



«Desenganys caducs de la terra». Fragments d'una Passió culta rossellonesa del Barroc (còpia de 1696)

Pròleg d'Albert Rossich. Edició i introducció a cura de Pep Vila.
Girona: Institut d'Estudis Gironins - Associació d'Estudis Rossellonesos, 2016, 165 p.

Amb una perseverança admirable, Pep Vila ha anat incorporant al llarg de la seva trajectòria com a investigador peces per a la construcció d'un corpus dramàtic del barroc català. El cas que ara ens ocupa és una edició i un estudi d'un fragment d'una Passió rossellonesa del segle XVII, copiada l'any 1696, que forma part del manuscrit factici núm. 15 de l'Arxiu Departamental dels Pirineus Orientals de Perpinyà. Cap pista certa no ens mena a un autor concret, a un cercle o a un orde religiós al qual puguem atribuir aquest fragment; tot apunta que havia de ser un autor amb un coneixement efectiu de la tradició passionística, com també de la cultura teològica i literària del seu temps. Al pròleg d'aquest volum, Albert Rossich qualifica d'aclaparador el resultat de les aportacions de Pep Vila pel que fa en aquest patrimoni dramàtic barroc esmicolat i en destaca el fi instint per descobrir, en arxius públics i privats, peces oblidades o decididament ignorades d'una tradició teatral densa i que arriba fins a avui.

El de *barroc* és un concepte que, començant pel títol, Vila empra tothora al llarg d'aquest volum. Bo i defugint qualsevol referència a la polèmica d'aquest controvertit concepte, és evident que l'editor i estudiós l'aplica des d'un punt de vista ahistòric o transhistòric, és a dir, no ajustat a una etapa cronològica més o menys convencional de la història cultural. S'ha dit –i es continua dient– que del Renaixement ençà hi ha hagut un inexorable procés de secularització de la societat occidental. Recordo, per exemple, l'assaig *Piété baroque et déchristianisation* (1973) en què l'autor, Michele Vovelle, de manera paradoxal connectava aquest procés amb les pràctiques pietoses barroques a Provença durant el segle XVIII. Podia semblar, doncs, que l'artificiositat cultural barroca soscavava una religiositat cristiana pretesament autèntica, un fet que va activar la secularització progressiva de la societat. No han acabat de calar suficientment els treballs que adverteixen que, al llarg de la història moderna i contemporània, han estat primordials precisament els processos en direcció oposada, és a dir, els de recristianització. L'historiador txec Bohdan Chudoba sostenia, l'any 1952, que l'edat barroca va posar en relleu singularment els valors religiosos. El barroc –un concepte subestimat per la historiografia llavors imperant, la marxista– era definit per aquest historiador com un tret mental i social, el d'una religió polititzada, la qual ha marcat inexorablement la vida europea moderna i contemporània. Aquesta tendència, que s'ha denominat historiografia confessionalista, ha disposat –i disposa– d'un gran predicament perquè té una connexió evident amb alguns dels plantejaments actuals

dels *Cultural studies*. Tal vegada, rebaixaria, per aquesta raó socialitzadora que ha de tenir la recristianització, categories binàries com la de Passió *culta* oposada a *popular*, que no ajuden a copsar la complexitat de l'obra ni del públic que la rebia. Una visió totpoderosa d'un autor (eclesiàstic) que redacta una obra arrogantment allunyada d'un públic sotmès a un exercici literari d'alt nivell perd el sentit pastoral (i polític) del gènere de la Passió. Tampoc no resulta creïble una feligresia sense capacitat crítica i, sobretot, homogèniament popular, sense estrats i superestrats, invulnerable a la retòrica barroca.

Ressaltava suara el concepte de religió polititzada durant el barroc. I, certament, l'aportació de Pep Vila al respecte és fonamental. L'abans i el després del Tractat dels Pirineus (1659) atorga al barroc rossellonès un paper crucial com a testimoni d'un traspàs de poders i d'uns canvis contingents en els processos d'identificació socials, polítics o religiosos. En pintura, disposem del cas emblemàtic de Jacint Rigau, nat precisament el 1659 i conegut com a Hyacinthe Rigaud, que es va orientar professionalment i estilísticament cap a la cort de Lluís XIV. I pràcticament coetani, trobem el cas d'Antoni Guerra el Vell que, per contra, va orientar clarament els seus interessos cap a Castella i la cort espanyola. La *hispanité et catalanité* del Rosselló ha estat objecte d'una copiosa bibliografia, perquè la presència de la cultura espanyola en aquest comtat durant els segles XVI-XVII és un fet que no pot ser circumstancial i li atorga un caràcter específic ja abans de l'annexió a la corona francesa. Un treball ulterior que s'hauria de desenvolupar i que Vila va apuntant en la introducció i en l' anotació del text és la intertextualitat reiterada amb grans autors castellans. Al marc més convencional d'aquesta Passió rossellonesa s'hi va afegint aquest diàleg repetit, que confereix un nou i atractiu revestiment a la peça teatral. Hi ha referències, per exemple, a la mística carmelitana o, de manera més audaç, a la retòrica conceptista, que té Quevedo com a autor més visible.

Vila fa una interessant digressió (p. 14-16) per parlar de les aportacions que en el seu dia va fer Josep Sebastià Pons sobre la literatura catalana al Rosselló durant els segles XVII i XVIII i la *invasió*, segons el rossellonès, del conceptisme castellà, que sembla inqüestionable. Seguint amb Pons, Vila esmenta, per exemple, les imitacions dels Planys de la Verge en passatges passionals. No estaria de més recordar el medievalisme epigonal –i, tanmateix, tan carregat d'auguris– de Roís de Corella i la seva escenogràfica «Oració a la sacratíssima Verge Maria, tenint son Fill, Déu Jesús, a la falda davallat de la creu», la qual ens va deixar un dels versos més portentosos de la nostra literatura: "crida lo sol, plorant, ab cabells negres." Un vers que podria haver signat el més docte i inspirat dramaturg culterà. Salvador Espriu s'hi va referir amb admiració diverses vegades i, fins i tot, el va reescriure en el poema X de la seva *Setmana Santa*, un dels exercicis poètics contemporanis més imaginístics i modernament barrocs. En qualsevol cas, ens ha de prevenir d'assimilacions massa directes entre estils i identitats lingüístiques o nacionals. No es tractaria tant d'una *invasió* com d'unes formes literàries (i religioses) perfectament incorporades al territori.

El teatre medieval religiós havia anat fixant les figures, de les quals ja va parlar Auerbach i que Vila oportunament esmenta. El manierisme del gòtic tardà, tan con-

centrat en la humanitat sofrent de Crist, va anar perfilant, per exemple, el trasllat en imatges contemplatives dels instruments de la passió. Claus, esponges, tenalles o espines disposen, doncs, d'uns antecedents medievals inexcusables que, al llarg dels segles XVII i XVIII, van obtenir una notable presència i difusió, per exemple, a través dels passos processionals o, també, com el mateix Vila aporta, a través de gravats que van anar enriquint una imatgeria intricada. La contemplació d'aquestes imatges requereix, com en la literatura emblemàtica, l'*acutezza* del lector, la qual sempre ha de passar per un (re)coneixement dels materials heretats, de la tradició, de tota la tradició. Per exemple, a la Passió que ens ocupa, Pilat esmenta de revolada Argos (v. 1502), la qual cosa posava a prova el més desvetllat espectador, que havia de conèixer el feix de significacions d'aquesta figura mitològica i l'actualització que en feia el barroc. De fet, el terme *acutezza* apareix, i crec que de manera significativa, en el darrer tram de l'edició, el que correspon al desclavament. Josep d'Arimatea, amb una solemnitat litúrgica, adora el clau extret de la crucifixió i l'anomena: «dura agudes» (v. 1814). L'*acutezza*, doncs, pren significativament un valor sensible i alhora intel·lectual, un joc conceptista que manté amatent el receptor en una expressió afortunada d'aquesta poètica de l'obscuriment tan marcadament barroca.

Leo Spitzer va destacar que una de les característiques del barroc era que allò espiritual sempre apareix encarnat i que la carn crida sempre l'espiritual. Així, a l'hort de Getsemani d'aquesta Passió rossellonesa, Jesús atribolat, en la més evident expressió de la seva humanitat, sua sang i exclama: «Inundau-la en lo caudal / de las ayguas que transpira, / compellidas de la sanch / que per mos poros distil·la. / O, naturaleza débil / què repugnas, què t'instiga?» (v. 392-397). El fenomen de l'hematidrosi podia ser especialment sensible en una població, Perpinyà, que des de 1416 disposava d'una rellevant confraria de la Preciosíssima Sang, que des de 1285 conserva, també segons la tradició, relíquies de les Santes Espines, i on, a més a més, eren habituals en les processons de Divendres Sant el seguici de flagel·lants i les seves profusions sanguinolentes. Al barroc, compondre i viure la imatge era el fruit d'un treball de meditació i de concentració. Transmetre, a través d'una composició literària, una imatge exigia una tècnica i un coneixement dels instruments retòrics, entre els quals trobem dos mecanismes excel·lents com són la prosopopeia o la hipotiposi. La hipotiposi pretén pintar les coses amb una particular intensitat de manera que sembli que les tenim davant dels ulls. Construir una imatge de les coses en termes tan expressius que hom cregui veure-les més que sentir-les. Evitant un expressionisme dramàtic, el text es deté en objectes, en fenòmens (com l'hematidrosi) per suggerir-ne la contemplació. Tal com assenyalen les recents teories antropològiques cognitives, hi hauria dos grans tipus de religiositat: una basada en la paraula i la memòria semàntica i una altra, la imaginística, basada en la imatge i en l'activació de la memòria icònica. Es fa palès que durant el barroc (i a diferència de la teatralitat medieval, fonamentada bàsicament en un text significant) es van neutralitzant els components més dramàtics i es reconduïxen cap a la contemplació de les figures i els elements litúrgics. S'ha parlat de la desteatralització posttridentina i, en efecte, la Passió que analitzem corrobora la poca dramatització, l'eradicació de qualsevol ele-

ment que distorsioni la gravetat solemne. El profà, transgressor i divertit, tan característic de les representacions medievals i postmedievals, no hi fa acte de presència. Tanmateix, s'hi constaten uns components escenogràfics d'una gran majestuositat, els quals es posen en valor precisament per l'economia dramàtica. Així, mentre Maria, esdevinguda figura de Dolorosa, és al peu de la creu, Josep d'Arimatea i Nicodem es disposen a ascendir alhora les escales per desclavar el crucificat; tot plegat se'ns afigura com una escena imponent, d'una coreografia indiscutible.

Si la llengua catalana va ser de les primeres en el drama litúrgic europeu, una peça com aquesta Passió ens assenyala l'adaptació i la vitalitat d'aquesta llengua a un nou model teatral i religiós. Aquest text s'havia de representar en una església (de mica en mica, les representacions urbanes s'havien desterrat) i en Dijous i Divendres Sant, perquè era tributari del calendari litúrgic. Però la llengua catalana no va disposar d'uns fonaments polítics i socials per a constituir un corpus teatral, reial i laic, com el d'altres indrets d'Europa, ni va tenir la capacitat de crear espais exclusius per a la seva representació. Aquesta Passió rossellonesa és, doncs, testimoni de la distància tant del teatre classicista francès com del Segle d'Or espanyol.

Malgrat l'acabat barroco, no deixen d'aparèixer en aquest fragment grups que evidencien temes o personatges extensament tractats segles abans en el teatre religiós medieval i postmedieval. Anotem dos personatges esmentats en aquesta Passió i que formen part d'un elenc tradicional del teatre religiós català: l'apòstol Tomàs i Isaac. Tomàs, llició de l'escepticisme o de l'empirisme més rigorós, va ser, segons el llegendari apòcrif, l'evangelitzador de l'Índia. Des de la més estricta gravetat, ens ho recorda lleument el text: «per mi morirà, Thomàs, / en un dels més remots clima[s]» (v. 140-141). Al Misteri d'Elx, amb un toc irrenunciable d'humor, l'apòstol Tomàs fa una precipitada i tocatardana aparició en el moment final de l'ascensió de la Verge i pren la paraula per excusar-se: «Vós me ajau per excusat / que les Índies me han ocupat». L'altre exemple és el sacrifici d'Isaac, que podria semblar sobrer en una Passió com la que ens ocupa: "Admeteu, inmens Senyor, / la víctima més rendida, / que vostra Isach primogènit / rendidament vos dedica» (v. 464-467). Tanmateix, coneixem la difusió d'aquesta escena veterotestamentària en el teatre medieval català. A Girona, durant les celebracions del Corpus, es representava el sacrifici d'Isaac com a mínim fins al Concili de Trento, que va intentar amb un èxit relatiu posar ordre en aquest tipus de celebracions. En definitiva, l'autor o autors d'aquesta Passió barroca no van voler prescindir d'un repertori de personatges o escenes que gaudien d'un reconeixement del públic fruit d'una llarga i diversa tradició.

Al Calvari, l'orb Longí, després de travessar el costat de Crist amb la llança, s'adreça sol·licit als personatges que són al peu de la creu: «Veniu, doncs, que us guiaré, / si pot un cego guiar». La paràbola evangèlica dels cecs i tota la seva imatgeria moderna relluen en aquests versos que ens remetent a la incapacitat d'entendre el món, d'orientar-se en la tenebra intel·lectual. És colpidora la darrera intervenció del centurió, que clou l'edició, en l'escena del davallament, vint-i-tres versos expressius i paradigmàtics d'allò que entenem per barroco. S'inicia amb «Enganys caduchs de la terra», el vers que, lleugerament retocat per Pep Vila, dona títol al

volum de l'edició. Al Calvari, el centurió testimonia el *perpetuum mobile* que va formular Gracián: “No hay estado, sinó continua mutabilidad en todo». I una conseqüència evident d'aquest món canviant és el *desengaño*, el concepte que més ressona en aquests darrers versos i que és també expressió dels constants desencisos ideològics de l'època barroca. El cadàver és la «representació» (v. 2009) que ha de dissuadir-nos de la vanitat mundanal i fer transcendir el misteri: «un Déu viu, y un home mort» (v. 2015). I acaba, com també passava en els drames medievals, amb una imprecació a la benvolença divina per part del mateix autor: «Despertaui, perquè trobem / a tots, ab conforme unió, lo perdó de nostres faltes / y de les suas lo auctor» (v. 2016-2019).

Pep Vila ens ha fet conèixer un fragment estimable amb què teixir el corpus dramàtic d'aquest període. Ho fa des de la convicció que el barroc català disposa d'una excel·lència homologable a la resta d'expressions dramàtiques europees. I, en un territori, el Rosselló, especialment complex, frontissa, on la religió va tenir un paper essencial en la seva definició. Són raons més que suficients perquè aquesta edició no passi inadvertida.

Jordi Cerdà Subirachs

Universitat Autònoma de Barcelona