SETMANA SANTA (1971), DE SALVADOR ESPRIU: ANÁLISIS E INTENTO DE INTERPRETACIÓN

HEINRICH BIHLER

Queda mucho todavía por hacer para aclarar la complejidad y profundidad de la obra de Salvador Espriu, y para comprender mejor su posición extraordinaria dentro de la literatura catalana en particular y la hispánica en general. Tenemos ya valiosos estudios sobre la obra poética espriuana; pienso especialmente en la *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu* (1971), de Josep Ma. Castellet, y en la reciente tesis doctoral, inédita, de Kurt Süss, titulada "Untersuchungen zum Gedichtwerk Salvador Esprius" (1976), que estudia por primera vez en detalle los recursos artísticos de esta poesía. De lo que no disponemos hasta hoy es de estudios sobre temas particulares y sus fuentes, sobre todo las bíblicas, así como de análisis sistemáticos de cada uno de los libros poéticos. Muy poco aún, claro está, se ha estudiado el último libro de Espriu, *Setmana Santa*, publicado en 1971.[1] Por este motivo, habiendo crecido en los últimos años mi interés por el estudio de la poesía catalana moderna en general y, particularmente, la de Espriu, el presente Congreso me ha brindado una buena ocasión para contribuir algo al mejor conocimiento del mencionado libro.

Sin embargo, hay aun otras razones que me movieron a estudiar los 40 poemas de este volumen. Aquí sólo mencionaré dos: La primera de ellas es que estos poemas ofrecen, tanto en el fondo como en la forma, un ejemplo típico de lo que, en la actualidad, se puede calificar de poesía moderna; la segunda, el haberme fascinado el tema de estos poemas, no sólo por su eterna actualidad—ya que tocan problemas esenciales de la existencia humana, del sentido de la vida—, sino también porque en ellos se podía observar de manera casi tangible y detallada el proceso de elaboración a base de fuentes conocidas y fácilmente asequibles, a saber: la Biblia en general y los Evangelios en particular.

La comprobación de las fuentes, no obstante, resultó más difícil de lo que creía. Pronto me di cuenta de que, para entender todo el alcance de estos poemas, habría que estudiar aun otras posibles fuentes; no sólo la obra anterior de Espriu, sino principalmente la mística judía, que el poeta nombra expresamente como fuente en su prólogo a la edición de 1971. Ya que esto no me era posible por el momento, me he limitado a utilizar los datos de la excelente síntesis proporcionada por Gershom Scholem en su libro *Les grands courants de la mystique juive* (Paris, 1968) que, como creo, Espriu conoció.

Dentro de los límites temporales de este ponencia, puedo presentar sólo algunos pocos resultados de mis investigaciones sobre este libro fascinador y difícil a la vez. Después de unas breves palabras acerca de su génesis, propongo una nueva agrupación de los 40 poemas para estudiar, a continuación, algunos rasgos esenciales de cada grupo. Esta elucidación abarcará, por lo general, solamente el campo temático-semántico; el artístico queda excluido casi del todo.

Diré, en primer lugar, unas palabras sobre la motivación y génesis del libro: Desde su niñez, a Espriu le acompañó el sufrimiento: enfermedad, la muerte de familiares y amigos, la guerra civil y la dictadura franquista, la demencia y degeneración moral en el mundo entero. Todo ello puede explicarnos su intensa preocupación por el sentido de la vida y su expresión en la Pasión de Cristo y en la Semana Santa. El reflejo literario lo encontramos en la narración "Setmana Santa," número XV de *Laia* (1931), en poemas sueltos de los años 40 a 60, en una serie de nueve poemas dedicados a la celebración de la Semana Santa de Tarragona en 1962 y, finalmente, en el libro de 1971, que contiene la serie de 1962 y 31 poemas más que fueron escritos en 1970.

El conjunto de los cuarenta poemas y su agrupación

De lo dicho anteriormente ya podemos suponer que estos poemas no ofrecen al lector una evocación positiva y edificante de esta fiesta religiosa. Antes bien, el desnudo canto describe un estado desolador de la actitud religiosa y moral del hombre en la tierra y de su papel en el cosmos. El poeta busca dudoso, angustiado, la verdad en el final del camino que no puede vislumbrar.

Parte, pues, de una situación negativa (poemas I y II): la sequedad del sentimiento religioso, la falta de luz, la verdad dudosa, el hombre en el tormento del crimen, en un baile sin descanso mandado por el "amo," que acaba con la muerte. Termina el exordio (hasta el poema V) con la reclamación del "lliure dret d'examinar / lleis, fonaments, límits, raons,/ rengles d'enigmes sense fons," en un "sopar / d'amargues herbes" (V), es decir, "dels mancaments / molt assenyats raonaments" (III) y no en una cena de amor como la de Cristo, que hoy ya no es cordero, sino pescado mal frito, a lo que alude "el cabrit / esdevingué peix mal fregit" (V; Lc. 24, 42; Jn. 21, 9-13. Más adelante volveré a esto).

Siguen entonces los grupos principales del libro: al primer grupo pertenecen los poemas VII a IX, XI a XVI y XXVII a XXIX: el yo ante el espectáculo de la procesión y ante otras manifestaciones de la Semana Santa; el segundo grupo comprende los poemas X, XVII a XXII, XXX a XXXII y XXXVI a XL: hechos, personajes, motivos esenciales de los Evangelios relacionados con el mundo de hoy; al tercer grupo corresponden los poemas VI, XXIII a XXVI y XXXIII a XXXV: visiones cósmicas, preocupaciones existenciales, muerte, tiempo, infinito, Dios, verdad. Los grupos no son homogéneos; a veces se cruzan los temas

y el conjunto revela una estructura y un pensamiento circulares; por así decirlo, el pasado bíblico y el presente alrededor de "l'eix del buit" del futuro trascendental.

Rasgos esenciales de los poemas del primer grupo

Seguramente se refiere Espriu también a la procesión y a las ceremonias de la Semana Santa cuando, ya en el poema IV, protesta contra las "farses / dels llargs teatres de la nit." A ellas dedica los poemas VIII, XII, XIV, XV y XXIX; los otros poemas del grupo sirven de introducción, de contraste o para recoger la resonancia en el yo. El yo, solo en la multitud, está expuesto a los ruidos, a los olores y a lo que ve. Ruidos de tambores, timbales y matracas con que "ens atuïen" (XXIX), pero, sobre todo, de las voces de los "pobres folls" que "llancen rocs / de paraules" (XXVII), "remor de veus de folls: cap fe" (XXVIII). Peor todavía es la impresión visual: todo es ostentación fría, seca, muerta. En primer lugar, las luces de los cirios que "cremen l'aire" (VIII); no es una luz que ilumina el espíritu. Después, el comportamiento de la gente, el cual se rige según "símbols vells" y hace "durs càstigs" y "feia la gent / un cop a l'any fort escarment,/ feixuc escarn" (XXIX); las mujeres que lloran parecen "imatges / amb galtes on lluïa / a la claror dels ciris / parat vidre de llàgrimes" (XV). Esta gente es, pues, materia interiormente inerte como las figuras de la Virgen y de Cristo que llevan en la procesión. En ésta, Cristo ya no es más que "la mort caminada" (XI) en un "àrid / camí" que lleva "ben al fons de l'abisme" (XII). Los circunstantes no acompañan realmente a Cristo en su angustia ante la muerte, en su agonía.

El tema de la Pasión está presente en todo el libro desde el principio. Primero, como hemos visto, en el "peix mal fregit" (III, V), ya que, según San Agustín, el pescado asado que Cristo dio a comer a cada uno de sus discípulos es símbolo de su Pasión. El adverbio "mal (fregit)" subraya lo agónico de esta Pasión. El poema X permite comprobarlo: este poema clave, puesto como contraste entre los poemas de la procesión, acumula los símbolos claros de esta agonía: "llum rogenca / d'alta lluna," "vestigis / d'envelat, ... blancúries / desmuntades, ... set i sang / forats de claus ... gran feresa / de carrers, / la nuesa / recordada / dels cabells / negres del sol," símbolos cuyas fuentes principales son Hch. 2,20: "sol convertetur in tenebras et luna in sanguinem" y Mt. 17, 2 respecto de la transfiguración de Jesús en lo alto de un monte: "resplenduit facies eius sicut sol; vestimenta autem eius facta sunt alba sicut nix."[2] No puedo entrar aquí en detalles sobre la manera de transformar Espriu el texto bíblico; baste con decir que convierte la visión bíblica en una representación de la agonía que, en la Biblia, sólo se encuentra en la escena de la oración en el huerto.

De todos modos, el eco directo del poema X es el poema XVI, que empieza: "Sota la llum rogenca / de la lluna andarejo / pels carrers." No sólo recoge aquí Espriu este motivo apocalíptico, sino también la sensación de la agonía: "Timor mortis conturbat me." Esta vez, el sujeto no está encubierto: la "voz en agonía" es la del yo. El autor, al emplear la expresión latina, o lo hace para encubrir o para realzar la angustia mortal, el "timor mortis."[3] Hay también analogía en las causas de esta agonía: la soledad del hombre, el andar penosamente por las carreteras y el tormento producido por instrumentos y por fenómenos atmosféricos: en X, "forats de claus"; en XVI, el "ferro de la llança / del meu temps"; en X, "blancúries / desmuntades, / ja desades, / de la neu" (vestidos blancos de Cristo); en XVI,"damunt la vella esquena / ...les bastonades / d'aquest vent." Las metáforas de la lanza y de los bastonazos, tomados del vocabulario de la Pasión, por sí solas insinúan que Espriu quería establecer una analogía entre la Pasión de Cristo y la del yo en las circunstancias abrumadoras de hoy. Subraya, por otra parte, la intención de dar relieve actualizador al retrato de la agonía de Cristo, en el poema X, el empleo de la metáfora "neu" como símbolo de destrucción, de frío interior, ya que tiene la misma función en los poemas anteriores dedicados a la procesión (VIII, IX).

Rasgos esenciales de los poemas del segundo grupo.

En estos poemas Espriu intensifica la actualización de hechos bíblicos. La intensificación consiste en que son punto de partida para una visión amarga del comportamiento moral de los hombres de hoy respecto de los temas bíblicos en cuestión. Forman el núcleo de que parte Espriu los temas siguientes: la posición del rico frente al cielo, Cristo Rey y la traición de que es objeto por dinero, su agonía y la negación de Pedro, la muerte en el Gólgota, la aparición que tuvo Saulo-Pablo y el misterio de la Resurrección (episodio de las mujeres piadosas).

Echemos ahora una mirada a la transformación poética. En el poema XVII, el yo, para corroborar el hecho de que el tú (que es el yo del poema XVI) no tiene motivo para abrumarle con el miedo, ya que siendo amigo del "fuerte e injusto orden del oro" vive cómodo, seguro y tranquilo, le dice: "Prou saps com passen pel forat / d'un ull d'agulla, ben untat, / a cor què vols, grassos camells / i el llarg ramat que put com ells." El pasaje bíblico correspondiente, en la versión catalana, reza así: "Es més fàcil que un camell passi per l'ull d'una agulla, que no pas que un ric entri al Regne del cel!" (Mc. 10, 25). Para Jesús, la relación entre el camello y el rico es puramente retórica, para explicar de manera plástica la difícil posición del rico respecto del más allá. Espriu, al contrario, dejando a un lado el aspecto de trascendencia de las palabras de Cristo, establece un estrecho enlace social entre el rico y el camello. Es una relación desesperante: el rico lo puede todo con dinero y tiene en su poder un rebaño entero; siguiéndole éste esclavizado, pierde toda dignidad. El poeta desarrolla después, en este poema y en los tres siguientes, detalles de las dos posiciones. El yo resignado recomienda al tú: "aparta't sempre del conflicte / de revoltar-te contra el ric / per ser delicte i ell invicte"(XVIII). Este es "l'amo del forat" desde muy antiguo pero sus engaños se realizan sólo con el camello, no con el burro. Con la mención de este animal tozudo y rebelde, eleva Espriu estas posiciones, en los poemas XIX y XX, a una dimensión más amplia. Por un lado ensancha la perspectiva del pasado bíblico; por otro, la del presente: el primero en el poema XIX, el segundo en el XX.

Por primera vez, en el XIX, se acumulan las alusiones a la Pasión bíblica. Empiezan con el "pas / del tossut / arriet," que alude a la entrada de Jesús en Jerusalén a lomos del pollino, y terminan con la mención directa de los "trenta drings / ben comptats / de diners." Lo importante es que se continúa ahora en el plano bíblico la oposición poder-víctimas. Pero esta vez hay tres especies de víctimas bien diferenciadas: el "rei tràgic," el "vençut / poble meu" y el "amor / que traeix"; el primero es víctima por rebelión y traición, los otros dos lo son por corrupción. Dos veces llama Espriu "rei" a Cristo, en esta situación y en la de su muerte (XXXI). Según el contexto y el desarrollo de las situaciones hay otras denominaciones, entre ellas la de "sol" (X), "despullat pres" (XX), "l'home rebel" (XXI), "rostre pur" (XXIII), "l'únic temple" (XXIX). Sirviéndose de la expresión metonímica en vez del nombre propio, Espriu pone primeramente de relieve el valor moral o social, la valoración positiva, como en este caso la estima y la simpatía, o la negativa, como cuando designa a Judas "amor / que traeix" (XIX) o a Pedro, que niega a Cristo, "l'esglai nega / mots i tractes" (XXI).

De particular importancia son las designaciones "home rebel" y "rei tràgic." La primera explica la metáfora "tossut arriet,"[4] que subraya la calidad moral de rebelarse contra toda injusticia, de resistir a "l'injust ordre" (XIX), lo cual es la absoluta antítesis de la actitud del hombre-camello. Pero el hombre Jesús, condenado a muerte, preso, con las manos atadas y, finalmente, muerto, es un rey trágico porque le impiden apagar la sed de justicia, traer luz al mundo, "llum / de camins / a la set" (XIX). Son caminos que cierran los "reunits," los del consejo de entonces y de hoy, reunidos en un palacio moralmente frío a pesar del fuego, que sólo calienta materialmente.[5] De todos modos, la designación "rei tràgic" hace pensar en Edipo, como lo hace también la expresión "rei de la nit" con la que el poeta se designa a sí mismo en el poema "Sentit a la manera de Salvador Espriu" (*El caminant i el mur*, III), y con ello tenemos otra vez, escondida, otra relación entre el yo y Cristo.

La corrupción del poder del consejo, dice el yo, consiste en que "voleu / sempre tot / el poder. // I que duri / també / l'injust ordre / que corromp / el vençut / poble meu" (XIX). La alusión a la realidad histórica de 1970, a la dictadura y al materialismo reinante, es manifiesta. El empleo de los tiempos verbales y de los pronombres personales, que no puedo ilustrar aquí,[6] corroboran igualmente la relación pasado bíblico-presente.

En todo el libro se encuentran alusiones a esta realidad. Pero el poema XX, que empieza: "Trenta diners, a Sepharad,/ són una grossa quantitat," la contiene por entero. Como en todos los poemas de este libro, Espriu empieza con el concepto clave del final del poema anterior: el precio por el que los poderosos compran cara la muerte de un solo hombre.[7] Para el Judas de hoy, más corrompido, servil como un perro, los treinta dineros recibidos por la traición a Cristo no son casi nada. Ofrece vender su dignidad y su país con todos sus valores al precio de su seguridad, tranquilidad en la vejez, "només pretenc de rosegar, / segur, tranquil, un tros de pa, / ... Després, que bufi el vent." Después de su muerte, el tú, que es el poderoso, podrá disponer del rebaño sin dificultad, ya que "llargs anys de neu han capolat / el poble meu de Sepharad." Con esta alusión clara (Sepharad significa España), Espriu quería seguramente corroborar a qué correspondía su retrato pesimista. Sin embargo, no creo que valga sólo para España y la depravación moral de 1970.

No podemos seguir el camino de la poetización de los otros temas de la Pasión transferidos al presente. Indiquemos solamente que Espriu sigue la misma técnica. En un primer poema esboza la situación bíblica para ilustrar después su reflejo en la actualidad. Así, en el poema XXI, Espriu pone de manifiesto la impotencia del Cristo abandonado en la agonía y, con más extensión, la flaqueza de la mentira de Pedro por miedo y cobardía. Y, en poemas siguientes (XXII, XXIV, XXIX, XXX), enseña la multiplicación de este vicio en los sucesores de Pedro, en la Iglesia; multiplicación que culmina con la perversión del principio del perdón y con la hipócrita inculpación y persecución de los judíos por deicidas.

El tratamiento de los otros temas bíblicos, muerte y resurrección, se diferencia del de los anteriores temas en que en los poemas correspondientes (XXXI, XXXVI y XXXVII) ya no hay una figura bíblica negativa contrapuesta a la de Cristo. Quien se le opone ya en estos poemas es el propio yo de hoy, que después reflexiona sobre la respectiva situación bíblica observada: bien criticando su propia actitud, su orgullosa confianza, sentado en el caballo de su saber (XXXII; idea y metáfora tratadas también en los poemas XXVII y XXXI), bien titubeando entre preguntas, dudas, esperanzas, hasta que caiga la balanza en favor de la imposibilidad de ver el final del camino (XXXVIII a XL).

Rasgos esenciales de los poemas del tercer grupo

Mientras que en los poemas de los grupos primero y segundo predomina la perspectiva histórica pasado-presente y, con ella, la preocupación cívico-moral, en los del tercer grupo Espriu se orienta sobre todo hacia el más allá, con la correspondiente preocupación ontológica, existencial y cosmológica. Quizás estos poemas son los más importantes del libro y, seguramente, los más difíciles. Por eso merecerían un estudio detenido que aquí no puedo ofrecer, no sólo por falta de tiempo ahora, sino también porque todavía no he llegado a conclusiones del todo satisfactorias. Me limito, pues, a dar una orientación general sobre los temas tratados en estos poemas (incluyendo los del principio del libro, I y II) y sobre sus problemas interpretativos.

Combinando ideas, motivos e imágenes del Antiguo Testamento (Job, Proverbios, Eclesiastés, Libro de la Sabiduría, Isaías, Jeremías y tal vez otros libros de los profetas) y de la mística judía con algunos materiales proporcionados por el Nuevo Testamento, otras lecturas o su experiencia personal, Espriu parte de la idea de un mundo caótico, demente, en que el hombre está metido (I, II); evoca después la situación del hombre y del yo en particular en la danza de la muerte y del tiempo (VI, VII, XXXIII), y confrontado

con los problemas y las angustias que causan el tiempo, la muerte, el infinito y Dios (XIII, XVI, XXIII, XXV, XXVI, XXVIII, XXXIV, XXXV), para terminar, ya más sosegado, incluyendo en este complejo el misterio de la Resurrección (XXXVIII a XL).

Veamos algunos detalles. Comienza la visión cósmica con el verso 7 del primer poema: "En trossejats vents de l'espant / dansem el boig i la barjaula."[8] Es un "ball del crim" sin descanso, bajo el mando de "podrits dits de mesell," cuyos elementos son el viento, el espanto de los hombres, la danza y Dios. El viento, símbolo bíblico de los caminos del Señor; la tempestad, el del castigo y del espanto, frecuente en Job, Isaías y otros; y el giro continuo, círculo infinito del viento, es el símbolo de la repetición de las cosas de la vida, del "nihil novum sub sole" (Eclesiastés 1, 6 y ss.). Ya que, según la sabiduría de Salomón (Proverbios 9, 13), los locos y culpables están espiritualmente muertos, este "ball del crim" es una danza de la muerte de los hombres de hoy, dirigida por los dedos de un "mesell," o sea, un ser insensible como un leproso.

La designación "Dios" nunca aparece en este libro (como tampoco la de "santo") excepto en boca de las falsas "dames / decandides" de la procesión (VIII). Otras designaciones de lo que debe ser Dios son: "dits de buidor," "arc fosc, alçat ull de la nit," "fixos ulls" que acechan, "arrel," atributos que aluden a la insensibilidad o inaccesibilidad. Todo ello (así como lo enigmático, lo secreto y el silencio de Dios) causa una angustia de muerte, una pesadilla, un estado de agonía. Con esto se continúa la idea de la agonía—como también la del hielo—en este grupo de poemas. Espriu expresa esta idea con la metáfora del dedo de la negra torre erguida hacia el cielo, imagen repetida varias veces.[9] Una esperanza es sólo el "rostre pur, / ... oculta guia, / senyals de llum / en la buidor" (XXIII). Sin embargo, el refugio contra la soledad y la angustia, Cristo, quizá la única verdad (XXIV), ya no está. La tumba está vacía y, al contrario de las piadosas mujeres, el yo no ve nada en el camino (XXXVIII). También las señales pascuales, las centellas en la alta noche que encienden un fuego, o los chorros de agua que borran la sangre de los dedos, no son más que esperanzas, veleros de engaño en una mar de olvido (XL).

Cuando Espriu, al final del libro, avisa al tú de que no toque ninguna palabra, tal vez se dirige a alguna autoridad a la que alude en el poema XXXVIII. De todos modos, termina diciendo: "El que he escrit és escrit," lo que es casi literalmente la contestación de Pilato negándose a quitar de la cruz la inscripción "Cristo Rey" (Jn. 19, 22). Con lo cual, una vez más, Espriu alude—concluyendo y en señal de admiración—a Cristo como figura insigne.

Terminaré diciendo que no he podido dar más que un incompleto análisis y un intento de interpretación. En un estudio más amplio habrá que poner todo esto en el marco de la obra entera del autor, de la poesía catalana e hispánica contemporáneas y de la realidad histórica de 1970.

Georg-August-Universität Göttingen

[1] Ediciones utilizadas: Salvador Espriu, *Obres completes, I: Poesia*, 2a. ed. (Barcelona, 1973); *Setmana Santa*, ed. bilingüe (Barcelona, 1972).

[2] Ediciones de la Biblia utilizadas: Colunga y Turrado (eds.), *Biblia sacra juxta Vulgatam Clementinam nova editio*, B.A.C. 14, I, 4a. ed. (Madrid, 1965); *La Santa Biblia, Antiguo y Nuevo Testamento. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602)* (Londres: Sociedades Bíblicas Unidas, 1957); *Biblia* (Barcelona: Fundació Bíblica Catalana, 1968).

[3] No creo que esta expresión latina sea una cita auténtica de las Sagradas Escrituras, sino una combinación y deformación de pasajes bíblicos, técnica espriuana ya constatada por Süss: deformación de "timor domini" (expresión frecuente en el AT) y combinación con un pasaje de Job 23, 15 y ss.

[4] Otro recurso de Espriu es el escoger palabras para animales o cosas que, a la vez, precisan el matiz moral y filosófico, son deliberadamente ambi- o plurivalentes, o insinúan relaciones secretas. A ello se prestan, sobre todo, palabras del habla popular como las de "ruc" y "arriet" en vez del término genérico "ase," "pollí" (este último, empleado en la traducción catalana de la Biblia). A similares comentarios se prestarían otras palabras de este libro, como "mesell" en lugar de "lepròs" (I), "vas" (XXXI) en lugar de "sepulcre," "alba" (XXXIX, XL) en vez de "molt dematí," todas designaciones generales empleadas en la Biblia catalana, que, por lo tanto, resulta utilísima para captar las finezas de los recursos poéticos de Espriu.

[5] "En estances / de glaç / cremen atxes" (XIX); "Atri / del càlid / palau," "teies / enceses / de poc" (XXI). Como se ve, se continúa la simbología utilizada para caracterizar el estado moral de la procesión. Es que el poder corrompido merece también la calificación "glaç."

[6] El emplear a menudo el presente para cosas del pasado (algo más complejo que un mero presente histórico) y el imperfecto—otros tiempos del pasado son menos frecuentes—para las del presente me parece subrayar la equivalencia de pasado y presente, con continua repetición circular, "finit cercle / il·limitat" (XXIII), idea tal vez sugerida por el Eclesiastés (1, 6 y ss.). Por otra parte, el diálogo interior del yo con otras personas (tú, vosotros), con cambio de papel, ayuda a actualizar los temas discutidos.

[7] Alusión a la famosa frase de Caifás (Jn. 11, 50), conocida ya por el poema XLVI de *La pell de brau*, que empieza: "A vegades és necessari i forçós / que un home mori per un poble,/ però mai no ha de morir tot un poble / per un home sol," cuya finalidad es, sin embargo, distinta, meramente política, y no puede discutirse aquí.

[8] Al escoger Espriu "barjaula" en vez de "boja," seguramente quería aludir a la ambivalencia de esta palabra; su significación "necia," cat. "dona bàmbola, curta d'enteniment" y la de "prostituida," cat. "dona dolenta, de mala conducta" (F. de B. Moll, *Diccionari Català-Valencià-Balear* [Palma de Mallorca, 1964]), o sea, el aspecto de culpabilidad. La primera acepción es similar a la de Proverbios 9, 13, "mulier stulta et clamosa," traducido en catalán "Dona Follia," pasaje importante también en relación con el poema III, a saber, el tema del convite.

[9] Me parece que Espriu ha tomado esta imagen del Tarot, en el que es el arcano mayor número XVI. Según el *Dictionnaire des symboles*, ed. por Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (Paris, 1973), "la tour foudroyée ou Maison-Dieu" expresa la catástrofe, la mala suerte, el miedo. Es la torre del orgullo humano alcanzada por el rayo celeste. Tiene color carne, rosa; el color negro aparece sólo en algunas partes, en listas. Algo hay de esto cuando Espriu emplea cuatro veces esta imagen, pero no es éste el lugar para profundizar los matices. Por otra parte, es seguro que las imágenes de los "penjats" y la del "arcà major" (I, II, XXXV) están tomadas del Tarot: la primera corresponde al arcano mayor número XII; la segunda, al arcano mayor sin nombre, la muerte, el número XIII (véase, en el *Dictionnaire des symboles*, "Tarot," "Mort," "Pendu"). También en este caso un estudio detallado revelaría finos matices. De todos modos, es muy significativo que Espriu, con el juego del Tarot (que conoció desde su juventud), se sintiera atraído hacia un mundo de símbolos muy parecido al de la mística judía que, como hemos visto, ejerció sobre él la misma atracción.