

JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE

# LUCAS FERNÁNDEZ: UNA RETÒRICA AFECTIVA PER A LA PASSIÓ\*

Traduït del castellà per Antoni Munné-Jordà

Para Xavier Fàbregas, a quien siempre deberé  
carta.

JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE

\* Encara que no sigui desbordant, ja hi ha una rica bibliografia sobre Lucas Fernández, en general, i sobre el seu *Auto de Pasión*, en particular, que no he fet servir expressament en redactar aquestes pàgines. He optat per una «lectura immediata» del text, bo i renunciant a l'acompanyament bibliogràfic i a la nota a peu de pàgina. Pot ser que d'altres lectors, enfrontats a una voluntat tan manifestament mantinguda i dissenyada per Lucas Fernández, hagin caigut abans que jo en la clau d'aquest moll significatiu, en la peculiaritat comunicativa d'aquesta peça. Si fos així, que tinguin els mèrits de la cronologia. El lector inquiet pot servir-se d'altres estudis que directament o indirectament tracten aquesta obra: Beysterveldt (1979); Cirot (1940); Crawford (1937 i 1967); Hermenegildo (1966, 1972, 1975 i 1983); Lihani (1973 i 1975); López Morales (1968); Morreale (1977); Zamora-Canellada (1975).

Faig les citacions sempre segons l'edició de M. Josefa Canellada: Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, Madrid, Castalia, 1976.

Per a un cristià, la mort tràgica del seu Déu ha de constituir un moment de màxima tensió emocional, especialment durant la commemoració anual, per a la qual l'Església catòlica disposa d'una litúrgia molt emotiva i «espectacular». Per al dramaturg de la Passió, el repte és construir un llenguatge dramàtic capaç d'expressar aquest grau màxim de sentimentalització, sintonitzant amb les funcions de *commoure* i *atreure* per empatia que aconsegueixen les pràctiques cerimonials. No és el moment de la lliçó i la catequesi, ni el de la celebració triomfal (carros del Corpus), ni el del ritu dels inicis (teatre de Nadal), sinó el temps del dolor en la forma totalitzadora que, dins tota mítica religiosa, representa l'anihilació d'un Déu. El dramaturg, encara proper a l'oficiant del ritu, té al davant la desmesurada responsabilitat de donar resposta a unes expectatives de l'espectador-feligres, recollint, per acréixer-la, la seva devoció religiosa, la seva participació sentimental en el sacrifici. No té, en conseqüència, la mateixa responsabilitat que el creador de peces profanes, ans parteix d'una plus-vàlua afectiva (prèvia a l'obra) que ha de potenciar per mitjà dels recursos poètics adequats. Era aquesta al capdavant la situació de Lucas Fernández al moment de començar a escriure una peça *per a* (més que no *sobre*) la Passió de Crist, tot i que, ben cert, hi havia la via intermèdia: acollir-se a la narrativitat d'uns fets, en forma de diàleg i d'una manera més neutra sentimentalment; és el cas d'Alonso del Campo al seu *Auto de la Pasión* i de Juan de la Enzina a les seves obres de Passió i Resurrecció, creadors de peces *sobre* i no *per a* la Passió; al meu entendre molt menys importants dramàticament i literàriament, i de les quals no tractaré.

Lucas Fernández es va proposar escriure un drama per a la Passió, responent als reptes esmentats i dins el to i l'esperit que he alludit. Crec que els seus resultats són importants, perquè va saber posar la retòrica al servei de la Passió, és a dir, va construir un llenguatge dramàtic capaç d'expressar la màxima tensió emotiva de la Passió, una poètica de l'afectivitat, mitjançant els recursos codificats de la Retòrica, especialment les figures de repetició, lògiques i patètiques, però sense renunciar a d'altres, tots adreçats a obtenir el llenguatge de màxima tensió sentimental i de captació empàtica que demana dramatitzar la mort d'un Déu. És veritat que, si escorcollem els escassíssims testimoniatges del teatre castellà anterior, podrem trobar a les *Lamentaciones fechas para la Semana Santa* de Gómez Manrique un prece-

dent destacat d'aquesta retòrica de l'afectivitat per al drama de la Passió, perquè no hi ha pas pocs recursos poètics fets servir en aquesta obra amb una intenció molt pròxima. Tanmateix, llegint comparativament, observem el llarg camí que falta per córrer entre Gómez Manrique i Lucas Fernández, perquè aquest darrer construeix coherentment un llenguatge totalitzador per a la Passió, fent servir sistemàticament i coordinadament no solament una rica pluralitat de possibilitats impressives i afectives de la llengua, tal com ho veurem, sinó la seva articulació amb els components visuals més espectaculars (aparença, música) i fins i tot litúrgics. Crec que som davant d'un mecanisme dramaturgic perfectament calculat en totes les parts i les conseqüències. Vegem-ne els passos vers una síntesi final.

Ja ha estat estudiada, des de diverses perspectives, la importància de la retòrica de la repetició dins la cultura popular oral, i també el seu paper rellevant com a forma destacada de la ritualització i la funció emotiva del llenguatge, conseqüències dels valors impressius de la redundància. Crec que tots aquests valors conflueixen en el paper decidit que tenen els diversos recursos de repetició dins la retòrica per a la Passió de Lucas Fernández. Les repeticions a començament de vers (*anàfora*) o seguides (*reduplicació* o *anadiplosi*) o al principi i al final del vers, generalment de paraules molt connotades de significats de dolor, sofriment, etc., apareixen amb presència obsessiva en aquesta peça. Uns pocs exemples significatius ens serviran:

«Pe.: *Oýd mi boz dolorosa,*  
*oýd los bivalentes del mundo,*  
*oýd la passion rabiosa»* (vv. 1-3).

«P.: *mill ribaldos y aguaziles*  
*mill linajes de hombres viles*  
*mill verdugos, mill sayones»* (vv. 153-155).

«(Cantan): *¡Ay dolor, dolor, dolor,*  
*dolor de triste tristura,*  
*dolor de gran desventura!»* (vv. 294-296).

«Ma.: *Hermanos, llorad, llorad.*  
*Llorad vuestra desventura.*  
*Llorad con fe y lealtad*

(...)

*Lloremos todos, lloremos,  
lloremos amargo lloro*» (vv. 302-304; 312-313).

A l'últim vers, el sentiment és subratllat per la redundància semàntica de l'acusatiu intern. Especialment significativa és l'acumulació d'interjeccions, dins la disposició retòrica que ara considero, perquè, a la tensió emotiva i afectiva que correspon a la interjecció, s'hi afegeixen els valors impresius de la repetició seguida, amb la qual cosa s'aconsegueixen passatges neutres pel que fa al procés narratiu, però densíssims per a la participació emocional:

«P.: ¡O infortunio repentino!

Mat.: ¡Ay, ay, ay!

D.: ¡Ay, ay!

P.: ¡Ay, ay!» (vv. 289-290).

També, molt sovint, les interjeccions hi apareixen repetides a començ de vers, amb la qual cosa se'n reforça el significat, per la posició de realçament. Només citaré, com a exemple, dos casos rellevants:

«Mat.: ¡Ay! ¡quán triste mal nos vino!

D.: ¡Ay, mezquino!

P.: ¡Ay! pues ya remedio no ay» (vv. 291-293).

«Ma.: ¡Oh, mi maestro y esposo!

¡O, mi bien y gran descanso!

O, Dios mío glorioso» (vv. 327-329).

Figures retòriques de repetició surten també de fer servir el mateix verb en diversos temps etc., (*poliptòton*) o paraules que tenen una mateixa arrel (*derivació*), que apareixen sovint en altres contextos de repetició, els quals fan destacar i pels quals són destacats: recordem els versos ja citats, dins el seu marc, «*dolor de triste tristura*», «*lloremos amargo lloro*», als quals podem afegir, per completar l'exemplificació:

«P.: ¡O, lástima lastimera!» (v. 257).

«P.: «pues muere, ¿cómo no muero?» (v. 280).

FIGURES RETÓRIQUES: UNY BELLEJES VARIETATS DEB Y IV EVERSIO

«J.: *que ni cesso ni he cessado  
de llorar con gran cuydado  
lo que vosotros lloráis*» (vv. 553-555).

«Ma.: *todos con ella lloravan,  
llorando la consolavan*» (vv. 703-704).

No és de la consideració aïllada que neix la importància d'aquestes figures al llenguatge dramàtic de Lucas Fernández, sinó de l'acumulació i fins de la confluència en un mateix passatge de diferents figures de repetició, amb les repercussions que hem vist.

Encara podem considerar, dins els mecanismes i les funcions de la repetició, les estructures de paral·lel, així mateix caracteritzadores de la poètica oral, a la qual també pertany el teatre. Ben coneguts els rendiments estètics del paral·lelisme, des de la Bíblia fins a la lírica galaico-portuguesa, només em cal aduir aquí algun testimoniatge de l'*Auto de Pasión* per demostrar-n'hi la presència. No es tracta de formes paral·lelístiques pures, però responen al principi d'identitat o de gran proximitat d'estructures sintàctiques vinculades semànticament, per la sinonímia o per l'antítesi. Ja en algun dels exemples presentats abans podíem observar repeticions d'estructures sintàctiques, i gosaria dir que és un dels trets característics del text de Lucas Fernández. Cal prestar atenció a formes d'ordenació com les següents:

«Pe.: *Ya mi bien es acabado,  
ya mi gloria es fenecida*» (vv. 14-15).

«Ma.: *Y quan dulce el sospirar  
y quan dulce lamentar*» (vv. 339-340).

«P.: *Y los otros repelavan  
las barbas angelicales,  
y los otros le messavan,  
le escopían y llagavan  
con heridas muy mortales.  
Y los otros le mofavan,  
otros que le hazían gestos,  
y los otros le empuxavan  
y ultrajaban  
con escarnios y denuestos*» (vv. 201-210).

«M. Ja.: Con sus lágrimas lavava  
 las llagas y las heridas.  
 Con su velo las limpiava  
 y enxuagava  
 con angustias doloridas» (vv. 646-650).

És pertinent aquí insistir que es tracta d'una *sintaxi significativa*, coherentment amb el principi rector de la repetició retòrica per aconseguir un llenguatge efectiu i sentimentalitzat. Crec que en aquesta mateixa línia hi són les estructures bimembres, trimembres..., l'acumulació seguida d'estructures sintàctiques equivalents o la martellejant presència acumulativa d'interrogacions i invocacions que veurem més endavant.

Dins els procediments de repetició semàntica podem considerar la densitat de sinònims en un breu espai de versos i, doncs, de temps de dicció. En la seva redundància significativa, martellegen sobre l'afectivitat, no damunt la capacitat discursiva, de l'espectador-feligrès. Són, com ja ho he dit, procediments retardataris pel que fa a l'avenç de l'acció i al progrés conceptual i ideològic, però, en canvi, de gran efectivitat per a la tensió emotiva i sentimental, dins un acte que té més de projecció empàtica que no de distanciament interpretatiu. Tot i que, al capdavant, aquest és el problema de tot teatre d'argument previ i conegut, i el religiós ho és per essència. Caldria investigar sistemàticament la repercussió que, damunt l'estructura i la forma dramaturgiques, té en general el fet d'anul·lar la tensió i el suspens d'allò desconegut. En privar-se l'escriptor del plaer dels fets, pot trobar-se necessitat de potenciar els recursos impressius del llenguatge dramàtic i els efectes calculats d'estructura i espectacularitat. Això, afegit a les raons que hem adduït més amunt, ens ajudaria a comprendre el valor de les repeticions com a desbordament afectiu del llenguatge dramàtic de Lucas Fernández.

D'entre les figures retòriques que solen classificar-se dins el grup de les lògiques, l'*antítesi*, oposició de conceptes, valors, atributs..., ocupa un lloc destacable per la tensió significativa que sorgeix de l'articulació de contraris. Hi són en relació d'altres figures, com l'*oxímoron*, la *paradiàstole*, la *paradoxa*, etc. Lucas Fernández no podia ser estrany a aquesta violentació lògica, tan útil quan allò que es busca no és la transparència referencial del llenguatge, la claredat expositiva, sinó les funcions emotives, impressives, per com-

moure i incorporar sentimentalment l'espectador per mitjà d'una reacció d'estímul-resposta. Vegem alguns passatges del nostre dramaturg que recolzen en diverses oposicions contrastades:

«Ma.: ¡O, quan dulce es llorar,  
a los tristes afligidos,  
y cuán dulce el sospirar,  
y cuán dulce lamentar,  
y cuán dulces los gemidos!» (vv. 337-341).

«Je.: qu'el llorar m'es descansar» (v. 560).

«Ma.: Y va aquella reyna sancta,  
muy dulcemente llorando» (vv. 483-483).

«Je.: Por vencer fuyste vencida  
de aquel muy gran Rey de gloria» (vv. 596-597).

«P.: Por eso quiso nacer  
en medio del bravo invierno,  
por mejor nos guarecer,  
con su infinito poder,  
del gran fuego del infierno» (vv. 111-115).

Això lligaria amb un altre recurs que fa servir Lucas Fernández, consistent a articular dos parlaments seguits, l'un amb connotacions positives molt marcades i l'altre de connotacions negatives acusades, d'on resulta una polarització, en el contrast, de resultats molt vius:

«Ma.: ¡Oh, mi maestro y esposo!  
¡O, mi bien y gran descanso!  
O, Dios mío glorioso,  
¡Cuán benigno y amoroso  
a la muerte fuyste, y manso!

»M. Sa.: ¡O, pueblo perro, profano,  
crudo, traydor, alevoso!

«Por qué matas con tu mano,  
muy ufano,  
a tu Dios Sancto, gracioso?» (vv. 327-336).

Podríem trobar varietats dins d'aquest procediment comú d'oposar contrastadament idees oposades, però que quedi

clar que el meu interès aquí no és fer una anàlisi exhaustiva de tots els recursos emprats, sinó de mostrar unes directrius, unes tendències per explicar el sentit global de la creació dramàtica del nostre autor en aquesta peça. Per això, passaré a estudiar-ne altres procediments.

Juntament amb les de repetició, ja vistes, les figures patètiques són les més importants en el nostre dramaturg. Una anàlisi detallada ens mostraria la presència de les més significatives a l'*Auto de Pasión* de Lucas Fernández: *exclamació, interrogació retòrica, apòstrofe, optació, hipèrbole*, etcètera... És perfectament coherent que sigui així, perquè el nostre poeta, com ho estem veient, sap articular i acumular els recursos que, per ells mateixos i mitjançant la suma, contribueixen a la intencionalitat que el guia en la creació d'aquesta peça. Especialment significatives, per l'abundància, són les exclamacions, els apòstrofes i les interrogacions retòriques, tant que, globalment, donen el to caracteritzador del text; així, per exemple, per a algú desconexor del castellà, i sense entrar als significats, li quedaria la imatge gràfica dels nombrosos signes d'exclamació i d'interrogació i d'una sintaxi sovint trencada per interjeccions.

La desmesura, com a base de la hipèrbole, serveix a Lucas Fernández per a subratllar l'angoixa de la passió:

«M. Ja.: *no se hartando de lo ver,*  
*y cient mill gemidos dando,*  
*y llorando,*  
*sin cessar ni fenescer»* (vv. 727-730).

De fet, podríem considerar tota la peça una hipèrbole continuada, pel que fa a menar a una situació límit els sentiments d'angoixa i de dolor; tanmateix, a part d'això, hi ha passatges que en ells mateixos es configuren com les característiques formals de la hipèrbole. Afegim al que hem citat:

«P.: *mill ribaldos y aguaziles,*  
*mill linages de hombres viles,*  
*mill verdugos, mill sayones.*  
(...)  
*mill varahundas haciendo»* (vv. 153-155 i 158).

«P.: *¡Verle en tierra arrodillar,*  
*caer mill vezes de pechos!»* (vv. 216-217).



«Ma.: Con la Virgen, sus pisadas  
seguían dos mill matronas,  
lacrimando lastimadas» (vv. 487-489).

«Mat.: Y en oír las martilladas  
fueron, del hincar los clavos  
nuestras entrañas rasgadas,  
y arrancadas  
como de leones bravos» (vv. 522-526).

Em sembla que els passatges esmentats s'«expliquen» per ells mateixos, i no cal que jo hi afegeixi res més.

La freqüència i la varietat de les exclamacions m'estalvia exemplificar aquí casos particulars; n'hi ha prou que el lector doni un cop d'ull a l'obra. Però sí que em vull deturar en les interrogacions retòriques i en els apòstrofes, sovint associats. La interrogació retòrica, la pregunta vehement que no demana resposta, té al damunt de l'enunciat una sobrecàrrega emotiva: aquella que neix de la *proximitat* que exigeixen les formes del diàleg i aquella que es genera pel fet de no poder obtenir contestació, amb la qual cosa l'obligada «ansietat» subratlla l'emotivitat. A més, però, també els personatges —en un tipus de fórmules de soliloqui— es fan preguntes, molt vives, a ells mateixos, amb què contribueixen a subratllar el dubte i l'angoixa. També hi ha interrogacions a d'altres personatges del drama, que sí que obtenen resposta. Amb tot això Lucas Fernández, en la seva enorme coherència, ens demostra que utilitza conscientment els valors psico-lingüístics de la interrogació. Vegem de primer, per més gràfiques, les interrogacions retòriques.

La interrogació, sense resposta, els valors psico-lingüístics de la qual ja he esmentat, en aquesta peça s'adreça fonamentalment a Déu i als jueus, els pols positiu i negatiu dels sentiments dels personatges i els espectadors-feligresos. L'angoixa per la mort del Crist s'hi fa ressaltar mitjançant les interrogacions al Déu, de contestació impossible pel fet atemporal de les característiques del destinatari i pel fet temporal que aquest destinatari és mort. Aquesta doble impossibilitat esmola les sensacions de solitud, de manca d'on agafar-se, característiques de la interrogació retòrica, i el recurs formal esdevé tret essencial de la retòrica de l'afectivitat a la Passió:

«Pe.: O mi Dios, ¿y dónde estás?  
¿Dónde estás, que no te veo?» (vv. 61-62).

«M. Ja.: ¡O Señor mío! ¿y dó moras?» (v. 300).

«D.: ¿Qu'es de los reyes indianos  
que vinieron (a) adorarte?  
¿Dónde están tus cortesanos,  
que la fuerça de sus manos  
no socorren (a) ayudarte?» (vv. 467-471).

«Ma.: O, inmenso, eterno Dios,  
¿cómo Vos  
padecéys tantos litijos?» (vv. 504-506).

A la cançó final que canten els «recitadores», agenollats, amb acompanyament d'orgue, per a donar-hi tota la solemnitat, trobem repetides i martellejants preguntes adreçades a Déu, però ara amb una resposta repetitiva que acosta el passatge a l'estructura de la lletania, la qual cosa no s'avé pas malament amb el marge de ritualització que encara pot existir en aquest teatre. Hi ha una reiteració del vers «¡Ay que por ti, pecador!», que dóna la mateixa resposta a diverses interrogacions d'aquest caire: «Di ¿por qué mueres en cruz, / universal Redemptor» (vv. 783-784); «Di ¿por quién has derramado / tanta sangre por sudor?» (vv. 825-826), etc.

És coherent amb l'esperit de la peça que els jueus, considerats responsables de tal catàstrofe, siguin presentats amb caràcters absolutament negatius. Per això Lucas Fernández emprà diversos procediments (insults, adjectivació negativa, exclamacions, etc...), però el que ens interessa ara és la interrogació retòrica com a recurs per a potenciar l'actitud negativa envers el poble jueu, d'acord amb el sentit de l'obra:

«P.: ¿Cómo podiste vender  
la sangre del infinito  
Dios bendito?» (vv. 177-179).

«D.: ¿por qué a tu rey alegido  
tan graves penas le das?» (vv. 284-285).

«M. Sa.: ¡O, pueblo perro, profano,  
crudo, traydor, alevoso!

*¿por qué matas con tu mano,  
 muy ufano,  
 a tu Dios sancto, gracioso?»* (vv. 332-336).

*«D.: ¡O pueblo de traición!  
 ¿cómo te as así cegado,  
 que a un matador ladrón  
 quieres más con afición  
 que (a) aquel Dios que te ha formado?  
 ¿No te contentas ya d'Él,  
 verle bien como leproso?»* (vv. 367-373).

Les interrogacions vehements que els personatges de l'acció s'adrecen a ells mateixos, per manifestar sentiments d'angoixa i de dolor màxims, constitueixen també un recurs retòric de gran expressivitat i d'abast emotiu. Poden contribuir a fer ressaltar els valors del soliloqui, tan utilitzat en teatre, i amb un rendiment tan alt, per a expressar connotadament passió, dubtes, el pensament amagat dels personatges. Som, doncs, dins el terreny del pur artifici efectista, del procediment essencialment literari, ja que per la seva natura pertany a l'art i no a la «realitat de debò». Els personatges s'interroguen en veu alta per transmetre a l'espectador la seva desolació, i encomanar-la-hi, tot incorporant-lo efectivament a l'acte de fer «visibles» el sentiment i el pensament amagats, no per mitjà del diàleg i l'acció, sinó per la inquisició emotiva feta sobre un mateix. No cal insistir que som davant una faceta més, perfectament coherent amb els altres recursos que hem vist, per a construir el llenguatge afectiu de la Passió, d'efectes calculats i amb resultats previsibles:

*«Pe.: ¿Para qué quiero la vida?  
 ¿Qué haré ya, desdichado?  
 (...)  
 ¿Cómo pude yo negar  
 tres veces a mi Señor?  
 (...)  
 ¿Dónde estaba transportado?  
 ¿Dónde estaban mis sentidos?  
 ¿Cómo estaba así olvidado?»*  
 (vv. 12-13; 16-17; 41-43).

«P.: ¡Ay dolor!  
pues muere, ¿cómo no muero?» (vv. 279-280).

«P.: ¿Qué haré, viejo cansado  
pues mi gloria es acabada?» (vv. 320-321).

«M. Ja.: ¿Com quién me consolaré  
o tomaré  
para mi guarda y ayuda?» (vv. 324-326).

Tal com deia, també hi fa servir interrogacions en la funció normal de demanar resposta i obtenir-la, sovint per a fer progressar l'acció de manera narrativa. Aquestes no ens interessen aquí, i de fet empobreixen més que no pas enriqueixen dramàticament el text, malgrat que enllacin amb velles tècniques de l'estructura alligadora a l'Edat Mitjana.

Encara dins les figures patètiques trobem l'*apòstrofe*, utilitzat sovint pel nostre poeta a causa de la possibilitat que té de crear tensió emotiva, especialment quan s'adreça directament a algú absent o fins i tot a un mateix, com ja ho hem vist. Encara som plenament dins la retòrica de l'affectivitat, per la càrrega emocional que implica fer servir la segona persona en una apellació vehement, de signe positiu o negatiu, però sempre amb el valor impressiu de comunicar directament al destinatari continguts molt connotats, de tal manera que emissor i receptor s'impliquen íntimament, i tot això s'acrea pel contrast de presència o d'absència. Déu n'ha de ser el destinatari principal:

«D.: ¡O principio principal!  
¡o causa prima y primera!  
Sufres Tú pena mortal  
por el mal  
de aquella antigua dentera» (vv. 136-140).

«D.: O Señor mío y mi Dios,  
descanso de gloria y paz,  
que por redimir a nos  
sufris mill injurias Vos,  
en vuestra divina haz» (vv. 191-195).

«D.: Hazedor de tierra y cielo,  
¡o Rey sancto, poderoso,

o nuestro bien y consuelo,  
que por nos quitar recelo  
padecéys tan amoroso!» (vv. 221-225).

«Ma.: ¡Oh, mi maestro y esposo!  
¡O, mi bien y gran descanso!  
O, Dios mío glorioso.  
¡Cuán benigno y amoroso  
a la madre fuyste, y manso!» (vv. 327-331).

En forma d'allegoria (el pelicà és una allegoria de Crist):

«D.: O pelicano muy vero  
que te dexas desgarrar,  
com amor muy verdadero,  
y muy entero,  
por bien tus hijos criar» (vv. 616-620).

Tota la cançó final («Adorámoste, Señor, / Dios y Hombre verdadero...») pren la forma d'adreçar-se en segona persona a Déu, però és dins l'estructura de l'oració religiosa que podem entendre el significat i la funció d'aquests versos. En una altra ocasió ja vaig estudiar aquests recursos per a l'acte sacramental calderonià, i aleshores en vaig mostrar els valors rituals, litúrgics i de celebració per a un espectador-feligres. Crec que és dins aquesta línia l'actitud de Lucas Fernández quan fa que els «recitadores» cantin agenollats, acompanyats per l'orgue, l'«Adorámoste, Señor». Així situaria a l'escena final —per mi generalment molt significativa— la culminació afectiva del seu text de Passió, en forma de cant exaltador i de lloança de la divinitat, amb la qual cosa mostra una forma més de coherència dins la retòrica afectiva de la Passió. D'altra banda, el sentit de la invocació religiosa laudatòria ofereix dades complementàries per a interpretar l'abast i les funcions dels apòstrofes adreçats a la divinitat que més amunt hem considerat.

Encara dins el pla positiu, però fora de la referència a la divinitat, trobem d'altres apòstrofes:

«Je.: ¡O, fortissimo, Sansón!  
¿cómo estás tan mal tratado?  
¡O, muy gracious Absolón!  
¡O, muy gran rey Salomón!  
¿cómo estás desconyuntado!» (vv. 571-575).

Si aquest estudi tingués una altra intenció, valdria la pena parar atenció al significat i a la funció de les allusions bíbliques; aquest, però, no és el cas, i l'apunto com un testimoniatge més dels recursos que estic analitzant.

Del sentit positiu, els apòstrofes adreçats a la divinitat, passem al negatiu: apòstrofes adreçats a Judes, als jueus i a la ciutat de Jerusalem. Independentment dels significats (acceptació, lloa, dolor, rebuig, execració, insult), observem que Lucas Fernández empra el mateix recurs retòric per als mateixos efectes d'implicar al màxim l'espectador, de manera sentimental, dins el dolor de la Passió (patint amb qui pateix i rebutjant violentament aquell qui és causa del patiment):

«P.: O, falso Judas Traydor,  
que con paz heziste guerra,  
sórbate con gran furor  
el abismo bramador  
tráguete bivo la tierra.  
¡O, suzio huerco maldito!  
¿Cómo podiste vender  
la sangre del infinito  
Dios bendito?  
Él te quiera cohonder» (vv. 171-180).

L'associació d'exclamacions, segona persona a l'apòstrofe, interrogació retòrica i *imprecacions* tan violentes com «sór-bate con gran furor / el abismo bramador» o «tráguete bivo la tierra», donen a aquest passatge l'èmfasi en l'expressió sentimentalitzada de desafectes. Trobarem d'altres apòstrofes adreçats als jueus:

«D.: O, pueblo desconocido,  
luciferal Sathanás,  
yngrato, desgradecido» (vv. 281-283).

«M. Sa.: ¡O, pueblo perro, profano,  
crudo, traydor, alevoso!  
¿por qué matas con tu mano» (vv. 332-333).

«D.: ¡O pueblo de traición!  
¿cómo te as ansi cegado» (vv. 367-368).

I a la ciutat de Jerusalem:

«Je.: ¡Ay de ti, desconsolada!

¡Ay de ti, triste, abatida!

¡O, Jerusalèn cuytada!

¡Cómo serás asolada!

¡Cómo serás destruyda!

(...)

Pues que ya al tu Rey mataste,

en ti se convertirá

la maldad que exercitaste.

Pues tú le crucificaste,  
 piedra en ti no quedará» (vv. 581-585; 591-595).

Si afegim els apòstrofes que acabem de veure a les interrogacions retòriques —i fins a les que els personatges s'adrecen a ells mateixos—, que cabrien dins aquest recurs retòric, comprovarem el repetit i fecund ús que Lucas Fernández fa de figures patètiques, fins i tot de l'*optació*, en forma de *súplica* i d'*imprecació*. Aquesta presència tan assídua i sistemàtica respon a un disseny molt calculat, que fa pensar en una idea molt clara, per part de Lucas Fernández, de les finalitats a què destinava la peça. L'exemplificació de les exclamacions encara ho subratllaria, però la constant freqüència faria sobrer i redundant, com ja ho he dit, retreure uns pocs casos simptomàtics, i a més ja n'hem vistos força en tractar d'altres recursos. Que n'hi hagi prou amb l'afirmació comprovada que la seva presència és desbordant i absolutament significativa, coherentment amb tot el que hem dit fins ara.

Si ens ho mirem bé, les figures de *repetició*, *lògiques* i *patètiques* que fa servir Lucas Fernández convergeixen en la funció de superar la pura narrativitat d'uns fets ja prou dramàtics, per tal d'*emocionar* per mitjà d'un llenguatge creat amb aquesta finalitat. És el sinuós camí que va des del fet d'informar fins al de commoure: per mitjà de la redundància, que contribueix a fer obsessius uns sentiments i unes idees; per mitjà del trencament de la lògica, que posa en relleu, dins l'excés, els significats reals; i mitjançant les funcions d'allò patètic en si («allò que és capaç de moure i d'agitar l'ànim infonent-li afectes vehements, particularment dolor, tristesa o malenconia», tradueixo del DRAE, 1970). El nostre poeta, però, a més d'aquesta sistemàtica

utilització de les tres menes de figures retòriques codificades que hem vist, la potencialitat significativa de les quals és prèvia a la seva actualització, no s'està de servir-se d'altres recursos estilístics que col·laboren a la intenció volguda. No els analitzaré aquí; només com a símptoma esmentaré aquests plurals (*lloremos...*) que, com a l'oració, impliquen d'alguna manera l'espectador-feligrès; l'acumulació d'adjectius; el sovintejament de termes amb connotacions negatives (dolor, angoixa, sofriment), en contrast, no poques vegades, amb d'altres de positius, d'exalçament i de lloança. Fins i tot als passatges merament narratius —que ja sabem que no són els més abundants del text— aconseguen moments de gran tensió sentimental per la qualificació negativa en l'acumulació redundant d'un lèxic de la Passió. Així l'autor va més enllà de la narració contrastada d'uns fets coneguts, per a implicar-s'hi afectivament i implicar-hi l'espectador-feligrès. Dos passatges ens serviran de mostra:

«*Mat.: Com la boz enrronquecida,  
rompidas todas las venas,  
y la lengua enmudecida,  
con la color denegrida,  
cargado todo de penas  
y los miembros destorpados,  
los ojos todos sangrientos,  
los dientes atenazados,  
lastimados  
los labrios con los tormentos*» (vv. 397-406).

«*M. Ja.: De rato en rato besava  
su elada boca fría;  
pies y manos no olvidava.  
Suspirava y desmayava  
y con Él se amortecía.  
Sus ojos en Él cevando,  
no se hartando de lo ver,  
y cient mill gemidos dando,  
y llorando,  
sin cessar ni fenescer*» (vv. 721-730).

També les comparances i les imatges —de rendiments literaris tan amplis— serveixen a Lucas Fernández per a connotar afectivament, i per contrast, el drama de la Passió:



«Mat.: Bien como oveja paciente  
entre los lobos rabiosos,  
quedó el gran Rey obediente,  
muy clemente,  
entre perros maliciosos  
(...)»

»P.: Entre los fierosalcones  
muere l'águila caudal,  
viéndole aquellas legiones,  
y naciones,  
desde el coro angelical.

»Ma.: Como leona parida  
sobre los sus embrios brama,  
assí la Madre afligida  
com ansia más que crecida,  
por su Hijo y Dios reclama» (vv. 462-466; 472-481).

Potser tenint al fons la imatge de l'anyell com a símbol de Crist, el nostre dramaturg el compara amb una «*oveja paciente*» per fer-ne ressaltar la passió, per contrast amb els «*lobos rabiosos*» i els «*perros maliciosos*». Són imatges amb una tradició literària i una càrrega emotiva grans, i les trobem, per exemple, repetides diverses vegades a Lope per indicar connotadament i sentimentalitzadament la violència: Casilda = «*corderilla simple / que está del lobo en las garras*» (*Peribañez...*); Elvira = «*Cándida cordera*» robada pel «*fiero león sangriento*» (*El mejor alcalde, el rey*); Laurencia = «*la oveja al lobo dejáis*» (*Fuenteovejuna*). No vull pas seguir la pista de cap tòpic literari, sinó assenyalar que Lucas Fernández també sap emprar recursos de la tradició literària, de la simbologia, per a aixecar l'«*experiment*» del seu llenguatge per a la Passió. Així mateix ho comprovem al passatge citat, en la utilització d'altres símbols: àguila = Crist; falcó = accions perverses; lleó = majestat, vinculat a la Resurrecció per la creença antiga que les seves cries neixen mortes i reviu en el tercer dia. Tota aquesta imatgeria i tot aquest simbolisme, que només esmento com a mer símptoma, contribueixen a crear l'esperit i el to que Lucas Fernández persegueix amb la seva peça. Podríem sumar-hi, tot analitzant-los, d'altres procediments, però ja he dit que la meua intenció no és exhaurir tots els recursos significatius d'aquesta obra teatral.

Finalment em referiré als aspectes d'espectacularitat visual per a la devoció que ens descobreixen les dues acota-

cions d'aparences incloses per Lucas Fernández a la seva breu peça, la qual cosa n'augmenta la capacitat significativa, per la seva repetició:

«Aquí se ha de mostrar un *eccehomo* de *improvisso* para provocar la gente a devoción, así como le mostró Pilatos a los judíos, y los recitadores hincanse de rodillas, cantando a quatro boces: *Ecce homo, Ecce homo, Ecce homo*»  
(entre els vv. 456 i 357).

«Aquí se ha de demostrar o descubrir una cruz, repente a desora, la qual han de adorar todos los recitadores hincados de rodillas, cantando en canto de órgano»  
(entre els vv. 536 i 537).

Ja vaig estudiar, fa temps, les característiques, les classes i les funcions de l'aparença al teatre del segle XVII, com un dels recursos de major capacitat impressiva, perquè associa sorpresa i espectacularitat, i és vinculat generalment a valors sobrenaturals, per les finalitats preteses en aquest tipus de peces (és molt significativa la seva ampla presència als actes sacramentals de Calderón, síntesi perfecta d'exposició doctrinal i de festa litúrgica, amb les característiques de comunicació de la celebració festiva). Allò que ara m'interessa és mostrar que Lucas Fernández, a molts anys del teatre religiós del segle XVII, és perfectament conscient del mecanisme de significació de l'aparença i de les funcions que pot desplegar. Ell sap que la sorpresa, el fet de mostrar quelcom instantàniament i de manera inesperada, és la base de sosteniment de l'aparença («*de improvisso*»; «*repente a desora*»). També sap que l'aparença («*a lo vivo*»; «*pintada*») sol reservar-se per a fer visibles aquells moments d'una més gran importància dins la peça, vinculats, com ja deia, al caràcter sobrenatural i estranys a l'experiència quotidiana («*un eccehomo*»; «*una cruz*»), ajudant així, per mitjà d'una imatge pintada o esculpida, a no profanar, per quelcom massa real o pròxim —un actor «caracteritzat de...»—, allò sublim. Sap unir dins aquest moment de màxima tensió significativa els valors de la música en el teatre-litúrgia («*cantando a quatro boces*»; «*cantando en canto de órgano*»). Sap, finalment, vincular aquest espai de l'espectacularitat sobrenatural a l'acció ritual de la cerimònia i la litúrgia («*los recitadores hincanse de rodillas*»; «*la qual han de ado-*

rar todos los recitadores hincados de rodillas»; també a l'acotació entre els vv. 760 i 761 trobem «hincar de rodillas», «cantando esta canción» davant el monument). Sense cap esforç podríem fer l'afirmació dels valors devocionals, impressius, de comunicació emotiva, de projecció simpatètica que hi ha dins tota aquesta retòrica del visual, però és que Lucas Fernández ja ho afirma expressament: «para provocar la gente a devoción»; «la qual han de adorar». No és, doncs, cap troballa casual, cap component aïllat dins el conjunt de la peça, sinó la corroboració visual de la retòrica de la paraula, que contribueix a la mateixa intenció de crear el llenguatge «sentimental» de la Passió, a les característiques i les funcions del qual ja m'he referit.

Al principi deia que, si per a un cristià el sacrifici del seu Déu constituïa un moment de tensió emotiva màxima, per al dramaturg hi havia el repte d'elaborar un llenguatge dramàtic a l'alçada de les circumstàncies, capaç de donar forma a aquest grau suprem de sentimentalització, amb les funcions de commoure, d'atreure per empatia, més que no d'endocrinar o presentar neutrament uns fets de la història sagrada ben coneguts dels espectadors-feligresos. Doncs bé, a l'hora de la conclusió, podem afirmar que Lucas Fernández va respondre amb escreix a aquest repte en una petita peça dramàtica d'un interès extraordinari. Per demostrar-ho, en aquestes pàgines m'he limitat als recursos retòrics de la *repetició*, del *trencament lògic* i de les *figures patètiques*, amb un breu excurs sobre els trets de la narració, algunes imatges i alguns símbols significatius, i el valor de la retòrica d'allò que és visual. És evident que es podria corroborar aquest plantejament des d'uns altres nivells d'anàlisi, però aquí no hi ha cap vocació de ser exhaustiu. Amb una anàlisi essencialment retòrica, no totalitzadora, hem pretès demostrar, amb exemples extrets de la realitat de la pràctica dramaturgica, les afirmacions que hem emès al començament. Ben lluny del pretès primitivisme de Lucas Fernández, hem pogut comprovar la coherència, el sistematisme, la pluralitat de recursos i de mires que la retòrica posa al servei de la seva causa: la de construir el llenguatge afectiu per a la Passió de Crist.

## RESUMEN

Para un cristiano la muerte trágica de Dios debe constituir un momento de tensión emocional; un dramaturgo de la Pasión debe construir un lenguaje dramático capaz de expresar este grado máximo de sentimentalización. En esta situación se hallaba Lucas Fernández cuando empezó a escribir una obra *para* (más que *sobre*) la Pasión de Cristo. Es importante la retórica de la repetición en la cultura popular oral, que confluye en la obra de Lucas Fernández: al iniciarse el verso (*anáfora*) o seguidas (*reduplicación* o *anadiplosis*). También es muy significativo la acumulación de interjecciones, el uso de un mismo verbo en diferentes tiempos o de palabras con la misma raíz. Asimismo podemos considerar las estructuras paralelísticas y la densidad de sinónimos en unos pocos versos. Lucas Fernández también articula dos discursos seguidos, uno con connotaciones positivas muy marcadas y el otro con connotaciones negativas. De hecho podríamos considerar el *Auto de la Pasión* como una hipérbole continua que lleva el sentimiento de angustia a una situación límite. Las preguntas sin respuesta van dirigidas a Dios o a los judíos, los dos polos de la obra. El apóstrofe se utiliza para dirigirse a Dios en segunda persona, como sucede en la canción final. Cabe destacar el uso repetido y fecundo de las figuras patéticas, incluso de la *optación*, la *súplica* y la *imprecación*. Los aspectos de espectacularidad visual son también importantes. No nos hallamos ante una obra primitiva, sino ante un autor que sabe usar múltiples recursos.

## RÉSUMÉ

Pour un chrétien la mort tragique de Dieu doit être un moment de tension émotionnelle; un dramaturge de la Passion doit construire un langage dramatique qui puisse exprimer ce degré maximum des sentiments. Dans cette situation se trouvait Lucas Fernández lorsqu'il a commencé à écrire une pièce *pour* (plutôt que *sur*) la Passion de Christ. C'est très important la rhétorique de la répétition dans la culture populaire orale, qui apparaît dans la pièce de Lucas Fernández: au commencement de vers (*anaphore*) ou l'une après l'autre (*reduplication* ou *anadiplosie*). Ce sont aussi très sig-

nificatifs l'accumulation d'interjections, l'emploi du même verb en différents temps ou de paroles avec la même racine. On peut aussi considerer les structures parallèles et la densité des synonymes qui apparaissent dans un numéro réduit de vers. Lucas Fernández articule, également, deux discours suivis, l'un avec des connotations positives très accentuées et l'autre avec des connotations négatives. En fait, on pourrait considerer l'*Auto de la Pasión* comme une hyperbole continue qui mene les sentiments d'angoisse à une situation limite. Les questions sans réponse sont adressées à Dieu ou aux juifs, les deux pôles de la pièce. On utilise l'apostrophe pour s'adresser à Dieu en deuxième personne, comme c'est le cas de la dernière chanson. Il faut remarquer l'emploi répété et fécond des figures pathétiques, même l'*optation*, la *supplique* et l'*imprécation*. Les aspects concernant la spectacularité visuelle sont aussi importants. Nous n'avons pas devant nous une pièce primitive, mais un auteur qui sait se servir de multiples ressources.

## SUMMARY

To a Christian person God's tragic death should caused an emotional strain; a playwright concerned about the Passion should create a dramatic language capable of expressing that highest degree of emotions. When Lucas Fernández began to write a play *for* (rather than *on*) the Passion he was in that position. It is important to remark the rhetoric of repetition in the oral, popular culture which appears in Lucas Fernández's play: at the beginning of the verse (*anaphore*) or one next to another (*reduplication* or *anadyphlosis*). The accumulation of interjections, the use of the same verb in various tenses or words with the same root are very significant, too. We can also take into account the parallel structures and the great number of synonymous which appear in a few verses. Lucas Fernández also articulates two consecutive speeches, one with positive, very emphasized connotations and the other with negative ones. Indeed we could consider the *Auto de la Pasión* to be a continuous hyperbole which brings the feeling of anguish to its limit. The questions without an answer are addressed either to God or to the Jews, the two poles of the play. The *apostrophe* is used to address God in the second person, as in

the last song. We should notice that the pathetic figures, even the *optation*, the *entreaty* and the *imprecation*, are repeatedly and copiously used. Those aspects of a visual, spectacular nature are also important. We are not in front of a primitive play, but of an author who knows how to use a number of resources.