, el responsable del poder polític que els permetrà exterminar els seus enemics– és Mardoqueu, que no hi té res a perdre, amb el seu xantatge a Esther. Com deia Gálvez, el món és un circ i Esther el seu trampolí (Gálvez & Casals Marginet 1927, 32).

Com es conjuguen, doncs, sàtira lleugera i visió desoladora? La resposta té a veure amb la contemplació distanciada de la realitat. La introducció d'elements ridículs, com el del rei banyut i cansat que fan casar a contracor amb una altra dona, o bé els somnis frustrats d'Aman, fa que l'edicte d'extermini dels jueus i el posterior assassinat per part de les tribus de Jacob de setanta-cinc mil adversaris remetin a aquelles motivacions ridícules que han provocat que la història de la humanitat “sigui un mal somni de dolor tenebrós i àrid” (S. Espriu 1995, 79). La mort i el ridícul es combinen: aquesta és la grandesa de *Primera història d'Esther*.



# Conclusions

*Primera història d'Esther* és una rara avis, una d'aquelles obres que a vegades ens ofereix la literatura universal: sincrasi d'erudició i literatura, ens parla des d'una meticulosa poètica de la inintel·ligibilitat. Sens dubte el gran text del teatre català planteja una perspectiva obertament reflexiva sobre la condició humana: *Improvisació per a titelles* constitueix una faula dramatitzada que conclou amb uns ensenyaments que, a mode de proposicions morals, interpel·len l'antiga saviesa i es projecten cap una reflexió humanista d'ambició universal.

El concepte de faula, emprat pel mateix Espriu en referir-se a la *Improvisació per a titelles*, és essencial per tal d'entendre la concepció dramàtica de l'obra. Espriu, conscient d'estar a l'altura dels grans escriptors de la literatura universal, concep una obra que sintetitza poèticament algunes de les grans visions de la literatura universal sobre la mort. Damunt d'un escenari que remet a la Sala Mercè, a Sinera, a la funció d'una obreta de putxinel·lis que presenten la història de la "la bíblica i vera història de la bona reina Esther" (S. Espriu 1995a, 13), presenciem una successió de quadres pictòrics de decrepitud i mort que s'alternen amb notes còmiques. Aquest poderós imaginari espriuà és un compendi de figuracions de mort de fonts tan diverses com els llibres profètics de la Bíblia, les rondalles populars, els assaigs de Huizinga o l'imaginari de Bruegel, que constitueix el fonament metafísic de l'obra. Si la història de la reina Esther, malgrat la presència de matisos còmics



en la narració bíblica, esdevé una meditació sobre la mort, sense renunciar a l'element satíric, és gràcies al tractament grotesc de la faula.

A *Primera història d'Esther* grotesc i exacerbació metaliterària es barregen per tal de recrear el *Llibre d'Ester* i subvertir-ne el sentit. Espriu, àvid lector de la Bíblia, en la seva recreació és capaç de fer-ne un comentari maliciós, fruit d'un coneixement crític i lúcid de l'Antic Testament, tot afegint-hi l'imaginari desbordant de la literatura profètica i sapiencial, que devia sacsejar la seva ment de nen convalescent. Espriu escull com a fil argumental un llibre bastit justament sobre una dicotomia de victòria i derrota per tal de dur a terme una recreació que té un sentit oposat al del relat original.

L'interès d'Espriu per aquesta narració de repudis i casaments, favoritismes i hostilitats de la cort persa, que coneix gairebé de memòria, les il·lustracions de la qual van fascinar el nen Espriu, té molt a veure les possibilitats de desplegament irònic que li permet un relat que, com demostra en múltiples al·lusions i jocs referencials, considera menor. Les incongruències narratives, les seves nombroses recreacions satíriques –algunes de les quals ja havien emprat el teatre de putxinel·lis– li permeten inserir-se en una tradició còmica i incorporar-hi un substrat metafísic.

A *Primera història d'Esther* el grotesc s'ha d'entendre en relació amb la jerarquia entre les diverses escenes de l'obra. Els quadres de la cort de Susa són el pretext per bastir un edifici gairebé reflexiu que plana sobre l'obra. L'acció dramàtica és el pilar del comentari meditatiu. Espriu calcula minuciosament els efectes de la seva obra sobre l'espectador: la percepció que tenim de les escenes és

matissada pels comentaris de l'Altíssim o dels personatges de l'obra. El grotesc d'Espriu sempre és meditatiu. La caracterització grotesca dels titelles s'efectua a dos nivells: d'una banda, la seva actuació de farsa, de l'altra, la dixi i la meditació que fan els mateixos personatges, ja siguin actors o testimonis de la faula. *Primera història d'Esther* ens situa davant un autocomentari escènic que perfila la seva pròpia direcció interpretativa. *La Improvisació per a titelles* no és acció dramàtica, sinó una autoreflexió.

Una de les característiques de la literatura espriuana és aquesta capacitat de sincrasi: l'element elegíac s'alterna amb el satíric, el vulgarisme amb la referència culta, el lirisme amb la nota grotesca. Ara bé, cal tenir en compte que aquesta barreja genèrica obeeix a un ordenament estètic concret; així, les escenes satíriques de la cort de Susa són tan sols el preludi necessari per apuntalar una noció esperpèntica de la condició humana que culmina en un dels fragments elegíacs més bells de la literatura catalana: el parlament final de l'Altíssim. Els mots calós o els nombrosos vulgarismes de l'obra formen part d'un engranatge lèxic cultíssim que des d'una distància irònica és capaç de reelaborar el llibre bíblic, tot seguint-ne l'argument. Alguns moments lírics, com la bella cançó que entona Esther des del mirador, moment de trista remembrança, s'eleven profunds sobre la grotesca existència humana, que escenifiquen els titelles de Salom. I com a exemple paradigmàtic d'aquesta ordenació estètico-vital, l'escena oficiada per Eliasib, solemne i poderosa en la seva càrrega alhora filosòfica i ritual, que després de les escenes grotesques de la cort de Susa recorda que la dignitat humana recau en el comportament ètic de l'home, no en la

victòria sobre els seus semblants. El grotesc espriuà és reflexió i retrat expressionista de l'home; l'elegíac, invocació ètica.

El grotesc espriuà és de base lingüística i d'expressió pictòrica. Hi ha una subversió de la llengua que permet justament la revisió del llibre bíblic des del present de l'autor. L'ús de vulgarismes en ambients de cort o d'un idiolecte de baixos fons en les maquinacions polítiques d'Esther i de Mardoqueu és un element clau a l'hora de construir una caracterització grotesca dels herois del llibre bíblic. L'element descriptiu que altres personatges com ara Secundina duen a terme a l'hora de descriure físicament els titelles també és un altre element clau: Esther esdevé una “al·lota de posat esquerp” i Mardoqueu, “un vell pelut, sutjós, amb crostam a la barbassa”. El que serà segon després d'Assuerus –a la pràctica, qui governarà l'imperi persa– és anomenat “campió de les bubotes” pel mateix monarca. La decadència física esdevé símbol del decaïment moral.

Aquestes notes exagerades de decrepitud i decadència a l'hora de prefigurar el personatge de Mardoqueu i el fet que la resta dels personatges li mostrin una clara antipatia –com en el cas d'Esther– o una oberta repulsió –com en el cas del monarca– fan encara més ridícul, i sobretot més arbitrari, el seu ascens. Mardoqueu és un animal polític que, a diferència del seu antagonista, Aman, és capaç de traçar una estratègia sòlida i predir els possibles moviments dels contrincants polítics. El seu ascens és un episodi més d'una farsa grotesca de sexualitat, poder i antagonismes.

Ara bé, la figuració del personatge de Mardoqueu és magistral en la seva versatilitat: en aquestes transicions entre registres els

personatges també canvien momentàniament la idiosincràsia dels titelles. En l'escena de les lletanies de Susa, on les imatges de la literatura profètica ressonen amb tota la seva profunditat, Mardoqueu esdevé una veu augural, la seva condició titellesca queda anul·lada. Espriu permet momentàniament al “rei de les bubotes” recuperar el seu estatus bíblic de referent religiós. I així, un cop acabada la faula, és la veu que diu l'amen, en nom de tot el poble, a les prèdiques d'Eliasib, escena en què el titella grotesc esdevé una veu litúrgica.

L'artifici metateatral és justament aquell que permet a Espriu poder obviar tots els preceptes de la versemblança realista i, a partir de la creació d'un espai de ficció, que els personatges esdevinguin hermeneutes de les seves pròpies accions. Aquesta circumstància provoca que alguns personatges s'escapin de la seva condició de putxinel·lis. Espriu duu a terme una operació molt més complexa que la de recrear una història bíblica a partir d'una farsa titellesca, ja que ens presenta uns ninots que són capaços d'explicar amb una clarividència excepcional els detalls de la seva actuació farsesca en escena. Els ninots espriuans són conscients de la seva condició titellesca, fet que els situa inevitablement per damunt de la mera condició de ninots grotescos. La reflexió lúcida dels personatges embolcalla la seva acció grotesca i, d'alguna manera, constitueix un comentari crític del *Llibre d'Ester*.

Una glossa sardònica elaborada a través d'un diàleg intel·ligentíssim amb la gran literatura bíblica. Aquesta jerarquia textual que Espriu estableix amb els diversos llibres de les Escriptures es cospa en la divergència aproximativa als diversos

textos: així, si el *Llibre d'Esther* és objecte de recreació grotesca i comentari irònic, els fragments del de Job o dels llibres profètics s'eleven per damunt la farsa i, alhora, ens mostren el seu significat profund.

El grotesc espriuà té les seves arrels pictòriques i filosòfiques en la noció de materialitat metafísica: els cucs i les nafres que devoren la cara de Job són un poderós símbol del patiment il·limitat, ja que són expressió d'una realitat existencial única i, per tant, absoluta. Aquesta noció d'absolut és recuperada en el tractament del grotesc a *Primera història d'Esther* i és el que permet que les escenes còmiques adquireixin un regust greu, és el que converteix les hilarants escenes de la cort de Susa en una faula de mort, closa pel parlament elegíac de l'Altíssim.

La metateatralitat inherent a *Primera història d'Esther* és l'element que permet la conversió de l'acció escènica en una faula que desemboca en una elegia oscil·lant entre el lirisme memorístic i el comentari escèptic de la condició humana, sempre grotesca. L'hermetisme lèxic, entès com un exercici de virtuosisme lingüístic i estètic, és alhora un agent paròdic, que rememora el poder evocador de la paraula. La intel·ligibilitat és contrapuntada amb insercions de mecanismes propis del teatre popular, fàcilment recognoscibles pel lector/espectador, i la farsa dels ninots espriuans, sempre seguida i preludiada pels comentaris de l'Altíssim, assoleix moments de pura hilaritat.

La teatralitat de l'obra és reflexiva, *Primera història d'Esther* bascula entre l'elegia i el grotesc. La figura de l'Altíssim és gairebé la d'un narrador escènic que interpreta i comenta l'acció d'uns

putxinel·lis, a vegades conscients de la seva condició ontològica terrible –recordem com Aman, buscant el recer de casa seva, parlarà “de la nit de Salom, la nit esglaiadora del titella” –que ironitzen i mediten sobre el seu paper farsesc. L’únic ninot que sembla escapar-se d’aquesta autoconcepció escènica és la “bona reina Esther”, la manipuladora protagonista de la faula.

*Primera història d’Esther* és un dels clàssics universals precisament perquè sap conjugar un intel·lectualisme refinat i intel·ligent amb una imatgeria penetrant per tal d’esbossar una lectura nítida i personal del *Llibre d’Ester*. És una exhibició literària no només d’un coneixement extraordinari dels texts bíblics, sinó també d’una comprensió profunda i penetrant de l’Antic Testament. En alguns moments de l’obra, la sàtira grotesca esdevé transcendent i una invocació ritual dels preceptes ètics, seguida d’una elegia que, des de la remembrança del mite sinerenc, rememora un univers personal, evocació de la memòria col·lectiva, recorda la naturalesa grotesca de la condició humana. “Car a Pèrsia i arreu del món”, recorda l’Altíssim “una cruel estultícia esclavitzava des de sempre l’home i fa de la seva història un mal somni de dolor tenebrós i àrid”(S. Espriu 1995a, 79). El tractament grotesc de la *Improvisació per a titelles* és la representació d’aquesta estultícia. Ara bé, el grotesc de *Primera història d’Esther* és preludi d’un moment elegíac bellíssim que crea un espai utòpic on encara té sentit invocar l’imperatiu: “Atorgueu-vos sense defallences, ara i en créixer, de grans i de vells, una almoïna recíproca de perdó i de tolerància” (S. Espriu 1995a, 80). L’estudi profund i acurat d’aquest moment

elegíac, escrit des d'una tristesa lúcida que plana sempre sobre l'escena grotesca, seria l'objecte d'una altra aproximació a l'obra.

# Traducció de les conclusions en francès/ Traduction des conclusions en français

*Première histoire d'Esther* est un oiseau rare, une de ces œuvres que la littérature universelle nous offre quelquefois : fusion entre érudition et littérature, elle nous parle d'une méticuleuse poésie de l'inintelligibilité. Sans aucun doute le grand texte du théâtre catalan de tous les temps, elle pose une perspective ouvertement réflexive sur la condition humaine : « Improvisation pour marionnettes » constitue une fable dramatisée qui se conclut par des enseignements qui, sous la forme de principes moraux, interpellent la sagesse antique et s'ouvrent sur une réflexion humaniste à visée universelle.

Le concept de fable, employé par Espriu lui-même lorsqu'il se réfère à *l'Improvisation pour marionnettes*, est essentiel pour saisir la conception dramatique de l'œuvre. Espriu, conscient d'être à la hauteur des grands écrivains de la littérature universelle, conçoit une œuvre qui fait la synthèse poétique de certaines des grandes visions sur la mort de la littérature universelle. Au-delà d'un décor qui renvoie à la Sala Mercè, à Sinera, à la fonction d'une simple pièce de guignols qui présentent « l'histoire biblique et véridique de la bonne reine Esther » (Espriu 1975, 15), on assiste à la succession de scènes pittoresques de décrépitude et de mort alternant avec des notes comiques. Ce puissant imaginaire d'Espriu est un condensé de



représentations de la mort de sources aussi diverses que les livres prophétiques de la Bible, les contes populaires, les essais de Huizinga ou l'imaginaire de Brueghel, et constitue le fondement métaphysique de l'œuvre. Si l'histoire de la reine Esther, malgré la présence de nuances comiques dans la narration biblique, devient une méditation sur la mort sans renoncer à la dimension satirique, c'est grâce au traitement grotesque de la fable.

Dans *Première histoire d'Esther*, grotesque et exacerbation métalittéraire se mêlent pour recréer le *Livre d'Esther* et en subvertir le sens. Avidé lecteur de la Bible, Espriu est capable, dans sa recréation, d'en faire un commentaire malicieux, fruit d'une connaissance critique et lucide de l'Ancien Testament, tout en y ajoutant l'imaginaire débordant de la littérature prophétique et sapientielle qui devait secouer son esprit d'enfant convalescent. Espriu choisit, comme fil conducteur de l'intrigue, un livre précisément bâti sur une dichotomie entre victoire et défaite et qu'il considère comme une œuvre mineure, afin de mener à terme une recréation qui a un sens opposé à celui du récit d'origine.

L'intérêt d'Espriu pour cette narration de répudiations et de mariages, de favoritismes et d'hostilités de la cour perse qu'il connaît presque par cœur et dont les illustrations ont fasciné l'enfant Espriu, a beaucoup à voir avec les possibilités de déploiement de l'ironie que lui permet un récit qu'il considère comme mineur, comme il le démontre dans de multiples allusions et jeux de références. Les incohérences narratives, ses nombreuses recréations satiriques – dont certaines avaient déjà emprunté le théâtre de

marionnettes – lui permettent de s’inscrire dans une tradition comique et d’y incorporer un substrat métaphysique.

Dans *Première histoire d’Esther*, il faut comprendre le grotesque relativement à la hiérarchie entre les différentes scènes de l’œuvre. Les tableaux de la cour de Suse sont le prétexte à bâtir un édifice presque réflexif qui plane au-dessus de l’œuvre. L’action dramatique est le pilier du commentaire méditatif. Espriu évalue minutieusement les effets de son œuvre sur le spectateur : la perception que nous avons des scènes est nuancée par les commentaires du Très Haut ou des personnages de l’œuvre. Le grotesque d’Espriu est toujours méditatif : la caractérisation grotesque des marionnettes est réalisée à deux niveaux : d’un côté, leur jeu farcesque ; de l’autre, la fonction référentielle du discours et la méditation des mêmes personnages, qu’ils soient acteurs ou témoins de la fable. *Première histoire d’Esther* nous met face à un autocommentaire scénique qui dessine son propre chemin interprétatif. *L’Improvisation pour marionnettes* n’est pas action dramatique, mais autoréflexion.

Une des caractéristiques de la littérature d’Espriu est cette capacité syncrétique : la dimension élégiaque alterne avec le satirique, le vulgaire avec les références savantes, le lyrisme avec l’aspect grotesque. Or il faut avoir conscience que ce mélange des genres obéit à un véritable ordre esthétique ; ainsi, les scènes satiriques de la cour de Suse se présentent uniquement comme le prélude nécessaire à l’étayage d’une vision grotesque de la condition humaine, qui culmine dans un des plus beaux fragments élégiaques de la littérature catalane : la tirade finale du Très Haut ; les mots

argotiques ou les nombreux termes vulgaires de l'œuvre font partie d'un engrenage lexical extrêmement savant, qui, avec une distance ironique, est capable de recomposer le livre biblique, quoiqu'il en suive l'intrigue ; certains moments lyriques, comme la belle chanson entonnée par Esther sur le mirador, moment de triste remémoration, s'élèvent avec profondeur sur la grotesque condition humaine que les marionnettes de Salom mettent en scène. Et comme exemple paradigmatique de cet ordre esthétique-vital, la scène présidée par Eliasib, solennelle et puissante dans sa charge à la fois philosophique et rituelle, rappelle, après les scènes grotesques de la cour de Suse, que la dignité humaine rejaille sur le comportement éthique de l'homme, et non sur la victoire de ses semblables. Le grotesque d'Espriu est réflexion et portrait de l'homme ; l'élégiaque, une invocation éthique.

Le grotesque d'Espriu a un fondement linguistique et d'expression picturale. On trouve une subversion de la langue qui permet précisément la révision du texte biblique du présent de l'auteur. L'usage de termes vulgaires dans les milieux de la cour, ou d'un idiolecte de bas-fonds dans les machinations politiques d'Esther et de Mardochée, est un élément-clé à l'heure de construire une caractérisation grotesque des héros du livre biblique. La dimension descriptive développée par d'autres personnages comme Secondine au moment de décrire les marionnettes sur le plan physique est aussi un élément-clé : Esther devient une « jeune fille à l'air farouche », et Mardochée « un vieux tout poilu, crasseux, avec des croûtes plein la barbe ». Celui qui sera second après Assuérus – et gouvernera donc, en pratique, l'empire perse – est nommé « roi des

épouvantails » par le monarque lui-même. La décrépitude devient symbole de la décadence morale.

En outre, ces exagérations de décrépitude et de décadence lorsqu'il s'agit de préfigurer le personnage de Mardochée, et le fait que les autres personnages lui fassent clairement preuve d'antipathie – comme dans le cas d'Esther – ou d'une répulsion affichée – comme dans le cas du monarque – rendent son ascension plus ridicule et surtout plus arbitraire. Mardochée est un animal politique qui, à la différence de son opposant Aman, est capable de définir une stratégie solide et de prédire les possibles mouvements de ses rivaux politiques. Son ascension est un épisode de plus d'une farce grotesque de sexe, de pouvoir et de rivalités.

Or la représentation du personnage de Mardochée est remarquable dans sa versatilité : dans ces transitions de registres, les personnages changent aussi momentanément l'idiosyncrasie des marionnettes. Dans la scène des litanies de Suse, où les images de la littérature prophétique résonnent de toute leur profondeur, Mardochée devient une voix augurale, sa condition de marionnette s'annulant. Espriu permet momentanément au « roi des épouvantails » de récupérer son statut biblique de référent religieux. Ainsi donc, une fois la fable terminée, il est la voix qui dit « amen » au nom de tout le peuple aux prêches d'Eliasib, scène dans laquelle la marionnette grotesque devient voix liturgique.

C'est justement l'artifice métathéâtral qui permet à Espriu de pouvoir pallier tous les préceptes de la vraisemblance réaliste, et, à partir de la création d'un espace de fiction, de rendre les personnages herméneutes de leurs propres actions. Certains

personnages s'échappent ainsi de leur condition de guignols. Espriu parvient à réaliser une opération bien plus complexe que la recréation d'une histoire biblique à partir d'une farce de marionnettes puisqu'il nous présente des marionnettes capables d'expliquer avec une clairvoyance exceptionnelle les détails de leur jeu grotesque mis en scène. Les pantins d'Espriu sont conscients de leur condition, ce qui les place inévitablement au-delà de leur simple condition de marionnettes grotesques. La réflexion lucide des personnages englobe leur action grotesque et, d'une certaine façon, constitue un commentaire critique du *Livre d'Esther*.

Une glose sardonique formée au travers d'un dialogue très intelligent avec la grande littérature biblique. On peut saisir cette hiérarchie textuelle qu'Espriu établit entre les différents livres des Écritures dans la divergence approximative aux différents textes : ainsi, si le *Livre d'Esther* est l'objet d'une recréation grotesque et d'un commentaire ironique, les fragments de celui de *Job* ou des livres prophétiques dépassent la farce et, tout à la fois, nous montrent leur sens profond.

Le grotesque d'Espriu trouve ses racines picturales et philosophiques dans la notion de matérialité métaphysique : les vers et les plaies qui dévorent le visage de Job sont un symbole puissant de la souffrance infinie, puisqu'ils sont l'expression d'une réalité existentielle unique, et, par-là, absolue. Or cette notion d'absolu est reprise dans le traitement du grotesque de *Première histoire d'Esther* : c'est ce qui donne aux scènes comiques un arrière-goût sérieux, et qui transforme les scènes hilarantes de la cour de Suse en fable de mort, clôturée par la tirade élégiaque du Très Haut.

La métathéâtralité intrinsèque de *Première histoire d'Esther* est l'élément qui permet la conversion de l'action scénique en une fable qui aboutit à une élégie oscillant entre lyrisme de mémoire et commentaire sceptique sur la condition humaine, toujours grotesque. L'hermétisme lexical, compris comme un exercice de virtuosité linguistique et esthétique, sert d'agent parodique en même temps qu'il rappelle le pouvoir évocateur des mots. L'inintelligibilité est contrebalancée par l'insertion de mécanismes propres au théâtre populaire, facilement reconnaissables par le lecteur ou le spectateur, et la farce des marionnettes d'Espriu, toujours guidée et précédée des commentaires du Très Haut, atteint parfois la pure hilarité.

La théâtralité de l'œuvre est réflexive, *Première histoire d'Esther* oscille entre élégie et grotesque. La figure du Très Haut est presque celle d'un narrateur scénique qui interprète et commente l'action de quelques guignols parfois conscients de leur terrible condition ontologique – rappelons-nous comment Aman, cherchant à se mettre à l'abri chez lui, parlera de « la nuit effrayante de la marionnette » – qui ironisent et méditent sur leur rôle de farce. La seule marionnette qui semble échapper à cette auto-conception scénique est « la bonne reine Esher », l'héroïne manipulatrice de la fable.

*Première histoire d'Esther* fait partie des classiques universels précisément parce qu'il sait conjuguer un intellectualisme fin et intelligent avec une imagerie pénétrante, afin d'ébaucher une lecture claire et personnelle du *Livre d'Esther*. C'est la démonstration littéraire non seulement d'une connaissance extraordinaire des

textes bibliques, mais aussi d'une compréhension profonde et pénétrante de l'Ancien Testament. Dans certains passages de l'œuvre, la satire grotesque devient transcendante, et une invocation rituelle des principes éthiques suivie d'une élégie qui, d'après le souvenir du mythe de Sinera, univers personnel, évocation de la mémoire collective, rappelle la nature grotesque de la condition humaine. «Car en Perse et partout dans le monde », rappelle le Très Haut, « une cruelle bêtise rend l'homme esclave depuis toujours et fait de son histoire un cauchemar de douleur ténébreux et aride. » (Espriu 1975, 73). Le traitement grotesque de l'*Improvisation pour marionnettes* est la représentation de cette niaiserie. Or le grotesque de *Première histoire d'Esther* est le prélude d'un moment élégiaque de toute beauté qui crée un espace utopique où l'impératif a encore tout son sens : « Accordez-vous sans défaillance, maintenant et en grandissant, quand vous serez adultes et quand vous serez vieux, accordez-vous une aumône réciproque de pardon et de tolérance. » (Espriu 1975,74). L'étude profonde et soigneuse de ce moment élégiaque, écrit à partir d'une tristesse lucide qui plane en permanence sur la scène grotesque, est déjà l'objet d'une autre recherche.

## Bibliografia

- Adelman, Rachel. 2014. «“Passing Strange” —Reading Transgender across Genre: Rabbinic Midrash and Feminist Hermeneutics on Esther». *Journal of Feminist Studies in Religion* 30 (2): 81–97.
- Alegret, Joan. 1975. «Presència i funció de la rondalla catalana popular a la “Primera història d’Esther”». *Els Marges* (5): 111–118.
- Alighieri, Dante. 2009. *La Divina Commedia. Inferno*. Introduzione e note di Daniele Mattalia. Mattalia, Daniele (ed.). 2009. Milano: Rizzoli Libri.
- Alleman, Beda. 1973. «Aufriß des ironischen Spielraums». Dins Hass, Hans-Egon (ed.). *Ironie als literarisches Phänomen*. Köln: Kiepenheuer.
- Alonso Schökel, Luis. 1971. «Comentario». Dins *Job*. Traducción de Luis Alonso Schökel y José Luz Ojeda. Con la colaboración de José Mendoza de la Mora. Revisión de José María Valverde. Comentario de Luis Alonso Schökel. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- . 1974. «Introducción». Dins *Eclesiastés y Sabiduría*, 13–16. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Alter, Robert. 1981. *The Art of Biblical Narrative*. New York: Basic Books.



- . 1985. *The art of Biblical Poetry*. Edinburgh: T&T Clark Ltd.
- . 1987. «Introduction to the Old Testament». Dins Alter, Robert (ed.). *The Literary Guide to the Old Testament*. Cambridge: The Belknap Press.
- Auerbach, Erich. 1969. *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*. Barcelona: Seix Barral.
- . 1998. *Figura*. Madrid: Editorial Trotta.
- . 2008. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Augé, Ramir. 2007a. «Notes: Amós». Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, 2738–2741. Sabadell: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- . 2007b. «Notes: Ezequiel». Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, 2723–2727. Sabadell: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1970. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- Bal, Mieke. 1999. «Lots of writing». Dins *Ruth and Esther. A Feminist Companion to the Bible (Second Series)*. Sheffield: Sheffield Academic Press.
- Barreiro, Javier. 2001. *Cruces de bohemia. Vidal y Planas, Noel, Retan, Gálvez, Dicenta y Barrantes*. Zaragoza: unaLuna ediciones.
- Barthes, Roland. 1969. *Crítica i veritat*. Barcelona: Llibres de

- Sinera.
- . 1970. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil.
- . 2002. *Le Degré zéro de l'écriture*. Suivi de *Nouveaux Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil.
- Baudelaire, Charles. 1968a. «Quelques caricaturistes étrangers». Dins *Oeuvres complètes*, 387–391. Paris: Éditions du Seuil.
- . 1968b. «De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques» Dins *Oeuvres complètes*, 370–386. Paris: Éditions du Seuil.
- Benson, Karin. 2002. «The Legacies of Ruth and Esther». Dins Szpek, Heidi M. (ed.). *Voices from the University. The Legacy of the Hebrew Bible*, 135–148. Lincoln: Writers Club Press.
- Berg, Sandra Beth. 1979. *The Book of Esther: Motifs, Themes and Structure*. Cedar Falls: Scholars Press.
- Berline, Adele. 2001. «*Esther* and Ancient Storytelling». *Journal of Biblical Literature* 120 (1): 3–14.
- Bloch, Ernst. 2006. *El principio esperanza 2*. Madrid: Editorial Trotta.
- . 2007. *El principio esperanza 1*. Madrid: Editorial Trotta.
- Bloom, Edward & Bloom, Lillian D. 1979. *Satire's Persuasive Voice*. Ithaca: Cornell University Press.
- Bloom, Harold. 1995. *El cànon occidental*. Barcelona: Columna.
- . 1997. *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press.
- . 2008. *Bloom's Shakespeare Through the Ages: King Lear*. Edited by Harold Bloom. New York: Infobase Publishing.

- Bonet, Sebastià. 2010. «Salvador Espriu i la llengua catalana. Sobre *Primera història d'Esther* i algun altre text». *Zeitschrift für Katalanistik* 23: 3–15.
- . 2016. «Espriu davant la Bíblia». Dins *La Bíblia en la literatura catalana: S. XIX i XX*. Barcelona. 19 d'abril de 2016.
- Bou, Enric. 1985. *La poesia de Guerau de Liost. Natura, amor, humor*. Barcelona: Edicions 62.
- Boyarin, Daniel. 1994. «Purim and the Cultural Poetics of Judaism—Theorizing Diaspora». *Poetics Today* 15 (1): 1–8.
- Boyer, Denise. 1989. «La figure de Salom dans l'oeuvre de Salvador Espriu». *Ibérica* III: 33–45.
- Bozal, Valeriano. 2001. «Cómico y grotesco». Dins *Lo comico y la caricatura*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- . 2010. *Pieter Bruegel. Triunfos, muerte y vida*. Madrid: Abada Editores, SL.
- Brauer, Horst. 2005. «John Keat's Ode "To Autumn" als Metapoesie». Dins *Text & Theorie. Selfreflexivity in Literature*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Brecht, Bertolt. 2004. *Escritos sobre teatro*. Dieterich, Genoveva (ed.). Barcelona: Alba.
- Bruguera, Justí M. 2007. «Notes: Gènesi». Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, 2513–2531. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Càntic dels càntics*. 2007. Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, 1377–1391. Sabadell: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Castellet, J. M. 1984. *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu*.

- Barcelona: Edicions 62.
- Castillo, Rosa. 1993. «Prólogo». Dins *Moseh Ibn 'Ezra. Antologia poética*. Traducció, prólogo y notas de Rosa Castillo, 9–12. Madrid: Hiperión.
- Càtedra Màrius Torres. 2006. «Fitxer de lectura Salvador Espriu». <http://www.catedramariustorres.udl.cat/materials/manuscrits/autors/espru/fitxer/index.php>. [Consultat el 5 de setembre de 2016]
- Caylar, Cresques du. 1892. «Le roman provençal d'Esther». *Romania XXI*.
- Certeau, Michel de. 1990. *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard.
- Cervantes, Miguel de. 1998. *Don Quijote de la Mancha*. Edició del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Forradellas. Estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter. Barcelona: Crítica.
- Chambers, Robert. 2010. *Parody. The art that plays with art*. New York: Peter Lang.
- Cirici Pellicer, Alexandre. 2014. *Diari d'un funàmbul. Les llibretes d'Alexandre Cirici Pellicer*. Edició de Glòria Soler. Barcelona: Comanegra.
- Cocozella, Peter. 1993. «Salvador Espriu i la seva “forma enciclopèdica”: Aspectes d'un sincretisme literari». *Catalan Review I (VII)*: 38–49.
- Collell, Jaume. 2013. *El músic de l'americana vermella. Joan Viladomat i la Barcelona descordada dels anys vint*. Barcelona: RBA La Magrana.

- Connelly, Frances S. 2012. *The Grotesque in Western Art and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cornadó i Teixidó, Maria Pau. 1991. «La influència de la Bíblia en l'obra de Salvador Espriu». Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Craig, Kenneth M. 1995. *Reading Esther: A Case for the Literary Carnavalesque. Literary Currents in Biblical Interpretation*. Louisville: Westminster John Knox Press.
- Culler, Jonathan. 1976. «Presupposition and Intertextuality». *MLN* 91 (6): 1380–1396.
- Cunningham, Valentine. 2011. «Twentieth-century fictional satire». Dins *A companion to Satire. Ancient and Modern*, 400–433. Oxford: Blackwell Publishing LTD.
- Curtius, Robert. 1984. *Literatura europea y Edad Media Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Daniel. 2007. Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, 1892–1931. Sabadell: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Davis, Howard McParlin. 1943. «Fantasy and Irony in Peter Bruegel's Prints». *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1 (10): 291–295.
- Delor i Muns, Rosa M. 1989. «Per una hermenèutica de l'obra de Salvador Espriu: 1929-1948». Universitat de Barcelona.
- . 1993. *Salvador Espriu. Els anys d'aprenentatge. 1929-1943*. Barcelona: Edicions 62.
- Denisoff, Denis. 2001. *Aestheticism and Sexual Parody 1840-1940*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Deuteronomi*. 2007. Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, 320–386. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Deuteronomio*. 1936. Dins *La Santa Biblia que contiene los sagrados libros del Antiguo y Nuevo Testamento: antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602) y cotejada con diversas traducciones y con el texto griego*, 187–228. Madrid: Depósito Central de la Sociedad Bíblica.
- Dürrenmatt, Friedrich. 1998. *Die Ehe des Herrn Mississippi. Eine Komödie in zwei Teilen (Neufassung 1980) und Drehbuch*. Zürich: Diogenes.
- Eclesiastés*. 1936. Dins *La Santa Biblia que contiene los sagrados libros del Antiguo y Nuevo Testamento: antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602) y cotejada con diversas traducciones y con el texto griego*, 694–702. Madrid: Depósito Central de la Sociedad Bíblica.
- Eclesiastès*. 1993. Dins *La Bíblia. Bíblia catalana*. Traducció interconfessional. Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya/ Claret/ Societats Bíbliques Unides.
- Eclesiastès*. 2007. Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, 1362–1376. Sabadell: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Eliot, Thomas Stearns. 1991. *Selected Essays*. London: Faber and Faber.
- Epps, Brand. 1995. «Grotesque Identities: Writing, Death and the

Space of the Subject (between Michel de Montaigne and Reinaldo Arenas)». *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 28 (1): 38–55.

Esdres. 2007. Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, 824–842. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Espriu, Francesc. *Memòries del notari Espriu*. [Inèdit]

Espriu, Salvador. 1968. *Primera historia de Esther*. Barcelona: Aymà.

———. 1993. *Antígona*. Edició crítica a cura de Carmina Jori i Carles Miralles. Barcelona: Edicions 62 i Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu.

———. 1995a. *Primera història d'Esther*. Edició crítica i anotada amb estudi introductori de Sebastià Bonet. Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu & Edicions 62.

———. 1995b. *Enquestes i entrevistes*. Edició crítica i anotada de les enquestes i entrevistes fetes a Salvador Espriu. Volum I. Reina, Francesc (ed.). Barcelona: Centre d'Estudi i Documentació Salvador Espriu & Edicions 62.

———. 1995c. *Enquestes i entrevistes*. Edició crítica i anotada de les enquestes i entrevistes fetes a Salvador Espriu. Volum II. Reina, Francesc (ed.). Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu & Edicions 62.

———. 1996. *Les roques i el mar, el blau*. Edició crítica a cura de Carmina Jori i Carles Miralles. Barcelona: Edicions 62 i Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu.

———. 1998. *Aspectes*. Gavagnin, Gabriella & Martínez-Gil,

- Víctor (ed.). Barcelona: Edicions 62 i Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu.
- . 2001. *Les ombres. Proses de «La rosa vera». Altres proses disperses*. Barcelona: Edicions 62.
- . 2002. *Fedra. Una altra Fedra, si us plau*. Edició crítica i anotada a cura de Miquel Edo i Julià. Barcelona: Edicions 62 i Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu.
- . 2003. *Cementiri de Sinera. Les hores. Mrs. Death*. Edició crítica i anotada amb estudi introductori a cura de Joan Ramon Veny-Mesquida. Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu & Edicions 62.
- . 2006. *Llibre de Sinera. Per al llibre de salms d'aquests vells cecs. Setmana Santa*. Edició crítica i anotada amb estudi introductori a cura de Jordi Cerdà i Subirachs. Barberà del Vallès: Edicions 62.
- . 2008. *El caminant i el mur. Final de laberint. La pell de brau*. Edició crítica a cura d'Olívia Gassol i Bellet. Notes de Rosa M. Delor i Muns i d'Olívia Gassol i Bellet. Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu i Edicions 62.
- . 2013a. *Ocnos i el parat esglai*. Pinyol i Balasch, Ramon; Mur, Mireia & Barnils, Sergi (ed.). Barcelona: Balasch editor.
- . 2013b. *Prosa narrativa*. Edició a cura de Gabriella Gavagnin i Víctor Martínez-Gil. Barcelona: Edicions 62.
- . 2013d. *Poesia*. Edició a cura d'Olívia Gassol. Barcelona: Edicions 62.



- . 2015. *Les cançons d'Ariadna*. Edició crítica i introducció filològica a cura de Gabriella Gavagnin i Víctor Martínez-Gil i introducció hermenèutica a cura de Rosa Delor. Barcelona: Edicions 62 i Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu.
- Espstein, Shifra. 1994. «The “Drinking Banquet” (Trink-Siyde): A Hasidic Event for Purim». *Poetics Today* 15 (1): 133–152.
- Ester*. 1960. Edició a càrrec de Basili Girbau. Dins. *La Bíblia. Volum VIII. Tobit. Judit. Ester*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat. 201–236. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Ester*. 2007. Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat. 1028–1051. Sabadell: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Esther*. 1936. Dins *La Santa Biblia que contiene los sagrados libros del Antiguo y Nuevo Testamento: antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602) y cotejada con diversas traducciones y con el texto griego*. Madrid: Depósito Central de la Sociedad Bíblica
- Esther*. 1971. *The Anchor Bible. Esther*. Introduction, translation, and notes by Carey A. Moore. New York: Doubleday.
- Èxode*. 2007. Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, 146–189.
- Éxodo*. 1936. *La Santa Biblia que contiene los sagrados libros del Antiguo y Nuevo Testamento: antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602) y cotejada con diversas traducciones y con el texto griego*, 56–

103. Madrid: Depósito Central de la Sociedad Bíblica.
- Ezequiel. 2007. *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, 1800–1892. Sabadell: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Fearnow, Mark. 1997. *The American Stage and the Great Depression. A Cultural History of the Grotesque*. New York: Cambridge University Press.
- Figueras, Antoni M. 2007. «Notes: *Eclesiastès*». Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat. 2681–2687. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Fox, Michael V. 2001. *Character and Ideology in the Book of Eshter*. Grand Rapids: Eerdmans.
- Frye, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism: four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- . 1982. *The Great Code: the Bible and Literature*. Toronto: Academic Press Canada.
- Fuster, Joan. 1977. *Contra el Noucentisme*. Barcelona: Crítica.
- Gadamer, Hans-Georg. 1997. *Mito y razón*. Barcelona: Paidós.
- . 2007. *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Salamanca.
- Gallén, Enric. 2005. «*Our Town* i *Primera història d'Esther*. Una aproximació intencionada». Dins *Si de nou voleu passar*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- . 2013. «Pròleg». Dins *Teatre. Antígona. Primera història d'Esther. Una altra Fedra, si us plau*, 9–36. Barcelona: Edicions 62.
- Gálvez, Pedro Luis de & Casals Marginet, Tomás. 1927. *La corte*

- del rey Assuero: episodio bíblico en un prólogo, dos actos, divididos en siete cuadros, y un epílogo, en prosa y verso.* Barcelona: L'Avenç Gràfic.
- Gassol i Bellet, Olívia. 2005. «La sàtira i l'humor en la narrativa espriuana dels anys 30». *Els Marges* 75: 63–72.
- . 2012. «*La pell de brau*» de Salvador Espriu o el mite de la salvació. Barcelona: Publicacions de L'Abadia de Montserrat.
- Gènesi*. 2007. Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, 19–112. Sabadell: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Girbau, Basili M. 2007. Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, 2606–2611.
- Gisselberg, Susan. 2012. «Satire in the Triumph of Death: Pieter Bruegel and Humanism». Dins *Proceedings of The National Conference on Undergraduate Research (NCUR)*, 901–909. Ogden Utah.
- Goethe, Johann Wolfgang. 1987. «Das Jahrmarkts-fest zu Plundersweilern». Dins *Erstes Weimarer Jahrzehnt*. Herausgegeben von Hartmut Reinhardt, 211–234. München: Carl Hanser Verlag.
- . 1999. *La fira de Plundersweilern. Comèdia reoberta moral-política de titelles. Edició bilingüe de Josep A. Baixeras i Jordi Jané*. Tarragona: Arola Editors.
- Gordis, Robert. 1976. «Studies in the Esther Narrative». *Journal of Biblical Literature* 95 (1): 43–58.
- . 1981. «Religion, Wisdom and History in the Book of Esther: A New Solution to an Ancient Crux». *Journal of*

- Biblical Literature* 100 (3): 359–388.
- Greene, Nicolas. 1984. *Bernard Shaw. A critical view*. Hong Kong: MacMillan Press.
- Greenspoon, Leonard. 2016. «Humor in the Old Testament». *Oxford Biblical Studies Online*.  
[https://global.oup.com/obso/focus/focus\\_on\\_humor\\_ot/](https://global.oup.com/obso/focus/focus_on_humor_ot/).  
 [Consultat el 5 de setembre de 2016]
- Grossman, Jonathan. 2009. «“Dynamic Analogies” in the Book of Esther». *Vetus Testamentum* 59: 394–414.
- Guerrero Salazar, Susana. 2002. *La parodia quevediana de los mitos. Mecanismos léxicos*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Hannoosh, Michel. 1992. *Baudelaire and caricature. From the Comic to an Art of Modernity*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Heidsieck, Arnold. 1971. *Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer.
- Huber, Werner; Middeke, Martin & Zapft, Hubert (ed). 2005. *Text & Theorie. Selfreflexivity in Literature*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Huizinga, Johan. 1997a. *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Barcelona: Alianza Editorial.
- . 1997b. *Homo ludens*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Hutcheon, Linda. 2000. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.
- Íñiguez Barrena, Francisca. 1999. *La parodia teatral en España (1868-1914)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

- Iribarren, Teresa. 2012. *Literatura catalana i cinema mut.* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Isaías. 1936. Dins *La Santa Biblia que contiene los sagrados libros del Antiguo y Nuevo Testamento: antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602) y cotejada con diversas traducciones y con el texto griego*, 709–66. Madrid: Depósito Central de la Sociedad Bíblica.
- Isaïes. 2007. Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat. 1537–1654. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Jaspers, Karl. 1958. *Descartes y la filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Leviatan.
- Jauss, Hans Robert. 1995. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Visor.
- Jeremías. 1936. Dins *La Santa Biblia que contiene los sagrados libros del Antiguo y Nuevo Testamento: antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602) y cotejada con diversas traducciones y con el texto griego*. Madrid: Depósito Central de la Sociedad Bíblica.
- Jeremies. 2007. Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat. 1655–1768. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Jesi, Furio. 1972. *Literatura y mito*. Barcelona: Barral.
- Job. 1930. Dins Fundació Bíblica Catalana. *La Sagrada Bíblia. Antic Testament. Vol. VI. Job. Proverbis. Eclesiasta*, 7–125.

Barcelona: Editorial Alpha.

*Job*. 1936. Dins *La Santa Biblia que contiene los sagrados libros del Antiguo y Nuevo Testamento: antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602) y cotejada con diversas traducciones y con el texto griego, 533–570*. Madrid: Depósito Central de la Sociedad Bíblica

*Job*. 1993. Dins *La Bíblia. Bíblia catalana. Traducció interconfessional*. Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya/ Claret/ Societats Bíbliques Unides.

*Job*. 2007. Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, 1051–1113. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

*Job*. 1971. Traducción de Luis Alonso Schöckel y José Luz Ojeda; con la colaboración de José Mendoza de la Mora; revisión de José María Valverde; comentario de Luis Alonso Schöckel. Madrid: Cristiandad.

*Joel*. 2007. Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

*Josué*. 2007. «Llibres històrics. Josué. Conquesta i ocupació de Canaan» Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat. Sabadell: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Juanmartí, Eduard. 2015. «D'*Israel* (1929) a *Antígona* (1939). L'apropiació espriuana de mites bíblics i clàssics, entre la llum i el neguit». Tesi doctoral. Universitat Autònoma de

Barcelona.

*Judit*. 2007. Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, 998–1022. Sabadell: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

*Jueces*. 1936. «El Libro de Los Jueces.». Dins *La Santa Biblia que contiene los sagrados libros del Antiguo y Nuevo Testamento: antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602) y cotejada con diversas traducciones y con el texto griego*, 256–84. Madrid: Depósito Central de la Sociedad Bíblica.

*Jutges*. 2007. Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, 432–479. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Kayser, Wolfgang Johannes. 2010. *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*. Boadilla del Monte: A. Machado Libros.

Kerr, Walter. 1968. *Tragedy and comedy*. London: Bodley Head.

Kierkegaard, Soren. 1989. *The Concept of Irony, with Continual Reference to Socrates: together with Notes of Schelling's Berlin Lectures*. Hong, Howard Vincent & Hong, Edna Hatlestad (ed.). Princeton, N.J. : Princeton University Press.

———. 2010. «Repercusión de la tragedia antigua en la moderna». Dins *Diapsálmata. Temor y temblor*. Madrid: Gredos.

Kinder, Gordon. 1988. «Religious Literature as an Offensive Weapon: Cipriano de Valera's Part in England's War with Spain». *The Sixteenth Century Journal* 19 (2): 223–235.

Knight, Wilson. 1957. *The Wheel of Fire. Interpretations of*

- Shakespearean Tragedy with three New Essays*. New York: Meridian Books.
- Kott, Jan. 2007. *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Barcelona: Alba.
- Kristeva, Julia. 1977. *Polylogue*. Paris: Éditions du Seuil.
- Labero Stals, José. 2012. «Un sendero tan misterioso como jocoso en la historia del arte». Dins Bozal, Valeriano (ed.) *El factor grotesco*, 10–17. Málaga: Museo Picasso Málaga.
- Lamentaciones*. 1936. Dins *La Santa Biblia que contiene los sagrados libros del Antiguo y Nuevo Testamento: antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602) y cotejada con diversas traducciones y con el texto griego*. Madrid: Depósito Central de la Sociedad Bíblica.
- Lamentacions*. 2007. Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, 1769–1785. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Langbaum, Robert. 1996. *La poesía de la experiencia: el monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Granada: Comares.
- Le Grand Robert de la langue française*. 2001. 2e édition dirigée par Alain Rey. Paris: Dictionnaires Le Robert.
- Lévinas, Manuel. 1993. *Dieu, la mort et le temps*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.
- Levític*. 2007. Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Llorens Cubedo, Dídac. 2013. *T. S. Eliot & Salvador Espriu*.



- Converging Poetic Imaginations*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Llovet, Jordi. 2013. «Porcades de Joyce». *El País*, 11 de desembre de 2013. [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/12/11/quadern/1386795344\\_606397.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/12/11/quadern/1386795344_606397.html) [Consultat el 2 de setembre de 2015 ]
- Lukács, György. 1984. «Sobre l'essència i la forma de l'assaig: carta a Leo Popper». Dins *L'Ànima i les formes*. Barcelona: Edicions 62.
- Luther, Martin. 1986. *Die Tischreden «Luther Deutsch - Tischreden»*. Originaltexte von Martin Luther herausgegeben von Kurt Aland. Band 9. Stuttgart: Ehrenfried Klotz Verlag.
- Lyon, John. 1983. *The Theatre of Valle-Inclán*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mainer Baque, Juan Carlos. 1986. «Valle-Inclán: la creació verbal de un espai escènic». Dins *Aspectos didácticos de lengua y literatura 2. Enseñanzas medias*, 107–127. Zaragoza: ICE.
- Malé, Jordi. 2014. «La prehistòria poètica de Josep Maria de Sagarra». Dins Garolera, Narcís (ed.) *Actes de la jornada d'homenatge a Josep Maria de Sagarra*, 39–59. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Malebranche, Nicolás. 2009. *Acerca de la investigación de la verdad*. Salamanca: Sígueme.
- Manent, Albert. 1997. *Del Noucentisme a l'exili. Sobre cultura catalana del nou-cents*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Mann, Thomas. 1969. «Vorwort zu *Der Geheimagent*». Dins *Reden*

- und Aufsätze* 2. Gesammelte Werke in Zwölf Bänden. 10. Fischer Verlag.
- . 2011. *Consideraciones de un apolítico*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Marc. 2007. «Evangeli segons Sant Marc» Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, 2088–2127. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Mas López, Jordi. 2015. «On l'or acaba tan lentament: l'haiku i la tanka en l'etapa de maduresa de Salvador Espriu». *Indesinenter* 10: 247–257.
- Meschonic, Henri. 1988. *Modernité, Modernité*. Paris: Gallimard.
- Meyer, Paul. 1892. «Le roman provençal d'Esther». *Romania* XXI: 196–204.
- Meyerhold, V. E. 1992. *Meyerhold: textos teóricos*. Hormigón, Juan Antonio (ed.) Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Middeke, Martin. 2005. «Self-Reflexivity, Trans/Intertextuality, and Hermeneutic Deep-Structure in Contemporary British Fiction». Dins *Text & Theorie. Selfreflexivity in Literature*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Mieth, Dietmar. 1976. *Epik und Ethik*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Miralles, Carles. 1985. «Poètica de la mort. La dignitat humana». *Serra d'Or* maig: 19–21 (355–357).
- Montaigne, Michel de. 2009. *Essais*. Volume 1. Paris: Editions Gallimard.
- Montijano Ruiz, Juan José. 2010. *Aproximación a la historia del teatro frívolo español*. Vigo: Editorial Academia del

Hispanismo.

Montoliu, Manuel de. 1934. «Realisme i pessimisme». *La Veu de Catalunya*, 3 d'octubre de 1934.

Morel, Philippe. 1997. *Les Grottesques : les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*. Paris: Flammarion.

Moreno Castillo, Enrique. 2001. «Prólogo». Dins *El Rey Lear*, 7–33. Barcelona: DVD ediciones.

Moreno i Domènech, Maria. 2013. «El tractament del grotesc a *Antígona* de Salvador Espriu». *Indesinenter* 8: 21–45.

———. 2015. «Imatgeria i fonts bíbliques a *Primera història d'Esther* i a *Per al llibre de salms d'aquests vells cecs*». *Indesinenter* 10: 265–274.

———. 2016. «Entre grotesco y esperpento: las traducciones de *Primera història d'Esther* al castellano». Dins *Literatura mundial y traducción*. [En premsa ]. Madrid: Editorial Complutense.

Moro, Javier. 2005. «Así acabó Anita Delgado, la esposa española del maharajá». *El Mundo*, 20 de febrer de 2005. <http://www.elmundo.es/magazine/2005/282/1108744402.html>. [Consultat el 2 de setembre de 2016]

*Nehemies*. 2007. Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, 842–868. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Neubauer, A. 1982. «Le roman provençal d'Esther». *Le roman provençal d'Esther* XXI: 194–196.

*Nombres*. 2007. Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes

- pels monjos de Montserrat, 243–319. Sabadell: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Palol, Miquel de. 1985. «*Eclesiastès, Spinoza, Verdi*». *Serra d'Or* (maig): 31–33 (335–343).
- Pareyson, Luigi. 1987. *Conversaciones de estética*. Madrid: Visor.
- Parra, Joan. 2000. «Nota del traductor». Dins *José y sus hermanos I. Las historias de Jacob*, 7–11. Barcelona: Ediciones B.
- Paton, Lewis Bayles (ed.). 1951. *A critical and exegetical commentary on the Book of Esther*. Edinburgh: Clark.
- Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Rubí: Paidós.
- Perrín, Guillermo & Palacios, Miguel, de. 2007. «La corte de Faraón. Opereta bíblica en un acto dividido en cinco cuadros, en verso». Dins *Teatro frívolo*, 179–222. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Picard, Gilbert. 1981. «Les grotesques: un système décoratif typique de l'art césarien et néronien». Dins *L'Art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du Principat. Table ronde de Rome (10-11 mai 1979)*, 143–149. Roma: Publications de l'École Française de Rome.
- Pons, Agustí. 2013. *Espriu, transparent. Una biografia*. Barcelona: Proa.
- Prado, Manuel (ed.). 1989. *Entender la pintura 16. Bruegel*. Barcelona: Ediciones Orbis.
- Proverbios*. 1936. Dins *La Santa Biblia que contiene los sagrados libros del Antiguo y Nuevo Testamento: antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera*

- (1602) y cotejada con diversas traducciones y con el texto griego, 661–694. Madrid: Depósito Central de la Sociedad Bíblica.
- Proverbis*. 1930. Dins *Job. Proverbis. Eclesiasta*. Versió dels textos originals, introduccions i notes de: Gumersind Alabart, Carles Cardó, P. Antoni Maria de Barcelona, 132–200. Barcelona: Fundació Bíblica Catalana: Alpha.
- Proverbis*. 2007. Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat. Sabadell: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Puelles, Luis. 2012. «Nada bajo los pies. Aproximación a una estética de lo grotesco». Dins Bozal, Valeriano (ed.). *El factor grotesco*, 18–61. Málaga: Museo Picasso Málaga.
- Reis I*. 2007. «Primer llibre dels Reis». Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat. Sabadell: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Reis II*. 2007. «Segon llibre dels Reis». Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, 654–709. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Rico, Francisco. 1970. *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral.
- Riffaterre, Michael. 1994. «Intertextuality vs. hipertextuality». *New Literary History* 25 (4): 779–788.
- Rodoreda, Mercè. 1993. «La senyora Florentina i el seu amor Homer. Comèdia en tres actes». Dins *El torrent de les flors*, 41–135. València: Eliseu Climent.
- Roig, Jaume. 2014. *Espill*. Edició crítica d'Antònia Cabré.

- Barcelona: Editorial Barcino.
- Romero Ferrer, Alberto. 2005. «Introducción». Dins *Antología del Género Chico*. Madrid: Cátedra.
- Ruskin, John. 1904. *The Stones of Venice. Volume II. The Sea-stories*. London: George Allen.
- Rut. 2007. Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, 479–485. Sabadell: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Sagarra, Josep Maria. 1923. «Romea. Primera sessió: Zacconi: “Otel·lo”». *La Publicitat*. <http://www.bnc.cat/digital/arca/>. [Consultat el 5 de setembre de 2016]
- Salinas, Pedro. 1989. *Literatura española siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Salmos*. 1936. Dins *La Santa Biblia que contiene los sagrados libros del Antiguo y Nuevo Testamento: antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602) y cotejada con diversas traducciones y con el texto griego*, 150–660. Madrid: Depósito Central de la Sociedad Bíblica.
- Salms*. 2007. Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, 1113–1307. Sabadell: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Salvat, Ricard. 2005. «Salvador Espriu, autor fonamental per a un teatre nacional de Catalunya». Dins *Si de nou voleu passar*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- . 2010. *Una mirada al teatre modern i contemporani. Volum 2. El teatre és una ètica. De Ionesco a Brecht*. Barcelona:

- Diputació de Barcelona i Institut del Teatre.
- . 2015. *Diaris (1962-1968)*. Edició a cura d'Eulàlia Salvat. Pròleg a cura de Francesc Foguet i Manuel Molins. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Samuel*. 2007. «*Primer Llibre de Samuel*». Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, 486–596. Sabadell: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Santamaria, Núria. 2000. «Introducció». Dins *Ronda de mort a Sinera. Les veus del carrer. D'una vella i encerclada terra*, I–CXIII. Barcelona: Centre d'Estudi i Documentació Salvador Espriu & Edicions 62.
- Saviesa*. 2007. Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, 1392–1431. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Scheinberg, Esti. 2000. *Ironie, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich. A Theory of Musical Incongruities*. Bodmin: Ashgate.
- Shakespeare, William. 1958. «Antoni i Cleòpatra». Dins *Tragèdies Romanes*, 231–352. Barcelona: Editorial Alpha.
- . 1967. *Antony and Cleopatra*. Edited by M. R. Ridley. The Arden Shakespeare. London: Methuen.
- . 2015. *Macbeth*. Edited by Sandra Clark and Pamela Mason. The Arden Shakespeare. Third Series. London & New York: Bloomsbury.
- Sofonías*. 1936. Dins *La Santa Biblia que contiene los sagrados libros del Antiguo y Nuevo Testamento: antigua versión de*

- Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602) y cotejada con diversas traducciones y con el texto griego*, 936–939. Madrid: Depósito Central de la Sociedad Bíblica.
- Sofonies*. 1993. «Llibre de Sofonies». *Bíblia. Bíblia catalana. Traducció interconfessional*. Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya/ Claret/ Societats Bíbliques Unides.
- Spinoza, Baruch. 2013. *Ètica*. Edició, traducció i pròleg de Josep Olesti. L'Hospitalet de Llobregat: Marbot.
- Squire, Michael. 2013. «“Fanstasies so Varied and Bizarre”: The Domus Aurea, the Renaissance, and the “Grotesque”». Dins: Buckely, Emma & Dinter, Martin D. (ed.). *A Companion to Neronian Age*, 444–464. Blackwell Publishing LTD. doi:10.1111/b.9781444332728.2013.00028.x.
- Steiner, George. 1989. *Presencias reales*. Barcelona: Ediciones Destino.
- . 1996. «The Uncommon Reader». Dins *No Passion Spent*, 1–26. London: Faber and Faber.
- . 2000. *Antígonas*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- . 2001a. *Pasión intacta: ensayos 1978-1995*. Madrid: Siruela.
- . 2001b. *Gramàtiques de la creació*. Barcelona: Proa.
- . 2011. *La muerte de la tragedia*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Stern, Elsie S. 2010. «Esther and the Politics of Diaspora». *The Jewish Quarterly Review* 100 (1): 25–53.
- Talmon, S. 1963. «“Wisdom” in the Book of Esther». *Vetus Testamentum* 13: 419–455.



- Tarnas, Richard. 2008. *La pasión de la mente occidental*. Girona: Ediciones Atalanta.
- Teessing, H. P. 1973. «Ironie als dichterisches Spiel». Dins Hass, Hans-Egon (ed.). *Ironie als literarisches Phänomen*. Köln: Kiepenheuer.
- Tobit. 2007. «Llibres poètics i sapiencials Tobit». Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, 973–997. Sabadell: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Todorov, Tzvetan. 1981. *Mikhaïl Bakhtine Le principe dialogique*. Suivi de: *Écrits du cercle de Bakhtine*. Paris: Éditions du Seuil.
- . 1992. *Simbolismo e interpretación*. Caracas: Monte Ávila.
- Treloar, Richard. 2008. *Esther and the End of «Final Solutions»*. Hindmarsh: AFT Press.
- Tresmontant, Claude. 1955. *Études de métaphysique biblique*. Paris: Gabalda.
- . 1956. *Essai sur la pensée hébraïque*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- Trías, Eugenio. 1994. *La edad del espíritu*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Valle-Inclán, Ramón Maria del. 1991. *Divinas Palabras. Tragicomedia de aldea*. Edición crítica de Luis Iglesias Feijoo. Madrid: Espasa Calpe.
- . 2007. *Obra Completa II. Teatro. Poesía varia*. Madrid: Espasa Calpe.
- Vallmitjana, Juli. 1908. *Com comencem a patir: llibre de criatures*. Barcelona: S. Duran y Bori.
- Vasari, Giorgio. 2013. *Las vidas de los más excelentes arquitectos*,

- pintores y escultores desde Cimbabue a nuestros tiempos*.  
Ávila, Ana (ed.). Madrid: Cátedra.
- Vernet, Roser. 1999. «Aproximació a un estudi de les unitats lingüístiques estereotipades a *Primera història d'Esther*». *Llengua & Literatura* 10: 197–242.
- Villalobos Alzívar, Iván. 2003. «La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes». *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* XLI (103): 137–145.
- Víllora, Pedro M. 2007. *Teatro frívolo*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Vinci, Leonardo da. 1993. *Tratado de pintura*. Madrid: Akal.
- Viñas Piquer, David. 2007. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.
- Wahl, Harald Martin. 2009. *Das Buch Esther*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Walfish, Barry. 1993. *Esther in medieval Garb: Jewish interpretation of the Book of Esther in the Middle Ages*. Albany: State University of New York Press.
- Wechsler, Michael G. 1998. «The Purim-Passover Connection: A Reflection of Jewish Exegetical Tradition in the Peshitta Book of Esther». *Journal of Biblical Literature* 117 (2): 321–327.
- Weisman, Ze'ev. 1997. *Political Satire in the Bible*. Atlanta: Scholar Press.
- Whitfield, Stephen J. 1986. «Distinctiveness of American Jewish Humor». *Modern Judaism* 6 (3): 245–260.
- Wolff, Hans Walter. 1975. *Antropología del Antiguo Testamento*. Salamanca: Sígueme.

Yxart, José. 1987. *El arte escénico en España*. Barcelona: Editorial Alta Fulla.

Zacaries. 2007. Dins *La Bíblia*. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, 2005–2021. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.