

LA MUERTE EN ESCENA: *LE MYSTÈRE DE LA PASSION DE ARNOUL GRÉBAN*

María Pilar Suárez

Universidad Autónoma de Madrid

pilar.suarez@uam.es

La pasión y la muerte de Cristo no solo fue un motivo presente en buen número de manifestaciones literarias a lo largo de la Edad Media, sino que además constituyó el punto de partida para la construcción de piezas dramáticas que gozaron de gran popularidad en Francia hasta bien entrado el siglo XVI: desde los primeros textos dramáticos construidos en torno a la pasión en latín, alrededor del siglo XII¹, estas obras van cobrando fuerza en lengua vulgar hasta llegar al siglo XV. Surgen en ese momento piezas donde las escenas de la muerte de Jesús se enmarcan en un contexto dramático más amplio, como es la puesta en escena de la caída y redención del hombre. A esas obras, de extensión más que considerable (superaban, y algunas muy ampliamente los veinte mil versos) cuya representación se prolongaba durante varias jornadas –cuatro por lo general–, se las denominó «*misteres*»². Escritas y representadas a lo largo del siglo XV y hasta mediados del XVI³, la primera obra en llevar ese nombre fue el *Mystère de la Passion* atribuido a Eustache Mercadé (1410-1440), también

¹ En el Monasterio de Monte Casino fueron encontrados textos en latín que datarían del siglo XII, destinados a representar la Pasión; así como otros dos manuscritos en el monasterio de Benediktbeuren, también en latín, en uno de los cuales se identificaron unos *Lamentos de Nuestra Señora* escritos en lengua vulgar. Más adelante volveremos sobre esta cuestión del *planctus*, incluso sobre los fenómenos de polilingüismo que advertimos en estas piezas.

² Del latín medieval *ministerium*, ‘ceremonia’, su ortografía inicial fue en efecto «*Mistere*». Por otra parte, la costumbre de denominar «misterios» a episodios de la vida de Jesús se mantuvo para designar la representación de estos sobre la escena (Bordier 2009: 223). Posteriormente el término pasó a designar obras que giraban en torno a la vida de santos, o de otros acontecimientos en los que se celebraba una especial intervención de Dios en la vida de la ciudad. En todo caso, para el público de la época el «*Mistere*» por excelencia, fue el de la Pasión. Por otra parte, se advierte que en los títulos de las obras aparece el término *Mystère*. Por nuestra parte, emplearemos la forma castellana de *Misterio*.

³ Un edicto del Parlamento de París los prohibió en 1548 por considerarlos indecorosos.

denominada *Pasión* de Arras. A esta siguió el *Mystère de la Passion* de Arnoul Gréban (1450), inicialmente representado en París y después en otras ciudades. Junto a estas obras se encuentra *Le Mystère de la Passion de Jésus-Christ, par personnages*, compuesta por Jean Michel (1486), identificada igualmente como *Pasión* de Angers por la ciudad donde fue representada⁴.

La fusión de la materia bíblica con personajes, objetos y situaciones que materializan el punto de anclaje de estos acontecimientos sagrados en la vida cotidiana en consonancia con la sensibilidad del público de la época, va conformando una materia dramática retomada en obras posteriores cada vez más extensas dando así lugar a la creación de inmensos dramas cíclicos⁵. En ellos se «celebra» la muerte de Cristo planteada como vía de instauración del orden que rige la vida del público, de la ciudad; acontecimiento fundador garante de su redención y de su vida más allá de su propia muerte. En este contexto, a la vez reverencial y festivo, la muerte de Jesús es dramatizada en sus más crudos detalles a lo largo de una acción que responde a una configuración dual: los personajes, o grupos de personajes, afines a Jesús, y los que le son contrarios: el público asiste al combate entre el Bien y el Mal que se juega de manera simultánea en la tierra, el cielo y el infierno⁶.

La observación de estas interacciones resulta de especial interés tanto más cuanto que el teatro, en tanto que género, hace visible a través de acciones, desplazamientos y palabras de los personajes el tejido de voces y de puntos de vista, a menudo dilemáticos, sobre el que se sustenta la visión del hombre, y del mundo, que la pieza ofrece⁷. Abordaremos ese juego de perspectivas en uno de los *Misterios* a nuestro juicio más representativos, el *Mystère de la Passion* de Arnoul Gréban⁸. En él consideraremos las distintas aprehensiones que cada personaje, o grupo de personajes, realiza de la muerte de Jesús,

⁴ Para profundizar en estas obras remitimos a las obras ya clásicas de Roy (1974); Runnals (1996), Accarie (1979), así como a los trabajos de Jean Pierre Bordier, muy particularmente su estudio sobre esta forma teatral publicada en 1998.

⁵ Cabe citar la *Pasión* escenificada en Mons que funde la obra de Jean Michel y la de Gréban, y de la que se conserva el *Libro del regidor* (*Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, ed. G. Cohen, París; Champion, 1923), así como la de Valenciennes en 1547, cuya representación se extendió a lo largo de varias jornadas.

⁶ El escenario se convierte en una suerte de mapa donde están situados los grupos en virtud de su proximidad o lejanía moral con respecto a Jesús dentro de una configuración marcada simbólicamente, que responde a los mismos parámetros que la iconografía: derecha vs izquierda; arriba y abajo (Jodogne 1964). De la misma manera que la progresión de los personajes –aunque en este trabajo no abordaremos esta cuestión– es a menudo expresada mediante los desplazamientos producidos entre los diferentes «*loci*».

⁷ Para abundar en esta cuestión remitimos a los trabajos de Alain Rabatel, muy especialmente Rabatel (2003).

⁸ Todas las citas proceden de la edición de Omer Jodogne (Gréban 1983). Las traducciones al castellano son nuestras.

la trascendencia de dichas miradas en el desarrollo del drama, así como las contradicciones que algunos de ellos experimentan ante ella, y ante el hecho mismo de la muerte.

La visión de la muerte en el centro de un juego de puntos de vista

Al igual que otros *fatistes*⁹, Gréban distribuye su obra en cuatro jornadas situando en la tercera de ellas las escenas de la muerte de Jesús, y en la cuarta los episodios de la resurrección. La segunda jornada da cuenta de su vida pública, y esta se encuentra precedida de la primera de ellas, en la que se representan los episodios del nacimiento y la infancia de Jesús, mostrados dentro del plan de Dios para redimir al hombre tras la caída de este: es así como Gréban hace explícita desde el principio –al igual que su predecesor, Eustache Mercadé– la trascendencia, incluso la necesidad, de la muerte del héroe. En este sentido es especialmente relevante el cuadro dramático del *Procès de Paradis*, presente en esa primera jornada como ya lo estuvo en la *Pasión* de Arras, donde el público asiste a la discusión de Dios Padre con los personajes de Verdad, Piedad, Paz, pero muy especialmente con Misericordia y Justicia, todas ellas personificaciones alegóricas de los atributos divinos –una figuración de la condición polifónica de Dios–, que buscan la manera de redimir al hombre tras la caída de Adam¹⁰. Este cuadro escénico enmarca la encarnación y la muerte de Jesús dentro de la doctrina tomista de la satisfacción: la muerte del hijo de Dios es desde el principio enunciada como vía para el rescate de los hombres. Es en ese debate, evocado y retomado en escenas ya próximas a la muerte de Jesús, donde queda contextualizada con mayor claridad esa modulación de puntos de vista a la que hemos aludido al inicio, así como las tensiones producidas en el interior de algunos de los personajes principales.

En este sentido cabe apuntar que estos han sido investidos por parte de Gréban de una subjetividad compleja que se deja sentir en sus gestos y palabras: Charles Mazouer llamó a este autor el dramaturgo de la ternura (Mazouer 2014) subrayando que personajes como Jesús, María, incluso Dios-Padre,

⁹ *Fatiste* fue el nombre que recibieron en la época los autores de estas obras.

¹⁰ A mediados del siglo XII el conflicto entre la Justicia y la Misericordia de Dios aparece bajo formas literarias afines en Hugues de Saint-Victor, Bernard de Clairvaux, Pierre le Vénéralbe y Julien de Vézelay. Destaca especialmente el sermón de San Bernardo *Sermo in Festo Annunciationis Beatae Mariae Virginis*, cuyo origen está en el Salmo 85, v. 11: «La misericordia y la verdad se encuentran. La justicia y la paz se besan». Algunos autores señalan que en la adaptación teatral de este motivo jugó un papel importante un texto creado en el siglo XIV por el cisterciense Guillaume de Digulleville titulado *Pèlerinage de Jésus-Christ*, que adopta la forma del debate, y que más adelante inspirará las escenas de *Procès de Paradis* con el que se suele designar el episodio (Bordier 2014). Su presencia se advierte en la *Pasión* de Eustache Mercadé, y en la de Arnoul Gréban, desapareciendo en la de Jean Michel.

este último tradicionalmente caracterizado por el hieratismo, están investidos con respecto a los de su predecesor, de emociones profundamente humanas. Se advierte igualmente en todos los personajes en general un sentido moral, probablemente no tan desarrollado como los de Jean Michel¹¹, pero no con menos interés en cuanto a su configuración y a la atribución de reacciones humanas, y morales con respecto a la figura, central, de Jesús. Podríamos decir que esta obra, y sería el motivo por el que nos ha parecido pertinente considerarla como hilo conductor de nuestra reflexión, aúna la configuración «tradicional» del *Misterio*, que explota escénicamente la interacción de espacios y perspectivas a la que venimos aludiendo, con la creación de personajes de una profundidad considerable. Gréban pone en juego recursos desde los que se advierten los distintos ángulos a partir de los cuales la muerte de Jesús es aprehendida, en el marco de un drama que responde al esquema *tristitia-gaudium*, y en el que convergen aspectos religiosos, morales, pero también, como venimos diciendo, profunda y hasta prosaicamente humanos (Koopmans 2011). En ese juego, al igual que los autores que le preceden, parte de los textos canónicos y recurre además a otros relatos que surgen desde la voluntad de explicar, incluso colmar, los silencios de la Escritura. Sería el caso de los evangelios apócrifos de entre los cuales el de Nicodemo¹² es uno de los más conocidos y recurrentes¹³. Podemos igualmente citar los Evangelios de la Infancia o el Evangelio de Gamaliel¹⁴, así como textos de creación posterior, tales como sermones (era el caso al que acabamos de aludir a propósito

¹¹ Se trata de una visión distinta de la que más adelante adoptaría Jean Michel cuya obra reemplaza la influencia de Santo Tomás –según la cual Jesús, Hijo de Dios hecho hombre, satisface en nombre de todo el género humano la deuda contraída por este a causa de la falta de Adán (Bordier 1999)– por la de Guillermo de Ockham y su escuela. La obra de Jean Michel se sustenta sobre una teología del mérito, y si al igual que sus predecesores este explota la interacción de espacios, su *Misterio* tiende a subrayar la perspectiva de la moral práctica renunciando a escenas como el *Procès de Paradis*, e incluso al descenso de Jesús a los infiernos, presente en la mayor parte de las *Pasiones* que lo habían precedido. Esta concepción de la obra llevó a algunos estudiosos del género a considerar que el trazado de sus personajes era superior a los de Gréban (Accarie 1979). Estudios más recientes han coincidido, y estamos de acuerdo con ellos, en que la de este autor es una concepción novedosa, pero también en que ese sentido moral ya se advierte en los personajes de su predecesor (Le Briz-Orgeur 2002).

¹² El Evangelio de Nicodemo comprende dos piezas independientes: *Acta Pilati* y el *Descensus Christi ad Inferos*. Los textos, que pudieron ser compuestos en griego en torno al siglo IV, narran el proceso de la muerte de Cristo, su resurrección y ascensión (la primera referencia a estos textos llegó a través de San Justino en 150, y hubo incluso referencias posteriores –Tertuliano en 197, o Eusebio de Cesarea a comienzos del siglo IV). Traducido rápidamente al latín, la redacción actual, precedida de las *Actae Pilati*, dataría del siglo V. Durante la Edad Media fue retomado en distintos textos: *La Leyenda Dorada*, o el *Speculum Historiale*. Próximo a los textos canónicos, a veces llegó a sustituir a estos. Véase Lydie Lansard (2010).

¹³ Un ejemplo de ello sería *Histoire de la Bible*, al que se refiere Lansard cuando alude a la repercusión del Evangelio de Nicodemo en las distintas recreaciones de la Pasión en lengua vernácula (Lansard 2010).

¹⁴ Texto apócrifo datable en el siglo V, reescrito en lengua vernácula en los siglos XIV y XV, cuya primera parte incorpora una homilía dedicada al llanto de María por la muerte de Jesús.

del *Procès de Paradis* (ver nota 10), incluso leyendas que se van sucediendo a lo largo de la Edad Media¹⁵, u otros relatos que narran la pasión de Jesús desde la voluntad de aproximarla a la sensibilidad del creyente: *Meditationes Vita Christi* del Pseudo Buenaventura (1300), la obra de Ludolfo de Sajonia *Vita Christi*¹⁶ son solo algunos de los textos que circularon en el siglo xv (Roy 1974). En una época caracterizada por una presencia recurrente de la muerte y la visión del cadáver (Ariès 1975) en la que el Cristo en gloria es reemplazado por un Cristo sufriente, objeto de la crueldad humana, los *Misterios de la Pasión* recogen todo ese material textual al que acabamos de aludir, que en su conjunto responde al objetivo de figurar el *misterio*, mostrarlo y traducirlo en términos comprensibles y asumibles para los hombres del siglo xv.

Por otra parte, si bien estas piezas presentan una indudable afinidad estética con las manifestaciones plásticas de la época, no debemos perder de vista que los cuadros dramáticos a los que aludimos fueron escritos para ser producidos y reproducidos por los cuerpos en movimiento de actores que desde la inmediatez del escenario imitan procesos que recuerdan hechos vinculados al relato mítico (Domínguez 2008). Así, la acción se organiza en torno al cuerpo de Jesús –del actor que desempeña su papel–, sobre un espacio –el escenario medieval– marcado por una concepción simbólica del espacio (ver nota 6). En medio de actores caracterizados de acuerdo con una tipología que permite identificarlos como favorables o contrarios a él, Jesús es mostrado a través de una metamorfosis: tras los episodios de la infancia y de la vida pública el personaje central se transforma en un cuerpo sufriente deformado por sus verdugos, posteriormente recompuesto por medio de la resurrección en la cuarta jornada. Es el caso de las *Pasiones* de Mercadé y Gréban. Pero hasta entonces, todo desde el comienzo de la obra prepara para las escenas de la muerte que se desarrollan a tenor de varios puntos de vista: el de María y los discípulos; el de Dios Padre, el de los diablos, y el de los judíos y los verdugos. Estas obras no solo se construyen sobre las bases de un discurso teológico explicitado y mostrado sobre la escena, sino sobre la materialización de las obsesiones de la época. En este sentido, la inmediatez del teatro confiere un carácter particular a los cuadros más propiamente centrados sobre la muerte, los que se corresponden con la crucifixión, protagonizados por sus ejecutores materiales y sus instigadores, los miembros de la Sinagoga¹⁷.

¹⁵ Algunas de esas leyendas fueron recogidas en *La Leyenda dorada* de Jacobo de la Voragine.

¹⁶ Escrita en el siglo xiv, esta primera *Vida de Jesús* conocida, extraída de los cuatro evangelios, alcanzó una amplia difusión en el siglo xv y tuvo una gran influencia en la llamada *Devotio Moderna*.

¹⁷ Una figuración de la alteridad sobre la que se vino tradicionalmente proyectando la responsabilidad material de la muerte de Jesús. No podemos dejar de aludir a esta figura, aunque en este trabajo no la

Los verdugos y las escenas de tortura

Son estos últimos los que determinan cómo Jesús ha de ser clavado sobre la cruz, indicaciones a partir de las cuales el personaje de Pilato repone:

PYLATE: avez vous ceste opinión?/ Il n'est pas usaigé a veoir (A.G. 23693-4)

[PILATO: ¿tal es vuestra opinión? No es lo habitual]

En efecto, en la época los crucificados eran atados por muñecas y tobillos y suspendidos sobre la cruz. Sin embargo, en los *Misterios de la Pasión*, Jesús aparece siempre clavado sobre esta colocada a ras de suelo¹⁸, para luego ser alzada, respondiendo con ello a la petición expresa de Anás y Caifás, que habrían ya exigido que la cruz de Jesús fuera más pesada, más grande y más alta:

CAÏPHE: Nous la voulons plus grande/ plus lourde et aussi plus espoisse./ Et pour luy metre d'autre espece/ que d'autres et a plus grief tourment, / il y sera mis autrement:/ par piées et mains será percié/ et bien serrement affichié/ a la croix de grande haultesse/ pour mourir a plus grant destresse./ douleur, peine et confusion (A.G. 23683-92)

[CAIFÁS: Queremos la más grande/ la más pesada y la más gruesa./ Y para distinguirlo de otros/ y para mayor sufrimiento/ será puesto de otra forma/ por los pies y las manos será agujereado/ y fuertemente sujeto/ en la cruz de gran altura/ para morir con mayor angustia/, dolor, pena y confusión.]

Esta intervención, donde se advierte de manera hiperbólica la crueldad de los representantes de la Sinagoga, no hace sino subrayar esa condición de responsables últimos de la crueldad de este acto, y es desde estas «instrucciones» como los verdugos inician los preparativos para la pasión, donde esta se ve acentuada por el cuidado diligente que ponen sus ejecutores en sus más mínimos detalles: encargar la cruz al carpintero, los clavos al herrero¹⁹ incidiendo en que estos sean fabricados de tal manera que incrementen el sufrimiento del reo:

abordemos en detalle (Warning 1979; Suárez 2007).

¹⁸ Esta escena aparece ya en narraciones piadosas de la época a la que anteriormente nos hemos referido, inspirados por su parte en textos apócrifos, y cuya finalidad era la de abundar en la vertiente más afflictiva de la crucifixión de Jesús y en la crueldad de sus verdugos. Podemos mencionar entre otros el caso de la *Histoire de la Bible* citada en la nota 13.

¹⁹ En esto Gréban se desmarca de la tradición de *Pasiones* anteriores –*Passion du Palatinus*– donde quien forja los clavos para la crucifixión no es el herrero, sino su mujer. Jean Michel retoma esta tradición hasta individualizar a la herrera confiriéndole un nombre –Hedroit–, y ampliando su papel al integrarla

BROYEFORT: la poincte est trop agüe/ Fay les moy ung peu plus camus/
affin que ce meschant Jhesus/ ait plus de peine et de tourmens/ quant ce ven-
drá a l'entrer ens/ et luy perser membre après membre (A.G. 23791-96)

[BROYEFORT: la punta es demasiado aguda/ házmelos algo más romos/ para
que ese maldito Jesús/ tenga más penas y tormentos/ cuando le entren dentro
y le traspase miembro a miembro]

El momento en que Jesús es clavado sobre la cruz da lugar a escenas en las que esa crueldad enunciada y planificada alcanzan su paroxismo: la acción de los esbirros, lejos de estar confiada a la improvisación, se construye de acuerdo con una técnica y con unos personajes identificados mediante códigos vestimentarios, gestuales, lingüísticos y paralingüísticos, incluso por nombres muy característicos²⁰. En medio de una orgía de brutalidad –verbal y física– Jesús es despojado de sus vestiduras, siguiendo también en ello las instrucciones explícitas de Anás: «nous voulons qu'il soit/ desvestu/ tout aus-
si un qu'un ver de terre» (A.G. 24565-6), [«queremos que sea / desvestido/
como un gusano de tierra»] y obligado a tenderse sobre una cruz situada a ras de suelo, tal como acabamos de señalar:

BRAYART: Sus! villain, estandez vous cy/ il fault que vostre orde charoigne/
soit prestement mise en besoingne (A.G. 24661-3)

[BRAYART...: ¡Vamos! Villano, tumbate aquí/ es preciso que tu repugnante
carroña esté rápidamente apañada.]

De esta manera, y ya en el Calvario, siempre de acuerdo con las instrucciones de los judíos, también presentes con el fin de visibilizar sobre el escenario su verdadero papel en la muerte de Jesús, los esbirros clavan manos y pies como operarios eficaces al tiempo que, en medio de una proliferación de juramentos e insultos, enuncian los detalles de su tarea:

GRIFFON: Voicy le plus rebelle clou/ dont oncques mais je feusse acointe.

CLAQUEDENT: Tu les as fait forger sans poincte/ Si entr ung peu plus nicement.

GRIFFON: Il tient si bien et serrement/ qu'il n'est qui l'en scëust abatre (A.G. 24679-84)

en el cortejo que viene a prender a Jesús y en el grupo de mujeres que en el pretorio formulan a Pedro la pregunta que dará lugar a su negación.

²⁰ Algunos de los nombres remiten a acciones groseras, brutales o vinculadas a lo corporal o a la animalización –Broyerfort (triturador); Claquedent (castañeteadientes), Brayart (el que rebuzna)–, otros evocan a seres monstruosos: Griffon (grifo).

[GRIFFON: Aquí está el clavo más rebelde/ más de lo que hubiera pensado
CLAQUEDENT: Los has mandado forjar sin punta/ entra peor
GRIFFON: Se sujeta tan bien y con tanta fuerza que no hay quien pueda sacarlo.]

Izan la cruz, aludiendo a la dificultad que supone mantenerla erguida con un peso muerto.

BROYEFORT: Tirez fort!
BRAYART: ...Fort, ribaudaille/ J'ay paour que cueur ne luy faille/ au tirer
CLAQUEDENT: Mais, que nous en chault? Or tirez fort!
GRIFFON:Fort, ribaudaille/ la main y vient ou pou s'en fault (A.G. 24708-12)

[BROYEFORT: ¡Tirad fuerte!
BRAYART:... Fuerte, cobardes/ A ver si se va a quedar sin aire al tirar
CLAQUEDENT: ¿Y qué nos importa? Venga, tirad fuerte
GRIFFON: Fuerte, cobardes, la mano ya llega, o falta poco.]

para concluir su tarea en medio de gritos y consignas al ritmo de los cuales la cruz queda asentada en el suelo con el cuerpo clavado sobre ella, para finalmente burlarse de Jesús:

BROYEFORT: Regardons se la croix est droicte/ et puis la blocquerons par bas
GRIFFON: Es tu la, Jhesus? Tu t'esbas,/ Tu as beau temps! Es tu bien aise? (A.G. 24805-8)

[BROYEFORT: Veamos si la cruz está derecha/ y después la sujetaremos por abajo
GRIFFON: ¿Estás ahí, Jesús, te diviertes?/ ¿Hace bueno? ¿Estás a gusto?]

No es difícil, pese a la ausencia de didascalias, imaginar la escena de un cuerpo convertido en objeto manipulado descrito con un realismo hiperbólico que roza la bestialidad, incluso lo grotesco (Screech 2002). La de los verdugos es una agresividad animalizada e inconsciente, instrumentos de una acción en cuyo transcurso se ha producido una reificación del cuerpo desnudo del hombre que se encuentra a merced de ellos y despojado del ejercicio de la palabra. Esta es solo retomada desde la cruz: las últimas «siete palabras» de las que da cuenta el relato evangélico, pronunciadas en latín cada una de

ellas²¹ pero, también todas ellas, seguidas de discursos en lengua vernácula que humanizan el posible hieratismo de las palabras litúrgicas. Dentro de la configuración dual del *Misterio* a la que nos hemos referido, el discurso de Jesús se alterna con las voces de los sayones, que también de acuerdo con el relato evangélico, juegan y se pelean al pie de la cruz; así como con los lamentos de María, que se prolongan hasta el momento en que Jesús muere, y ella cae desvanecida:

NOSTRE DAME: O mon filz, trop me desconforte/ ma dure et desplaisante
vie / Ou es tu?

Ycy chiet pasmee soubz la croix (A.G. 25883-5)

[NUESTRA SEÑORA: ¡Oh, hijo mío!, qué dura y terrible se me hace la vida.
¿Dónde estás?

Cae desvanecida al pie de la cruz]

El personaje de María: entre el patetismo y los intentos de evitar la muerte

En las distintas representaciones iconográficas de la época es recurrente la imagen de María desvanecida, en tanto que hasta el siglo XIV había sido representada erguida junto a la cruz (*Stabat Mater*). En consonancia con estas escenas dramáticas podemos pensar en representaciones pictóricas de principios del siglo XVI de Lucas Cranach (1532), Grünewald (1512), o de Roger Van der Weyden (1515), momento en el que los *Misterios* gozan de gran popularidad entre el público (Landsberg, 2001). En estas piezas en perfecta consonancia con la sensibilidad de una Edad Media proclive a la manifestación exacerbada de las emociones, la escena de María rodeada por otras mujeres y por San Juan focaliza la atención del espectador hacia el hecho mismo de la muerte, excitando el sentimiento –el *pathos*– ante las brutales escenas de la muerte (DuBruck 1983). Lo hemos apuntado en las primeras páginas, el llanto –el *planctus*²²– de María fue uno de los núcleos funda-

²¹ No es el caso del *Misterio* escrito por Mercadé donde Jesús profiere dichas «Palabras» directamente en francés. Por su parte Jean Michel proseguirá en la vía de Gréban manteniendo el polilingüismo. Ver nota 2.

²² Como hemos apuntado al inicio, el llanto de María a los pies de la cruz de Jesús tuvo un amplio desarrollo litúrgico, lírico y teatral ya desde los siglos XI y XII en el Occidente Cristiano. Aludíamos incluso a un caso en que esta escena fue compuesta en lengua vernácula dentro del conjunto de una Pasión redactada en latín. Junto a las escenas del nacimiento o la adoración de los Reyes, el duelo de la madre fue una de las imágenes más invocadas y ensalzadas del tardo medievo. El llanto por el hijo muerto generó imágenes visuales y desarrollos narrativos ampliamente divulgados, acordes con el interés teológico y devocional que despertó entre las gentes. Se ha venido identificando como fuente inmediata de este motivo el Sermón de San Bernardo *Planctus Virginis Mariae*. Ver Gros (2004)

mentales de las primeras *Pasiones* en latín (ver nota 1), y es por otra parte la acción que la caracteriza como personaje en las *Pasiones* que se desarrollaron posteriormente. Esta escena constituye una matriz dramática construida sobre gestos específicos que serían traducción natural de los versos sobre los que extiende su lamento, sus manifestaciones de desesperación, codificadas y reconocibles, también en la iconografía²³.

Lo sublime y lo grosero coexisten en un drama donde la simultaneidad de espacios permite contextualizar la acción principal, incluso amplificarla: las intervenciones de María suponen un contrapunto a la brutalidad explícita, tanto en lo que al discurso se refiere, como en lo tocante a algunos gestos, leves pero significativos: cubrir el cuerpo de su hijo despojado de su ropa por parte de los verdugos (A.G. int. 24626-7). Ese juego de contraposiciones en las que es, por otra parte, explotada la presencia del elemento femenino, se advierte en diversos momentos: en la salida del pretorio y la subida al Calvario la crueldad de los verdugos se opone a las mujeres que lo acompañan; de la misma manera que podemos observarlo en las escenas que siguen a la muerte de Jesús vinculadas al descendimiento y a la sepultura, construidas estas sobre dinámicas que reproducen en sentido contrario los procesos que precedían a la ejecución: el carpintero y el herrero que fabrican los instrumentos de tortura son reemplazados por la vendedora de aromas y el comerciante de sedas, objetos destinados a reparar el cuerpo destrozado (A.G. 26672 *et sq.*); de la misma manera que el acto de la crucifixión se corresponde, siempre en ese sentido inverso, con el momento en que Jesús es desenclavado del madero por Nicodemo y José de Arimatea (A.G. 26888-26971): el proceso es mostrado, y enunciado, con el mismo detallismo prolijo que la ejecución: el cuerpo vuelve a ser manipulado, pero esta vez para quitarle los clavos, si bien con harta dificultad. Durante esta tarea José y Nicodemo lamentan el estado del cuerpo en unos versos que recuerdan las escenas en que Jesús había sido clavado con unos clavos romos que tanto trabajo había costado introducir en él: «Ha que ce clou m'a fait de peine! Il estoit fichié si parfont» (A.G. 26864-5) / «¡Ay cuánto esfuerzo con este clavo! Está clavado tan adentro». La escena, en la que convergen la crudeza y la ternura, preludia el instante en que el cadáver es depositado en el regazo de su madre, la cual «en le tenant mort» (int. 26903-4) inicia su lamento, el *planctus* propiamente dicho.

²³ El análisis de los rasgos –lingüísticos, dramáticos– que definen el discurso de María a lo largo de estas escenas excede el espacio y el propósito de este trabajo. Remitimos pues a los trabajos de Gabriella Parussa (2017) en lo que a la consideración de dichos rasgos se refiere; en lo relativo a la tradición iconográfica nuestro referente es la obra de François Garnier (1982).

Los intentos por evitar la muerte

Acabamos de indicar que en la mayor parte de las *Pasiones* el papel de María se circunscribe al de *Mater Dolorosa* que permanece al pie de la cruz y posteriormente acoge el cadáver de Jesús. En los *Mystères* de Mercadé y Gréban ese papel se vio enriquecido desde el momento en que dichas obras incorporaron episodios vinculados a la encarnación, la natividad y la infancia: el personaje de la madre se desarrolla de este modo en situaciones distintas de las escenas de la muerte. Ahora bien, dentro de esa ampliación del número y tipo de escenas, así como de la tipología de emociones que en ellas se observan, Gréban avanza todavía un paso en lo que respecta a la construcción del personaje de María, y lo hace en escenas relacionadas con la muerte de Jesús previas a la crucifixión. La primera de ellas se produce en el momento en que este le anuncia su muerte. Como respuesta a ese anuncio, en una escena situada en la segunda jornada que no se inspira en los textos canónicos, sino en *La Pasión* de Isabeau de Bavière²⁴, María hace a Jesús cuatro peticiones esgrimiendo como argumento su condición de madre²⁵:

NOSTRE DAME: pour oster ceste mort dolente/ qui deux cuers pour ung occiroit/ il m'est advis que bon seroit/ que sans vostre mort et souffrance/ se fist l'umaine delivrance/ ou que, si'il vous convient mourir,/ que ce soit sans peine souffrir; ou se la peine vous doit nuyre,/ consentez que premier je muyre; ou s'il fault que mourir vous voye/ comme pierre insensible soie (A.G. 16484-94)

[NUESTRA SEÑORA: para evitar esta muerte dolorosa que dos cuerpos en uno mataría me parece que bueno sería que sin vuestra muerte y sufrimiento se hiciera la humana liberación. O si habéis de morir, sea sin dolor sufrir; o si el dolor debe destruirnos, consentid que muera yo primero; o si he de veros morir, que como piedra insensible sea.]

Palabras en las que se advierte de manera explícita el horror que en María produce la sola idea de la muerte, por más que ella misma sea consciente de que esta se encuentra dentro de un plan divino. Solo tras una larga argumentación por parte de Jesús, ella acaba aceptando. En este mismo sentido Gréban

²⁴ *La Passion de Notre Seigneur Jesu Christ* es una adaptación del latín al francés encargada por Isabeau de Bavière en 1398. Ver DuBruck (1986). Remitimos igualmente a Roy (1974: 122).

²⁵ Esta misma escena tiene lugar en el *Misterio* de Jean Michel, pero el argumento esgrimido se sustentaría no tanto en el interés de la madre de Jesús por salvaguardar a su hijo de la muerte, sino en la caridad que ella siente hacia el mundo: «l'honneur de l'humanité», y su deseo de que este no se vea envilecido por haber matado a Dios.

añade otra escena, esta vez en la tercera jornada, y de la que no encontramos fuentes inmediatas: tras tener noticia del prendimiento de Jesús y de su condena a muerte, María, retomando los argumentos de la tercera y la cuarta petición que entonces hiciera a su hijo, expresa a lo largo de varias estrofas su sentimiento de rebeldía ante su muerte, de la cual rechaza ser testigo:

NOSTRE DAME: Doulx Dieu ou je me doy fier,/ conforte moy par ta mercy!
Doulx Dieu, quel nouvelle ese cy?/ Iray je ou se je demourray?/ Je suis seure
que je mourray/ se je vois veoir la passion/ et l'orrible excecusion/ qui se fait
sur mon chier enfant/ Le demourer m'est mieulx sëant/ (A.G. 24131-39).

NOSTRE DAME: ... Demourer? Comment demourer? /S'en yra mon fliz a
mort rendre/ sans ce que je doye contendré/ a le suivre et secourir/ et conforter
jusqu'au mourir (24142-47)

NOSTRE DAME: Conforter? Helas non feroye/ mais plus le desconfroteroye/
mille foiz, car quant me verra, le cueur de dueil luy fendera (A.G.24148-24151)

NOSTRE DAME: Je yray, c'est mon intencion. / Mon filz, læalle compaignie/
t'ay tenue en ta plaine vye/ et de toy laissier a la mort,/ maintenant j'aroye
grant tort/ et n'aroit excusance lieu. (A.G. 24157162)

[NUESTRA SEÑORA: ¡Dios mío, en quien confío/confórtame por tu bondad! Dios mío, ¿qué noticias son estas? ¿Iré o me quedaré? Estoy segura de que moriré si voy a ver la pasión y la horrible ejecución que sufrirá mi hijo. Será mejor que me quede.

NUESTRA SEÑORA: ...¿Quedarme? ¿Cómo voy a quedarme? ¿Van a dar muerte a mi hijo sin que yo lo siga para socorrerle y confortarlo hasta la muerte?

NUESTRA SEÑORA: ¿Confortarlo? Al contrario, lo desasosegaré mil veces porque cuando me vea, su corazón se partirá de dolor.

NUESTRA SEÑORA: Iré, es mi decisión. Hijo mío, te he acompañado toda tu vida, y dejarte en la muerte ahora sería un gran error y no tendría perdón.]

El empleo recurrente del mismo verbo «demourer», ‘permanecer’, en torno al cual se integran argumentos muy encontrados, da cuenta de una tensión de fuerzas que finalmente resuelve acudiendo al pie de la cruz, componiendo de esta manera el cuadro tradicional.

En este sentido Gréban crea un personaje lleno de matices en lo que a las emociones se refiere: el personaje de María expresa sus contradicciones ante la muerte. De hecho, la escena se inscribe en los «monólogos de duda», frecuentes en la obra (*Le Briz-Orgeur* 2010), lo cual por otra parte, sería una excepción ya que dichos monólogos son siempre asumidos por personajes cuya elección es susceptible de decantarse hacia el bien o hacia el mal (el monólogo del personaje de Judas²⁶). Se trata en todo caso de escenas que van más allá de los motivos tradicionales vinculados a María en el ámbito de las recreaciones/representaciones de la Pasión: los suyos son palabras y gestos que reflejan reacciones plenamente humanas, razón por la cual su personaje funciona como reflejo del sentir del público al tiempo que como ejemplo moral.

Puntos de vista encontrados: la figura de Dios-Padre

Sin embargo, en la *Pasión* de Gréban el lamento y las reticencias ante la muerte del Hijo no solo son asumidas por el personaje materno: en distintos momentos de la obra es Dios-Padre quien, ante la angustia de Jesús y la inminencia de su muerte, trata de evitarla rogando a Justicia que la redención se produzca mediante vías menos penosas para él. Esto nos llevaría a un breve comentario sobre la presencia escénica del personaje de Dios Padre: ya en el *Myistère* de Mercadé tiene lugar la primera representación antropomorfa de Dios sobre un escenario, pero Gréban supera el hieratismo del personaje de Mercadé confiriéndole una amplia gama de emociones, a menudo encontradas, que provocan una tensión interna en los prolegómenos de la Pasión. Tales son sus palabras ante su agonía en Getsemaní:

DIEU LE PERE: Faut il pour les humains reduire/ que Jhesus, mon chier enffant, muire? Voyez en quel point il est mis (A.G. 18790-92)

[DIOS PADRE: ¿Es preciso para rescatar a los hombres/que Jesús, mi querido hijo, muera? Ved la situación en la que se halla.]

Ante lo cual Justicia reafirma la necesidad de dicha muerte:

JUSTICE: Vous sçavez que m'avez promis; je ne requiers n'or ne richesse; / tant seulement vostre promesse/ tenez et je suis assuffye (A.G. 18793-6)

²⁶El tratamiento del personaje de Judas por parte de Jean Michel resulta de gran interés. En la corriente abierta por leyendas anteriores, este es vinculado con Edipo, abocado a elegir de manera incorrecta pese a sus intenciones iniciales, y no sin antes ser presa de múltiples dudas.

DIEU LE PERE: O Justice, pitié prenez/ de cil qui porte le meffait/d'austry et qui riens n'a meffait/ et vostre rigueur destendez (A.G. 18817-20)

[JUSTICIA: Ya sabéis lo que me habéis prometido; no pido ni oro ni riquezas; tan solo cumplid vuestra promesa y eso me basta.

DIOS PADRE: ¡Oh Justicia, tened piedad del que soporta los pecados de otros y ningún delito ha cometido, y ceded en vuestro rigor!]

En la argumentación del personaje de Dios Padre, que no deja de recordar a la escena de las cuatro peticiones de María, se advierte la presencia recurrente de la interrogación, empleada a modo de súplica, así como de un imperativo que funciona en ese mismo sentido. La escena resulta tanto más paradójica por cuanto que es Dios, a quien todos los ruegos se dirigen, el que ruega. La respuesta de Justicia va, sin embargo, en otro sentido, y a ella se acaba plegando la figura del Padre:

JUSTICE: Mais pour mont trer plus grand pointure/d'amour a humaine nature/et plus ardante charité/ Je vueil qu'il me soit présenté/en l'arbre de la croix pendu (A.G. 18856-61)

DIEU LE PERE: Justice, et je le vous donrray/ tout a vostre petition (A.G. 18865-6).

[JUSTICIA: Pero para mostrar un mayor amor a la naturaleza humana y más ardiente caridad, quiero que me sea presentado colgado del árbol de la cruz.

DIOS PADRE: Justicia, en todo accederé a vuestra petición.]

Solo le queda hacer patente su presencia enviando al ángel, siguiendo en ello el relato evangélico, el cual se dirige a Jesús en estos términos:

MICHEL: venez entrer en la bataille/ de laquelle, sans nulle faille / eschappez victorieux... (A.G. 18922-4);

[MIGUEL: Id a la batalla, de la que sin duda alguna saldréis victorioso]

Son estas las palabras que preceden al prendimiento, y en ellas se advierte la contextualización de la muerte en el marco del combate que precede la victoria, aspecto este último retomado, y visibilizado, en la escena del descenso de Jesús a los infiernos en los instantes inmediatamente posteriores a su muerte.

Pero hasta entonces, y en las escenas que discurren en paralelo a la muerte de Jesús, advertimos cómo Gréban muestra a Dios Padre tratando, al igual que María, de evitar, siquiera atenuar, la muerte del hijo, pese a su carácter salvífico. Nuevamente explosiones de humanidad refuerzan el juego de contrastes con respecto a las prolongadas escenas de tortura. Por otra parte, esta escena a la que acabamos de referirnos, además de subrayar el patetismo necesariamente vinculado a la muerte, viene a explicitar la concepción teológica que anima la obra: la teoría de la justificación de Tomás de Aquino, en cuyo marco Dios Padre acepta la muerte de su hijo en toda su dureza y crueldad como vía para hacer palpable su misericordia hacia los hombres —«la plus ardante charité»— como Justicia subraya en el verso 18858²⁷. Desde su ascensión de la muerte del hijo, Dios Padre aparece de nuevo sobre la escena en el momento en que esta se produce, identificándose con su sufrimiento, lamentando la crueldad de la que está siendo objeto y enviando de nuevo al ángel:

DIEU LE PERE: Michiel, donc, allez conforter / en ceste amere passion/ mon filz plain de dilection / mon enfant, mon tres amé gendre/ qui sa douce char va estendre/ ou puissant arbre de la croix (A.G. 24429-34)

[DIOS PADRE: Miguel, ve a asistir en esta amarga pasión a mi Hijo predilecto, mi Hijo bien amado, ahora que va a extender su cuerpo sobre el poderoso árbol de la cruz.]

Este desciende al Calvario en el momento en que Jesús llega cargando la cruz (A.G. 24488) para permanecer junto a él hasta su muerte, en lo que sería la escenificación del acto salvador de Dios —tanto del Padre como del Hijo— a tenor de esos criterios antropomórficos a los que nos hemos referido:

DIEU LE PERE: or est mon chier filz venerable/ passé le pas tres destresseux/ de la mort, las et angoisseux / par piteuse execusion./ Demenez lamentation, anges... (25997-26001)

[DIOS PADRE: ahora mi querido y venerable hijo ha realizado el tránsito terrible de la muerte, extenuado y angustiado por una cruel ejecución. Ángeles, haced duelo...]

²⁷ Santo Tomás habla de una satisfacción de la falta del hombre que no obedece tanto a una dinámica de compensación «jurídica», sino de una reconciliación fruto del amor desmesurado de Dios por la humanidad: más allá de la argumentación del *Procès de Paradis* entre Misericordia y Justicia, esta última es ampliamente superada por la Misericordia de Dios hacia el mundo. Para abundar en esta cuestión remitimos al trabajo de Bordier (2006: 133).

El llanto de Dios es seguido del lamento de los ángeles (A.G. 26025-26070), y de la intervención de María en la que esta finalmente alude a la promesa de la resurrección (26071-26080) del tercer día²⁸:

NOSTRE DAME: C'est ma foy ma ame y est ravye;/ il n'est qui m'en sceust separer (26079-80)

[NUESTRA SEÑORA: Esta es mi fe y mi alma está firmemente convencida/nada me haría cambiar.]

Son precisamente esas palabras las que a modo de nexos preceden al descenso triunfante de Jesús a los infiernos: las explosiones de crueldad y de patetismo son reemplazadas por una escena donde el público visualiza esa vertiente conquistadora de la muerte de Jesús, tantas veces repetida a lo largo de la obra.

Diablos y *diableries*. La muerte como victoria

Respondiendo al mismo propósito que la escena del *Procès de Paradis* de contextualizar la muerte del héroe y resaltar su trascendencia benéfica, las escenas de diablos –las *diableries*– comunes a todos los Misterios, muestran a estos en su acción devastadora sobre el hombre: de hecho, son las tentaciones de Satán –dirigidas a Judas, a los judíos–, las que propician la muerte de Jesús. El papel de esta escena es subrayar cómo la muerte, posible resultado de una victoria de Satán, es el procedimiento a través del cual este es finalmente vencido.

La contradicción comienza a hacerse evidente para los diablos en las escenas en que Lucifer en las horas que preceden a la condena a muerte de Jesús advierte que en el Limbo hay manifestaciones de júbilo por parte de Adán y los patriarcas ante la inminencia de su salvación (A.G. 23143). Su actitud de rabia y desesperación –«Dyables obscurs et tenebreux,/ tourbe despiteuse et villaine,/ qui esse qui tel joye maine» (A.G. 23233) [«Diablos oscuros y tenebrosos, turba despreciable y villana, quién es ese que tanta alegría manifiesta»]– contrasta con las muestras de satisfacción ingenua de Satán, que de regreso al infierno, celebra como triunfo la muerte ya próxima de Jesús: «comment joyeulx je suis!» (A.G. 23305) [«qué feliz soy!»].

²⁸ Cabe resaltar que, junto con las escenas en que María expresa su sentimiento de rechazo ante la muerte de Jesús, otros versos, en diferentes escenas, dan cuenta de su aceptación de la muerte, de la separación: al abandonar el calvario «a la divine volenté/ du tout mon vouloir se conforme je m'accors» (A.G. 25570-1); o al dejar el cuerpo en el sepulcro: «tres bien je m'y veil consentir» (A.G. 27237).

La propia economía dramática del *Misterio* que explota la simultaneidad de espacios pone de manifiesto el contraste entre los presupuestos de los que parten los demonios, su aprehensión parcial de Jesús y su intención de embarazarse de él propiciando su muerte; y las consecuencias salvíficas que de ella se han de desprender, planteadas desde el inicio de la obra (las escenas del Proceso del Paraíso), y evocadas en distintos momentos de la pieza. Podríamos hablar de una dinámica paradójica que define la estructura del drama donde dos lógicas contradictorias (la dinámica muerte/vida) interactúan desde una relación de causa-efecto. Solo que en ese juego uno de los participantes ha intervenido desde la ignorancia de ese principio de correlación. La toma de conciencia de este desfase produce una escena violenta, pero jocosa, donde los habitantes del infierno dan rienda suelta a su ira, al tiempo que intentan detener la muerte de su enemigo, una acción fallida donde quedan subrayados esos contrastes a los que acabamos de aludir. Para ello la obra recurre a un personaje que aparece de manera fugaz en el Evangelio de Mateo, y al que se atribuye una actitud benevolente con respecto a Jesús: la esposa de Pilato, que, compadecida de él, intercede ante su marido para que evite la muerte de un inocente. Ahora bien, en la pieza es Satán quien en sueños anima esta intercesión (A.G. 23372) en un breve episodio²⁹ cuya finalidad es subrayar, una vez más, la vertiente salvífica de la muerte de Jesús. Junto a esos intentos de detener su muerte, el público puede ver a los verdugos inmersos en los preparativos de esta, como si de una maquinaria inexorablemente cruel se tratara, pero también inexorablemente salvífica. Al constatarlo Satán prorrumpe en exclamaciones de rabia e impotencia:

SATHAN: Tout mon entendement se fond / et se ronge de malle raige/ et j'ay qui brassé un ouvrage/ qui tout ma science excède (A.G. 24885-8)³⁰

[SATÁN: Todo mi entendimiento se destruye, y se reconcome de rabia, y he puesto en marcha una obra que excede a toda mi ciencia.]

²⁹ Esta influencia de Satán en la decisión de la esposa de Pilato procede del Evangelio de Nicodemo, desarrollo del versículo 27, 19 del evangelio de Mateo. Este personaje no deja de estar marcado por la ambigüedad: en la Iglesia griega se la veneró como santa, considerada como caso ejemplar de la conversión de una gentil, esposa honesta, opuesta a la pertinacia agresiva de los judíos. En el siglo XII Pedro Comestor la presentó por primera vez como «mensajera del demonio», que se sirve de ella para tratar de impedir la muerte de Jesús al darse cuenta de que esta supondría su victoria sobre el infierno.

³⁰ La recurrencia del fonema /t/, -ronge, rage, ouvrage-, es uno de los recursos empleados (más allá de este caso particular) para expresar la rabia (Parussa, 2017)

Tal como acabamos de indicar, al tiempo que Jesús muere, junto con el llanto de María y de Dios Padre, el público ve a Satán volviendo a los infiernos mientras grita:

SATHAN: Je n'ay guieres mis a virer/jusques a l'infernal abisme/Lucifer, oez que j'exprime:/forbastir nos portes convient/voicy l'ame Jhesus qui vient (A.G. 26081-85)

[SATÁN: Ya no me queda más que volverme al infernal abismo. Lucifer, oye lo que digo: conviene reforzar nuestras puertas/aquí viene el alma de Jesús.]

La muerte de Jesús hace prever un ataque inminente, suscitando una reacción de pavor entre los diablos que, en medio de baladronadas, refuerzan las puertas del infierno para protegerlas del enemigo. Escenas de caos que preceden el momento en el que queda sancionado el triunfo del héroe «civilizador»: al igual que en buen número de las *Pasiones* anteriores, incluida la de Mercadé, Gréban muestra en términos humanos la victoria de Jesús sobre el infierno en el instante inmediatamente posterior a su muerte, dentro de la tercera jornada en que esta ha tenido lugar.

El punto de partida para la construcción de dicha escena es nuevamente el Evangelio apócrifo de Nicodemo, los caps. XVIII-XXVIII, en particular el XXII, que narra la bajada de Jesús a los infiernos, a modo de amplificación/explicación de uno de los artículos del *Symbolon Apostolorum*³¹. Dicho relato –narrado en el Apócrifo por dos testigos oculares a los que Jesús ha resuscitado en ese momento– da lugar a la construcción de un cuadro dramático donde se hace visible una acción que escapa a los ojos de aquellos que han provocado la muerte del Justo, o que la lamentan. El episodio proporciona, en efecto, los elementos necesarios para la construcción de una dramaturgia

³¹ «Mortuus, et sepultus, descendit ad inferos». Este episodio desarrolla también algunos episodios neo-testamentarios: Mt, 27, 52-53; Lc. 23, 43; I S. Pedro 3, 18-22 o Efesios 4, 8. La acción de Jesús, mostrada como cumplimiento de las profecías veterotestamentarias evocadas en las escenas del *Procès de Paradis*, se desarrolla a partir del desarrollo del Salmo 24 (23), un canto procesional cuyos versículos 7 y 9 dicen: «Attollite portas, principes, vestras et elevamini porte eternelles et introibit rex gloriae»; que el apócrifo, en la versión B, la más conocida en la Edad Media, atribuye a Cristo. Los versículos 8 y 10 introducen una pregunta: «Quis est iste rex gloriae?» seguido de la respuesta: «Dominus fortis et potens, Dominus potens in proelio», que ponen el acento en la vertiente más explícitamente poderosa de la acción de Dios. En el texto apócrifo la pregunta es formulada en dos ocasiones por los diablos, que manifiestan su perplejidad ante una situación para ellos inesperada, mientras que los Patriarcas, y finalmente el mismo Dios, responden proclamando la llegada triunfal de Jesús a los infiernos. Es dicha proclamación lo que da lugar a la caída de las puertas infernales. Estos textos fueron considerados desde su vertiente exegética con respecto a los textos canónicos. Algunos manuscritos nos permiten saber que se leían algunos pasajes de dichos textos durante la Semana Santa u otras ceremonias litúrgicas. Ver Young (1933).

del triunfo: mediante lo que podríamos considerar un palimpsesto bíblico, Arnoul Gréban construye una escena breve, estilizada, investida de fuerza expresiva. Los versículos del salmo que se encuentran en la base de la elaboración del episodio apócrifo son retomados por parte de Jesús –bajo la rúbrica «Esprit de Jhesus»–, en latín, en una nueva explotación del plurilingüismo que refuerza la solemnidad del acto de lenguaje cuando este retoma la Escritura, como ya habíamos advertido al hilo de las Siete Palabras que antes había pronunciado en la cruz, pero que en este caso se ve acompañado de gestos de poder:

L'ESPERIT DE JHESUS: Dominus fortis et potens, dominus potens in prelio:
attollite portas...

LES ÂMES: Quis est iste rex gloriae?

L'ESPERIT DE JHESUS: Deus virtutum ipse rex gloriae. Attollite portas. (int
A.G. 26112-13)

La acción de Jesús reviste su acento más épico: «Icy doivent cheoir les portes quant Jhesus frapper sa croix encontré», una acción seguida de las palabras siguientes:

L'ESPRIT DE JHESUS: J'en ay dure mort enduree./ Par quoy, puissance m'est livree/ de ta possession pillier/ et toy rober et despoillier des bons habitants que tu tiens Trop es encontré eulx arrogué/ et sans fin seras subjugué/ a ceste crois puissante et digne (A.G. 26124-32).

[ESPÍRITU DE JESÚS: He soportado dura muerte/ por lo que me ha sido dado el poder de arrebatarle, de quitarle y despojarle de los buenos habitantes a los que retienes. Demasiado tiempo los has poseído, y serás eternamente sometido a esta cruz poderosa y digna.]

No hay dinámicas de lucha o de combate con los diablos: el gesto de golpear las murallas con la cruz tan solo sanciona un triunfo ya obtenido con la muerte a la que Jesús alude en su discurso, visibilizando así la vertiente conquistadora de una aparente derrota y destrucción. Se produce de este modo una reorientación del semantismo negativo de la cruz, de acuerdo con la dinámica esbozada por el texto apócrifo, que la transforma en estandarte.

En lo que a la rúbrica «Esprit de Jésus» se refiere, cabría subrayar que a partir de datos hallados en documentos vinculados a representaciones

posteriores de estas piezas³², hemos podido saber que el actor que protagonizó esta escena fue un niño revestido de una túnica³³. Sobre el escenario aparecerían, pues, de forma simultánea, el cuerpo exánime del héroe y su triunfo encarnado por un personaje caracterizado por su condición leve y frágil (Suárez 2013), que realiza una aparición triunfal seguida de un movimiento de ascensión hacia el paraíso, acompañado de las almas liberadas tras la redención. Todo ello en medio de los gritos de desesperación de Lucifer y sus huestes.

La violencia y la vulgaridad de sus palabras, que no deja de recordar a los de los verdugos, su jerga macarrónica –diabólica– y sus peleas encadenadas e interminables da lugar a cuadros dramáticos plenos de ruido y desconcierto, donde la actitud pretenciosa de Satán, como acabamos de apuntar, contrasta con su derrota, provocando la risa en el público. En este sentido, los diablos son a los *Misterios* lo que los caballeros fanfarrones y orgullosos son para el cantar de gesta: tan solo profieren palabras vanas o plenas de excesos violentos (Muela 2013: 67). Situaciones grotescas y risibles que atenúan el clímax de crueldad y de patetismo de la crucifixión, que subrayan el triunfo de Jesús y contribuyen a gestionar el miedo del público hacia el diablo, la muerte y la condenación eterna. Esta escena del triunfo, junto con aquellas otras donde los diablos advierten su fracaso, pone de relieve cómo dentro de esa economía dramática de la obra que muestra los distintos planos del relato cristológico, los diablos, instigadores de la muerte de Jesús, junto con los judíos –deicidas por excelencia, proclives a las instigaciones de Satán³⁴–, aparecen, aun a pesar suyo, instituidos en colaboradores del plan de Dios.

³² En 1539 los Confrères de la Passion pondrán en escena una *Misterio de la Pasión*, síntesis de la versión de Arnould Gréban y la de Jean Michel, donde se mantiene esta escena, pese a que Jean Michel la suprimiera de su obra.

³³ En su obra *Corps et Âmes*, Jérôme Baschet alude a esta escena, mencionando representaciones iconográficas que irían en el mismo sentido –los frescos de Santa Maria Novella en Florencia (1366-1368)– por supuesto anteriores a la representación de Gréban y a las que después se sucedieron: en ellas, subraya Baschet, es mostrada el alma de Jesús separada de su cuerpo en el tiempo que va entre su puesta en el sepulcro y su resurrección. En la medida en que el alma es figurada bajo la apariencia de un cuerpo, es preciso recordar que ese cuerpo en imagen no es de la misma naturaleza que el cuerpo de carne: la estatura reducida, unas vestiduras más livianas, o la propia desnudez, la atenuación de los caracteres sexuales. (Baschet 2016:144)

³⁴ El judío es el «otro» sobre el que recae la responsabilidad de una muerte cruel, exonerando de alguna manera al nuevo pueblo elegido. Esta figura responde a la necesidad del público-comunidad –beneficiario de la redención– de proyectar su eventual responsabilidad en un agente «ajeno» a ellos. En este sentido se inscriben obras posteriores que dan cuenta del castigo del que sería objeto el pueblo decida: *Le Mystère de la Vengeance de Notre Seigneur*, dramatiza el hecho histórico de la destrucción del Templo por parte de los romanos en ese marco de venganza, como su propio nombre indica (Suárez 2007).

A modo de conclusión: la muerte en el centro de un juego de puntos de vista

Muerte y triunfo aparecen como dos procesos indisociables cuya complementariedad y tensiones son mostradas ante la mirada del público. Tensiones que no solo se dan entre personajes, o grupos de personajes, en virtud de la posición que estos adoptan frente a Jesús: Gréban hace visible esa lucha en el interior de algunos de ellos, desde Judas hasta María, incluso el mismo Dios Padre, este último en sus intentos de detener la muerte de Jesús aunque no la redención, en una dinámica inversa a la de los diablos.

Considerando las instrucciones textuales que nos permiten acceder tanto a la subjetividad de los personajes como a aspectos relativos a la configuración dramática de la pieza, hemos podido dar cuenta de las aprehensiones que los diferentes personajes o grupo de personajes realizan de la muerte de Jesús. Este juego de voces y miradas da lugar a una composición en la que cobran cuerpo las distintas facetas de un fenómeno sin duda complejo en un escenario donde no están claramente delimitadas las barreras entre el escenario y un público que en su necesidad de ver, sentir... tocar el *misterio*, no solo se identifica con cuanto ocurre sobre las tablas, sino que participa en ello sumándose al dolor ocasionado por la muerte del Hombre-Dios y posteriormente al júbilo del triunfo al que esta conduce.

De este modo, la presencia del dolor y de la violencia, a menudo gratuitamente exacerbados, no obedece tanto a la voluntad de satisfacer una pulsión patológica o el gusto del populacho, sino al hecho de que el *Misterio* es, ante todo, una conmemoración de los valores religiosos y morales que sustentan la ciudad: en ese marco, más allá de los límites del decoro, se muestran situaciones tales como el sufrimiento de un inocente, el dolor de una madre, la angustia del propio Dios... fenómenos que el público podría reconocer en su propia vida y que el drama canaliza dentro de una dinámica de regeneración.

Presididas por una estética de lo abigarrado, las *Pasiones* buscan la eficacia dramática más allá de cualquier preocupación de orden poético³⁵ explotando contrastes y contradicciones que podríamos considerar «barroquizantes»³⁶, donde identificamos la explosión de emociones encontradas, tanto las de signo violento como las prolongadas manifestaciones de un patetismo conmovedor.

³⁵ Los autores y teóricos del siglo XVI sintieron rechazo ante esta mezcla de estilos: Du Bellay hablaba de cerrar «l'espisserie». Se trata en todo caso de obras creadas por autores que buscan la eficacia dramática, más que el respeto escrupuloso a un canon (Domínguez 2011: 243).

³⁶ Empleamos el término siguiendo la propuesta de Eugenio D'Ors, que por otra parte no dejó de reconocer el siglo XV como una época susceptible de ser considerada bajo ese prisma.

En un juego sustentado sobre la simultaneidad de espacios y procesos a los que no todos los personajes que se encuentran sobre el escenario pueden acceder, o no lo hacen desde la misma perspectiva, la obra de Gréban permite dar forma a las contradicciones y a los miedos del grupo en el marco de un discurso teológico sobre el que se fundamenta el saber compartido por un público de fieles³⁷.

Referencias bibliográficas

- ACCARIE, Maurice (1979), *Le théâtre sacré à la fin du Moyen Âge. Le sens sacré de la Passion de Jean Michel*. Genève: Droz.
- ARIÈS, Philippe (1975), *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Seuil
- BASCHET, Jérôme (2016), *Corps et âmes. Une historia de la personne au Moyen Âge*. Paris: Flammarion.
- BORDIER, Jean-Pierre (1998), *Le jeu de la Passion: le message chrétien et le théâtre français, XIII^e-XVI^e s.* Paris: Champion.
- BORDIER, Jean-Pierre (1999), «La grâce et la justification dans la *Passion* de Jean Michel», en Dominique Boutet, Marie-Madeleine Castellani, Françoise Ferrand y Aimé Petit (eds.), *Plaisit vos oïr bone cançon vallant? Mélanges offerts à François Suard*. Villeneuve d'Asc: Université Charles de Gaulle-Lille 3 (UL3. Travaux et recherches), t. 1, pp. 73-85.
- BORDIER, Jean-Pierre (2006), «Le rôle de Dieu le Père dans la *Passion* d'Arnoul Gréban: un Dieu (trop?) humain», en Jean-Pierre Bordier et André Lascombes (ed.), *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance. Actes du XLV^e colloque international d'Études humanistes, 1-6 juillet 2002*. Turnhout: Brepols (Études renaissantes), pp. 125-138.
- BORDIER, Jean-Pierre et alii (2009). *Le théâtre en France des origines à nos jours* [1997]. Paris: PUF.
- BORDIER, Jean-Pierre (2013), «Réflexions sur la fonction sociale du jeu théâtral au Moyen Âge», en María Pilar Suárez (ed.), *Homo ludens, homo loquens. Le Jeu et la parole au Moyen Âge*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 17-38.

³⁷ La concepción dramática de estas obras podría avanzar la de los Autos sacramentales del siglo XVII, pese a las diferencias, considerables, que median entre ambos tipos de funciones. Si bien el Auto se desarrolla en el terreno de la alegoría, fuera del realismo y la carnalidad atroz del *Misterio*, uno y otro responden a la finalidad de escenificar el *misterio* teológico desde una dramaturgia sustentada en la interacción de espacios –con la complejidad escénica que eso conlleva–, donde el hombre asiste desde una perspectiva total y totalizadora al drama de la salvación, en cuyo marco se enfrenta a sus miedos y a la idea de la finitud, temporal y eterna.

- BORDIER, Jean-Pierre (2014), «Le Procès de Paradis dans la littérature dramatique et didactique de la fin du Moyen Âge (XIV^e-XV^e siècle)», en Max Engammare y Alexandre Vanautgaerden (eds.), *L'Intime du Droit à la Renaissance*. Genève: Droz, pp. 363-395.
- DOMÍNGUEZ, Véronique (2008), *La scène et la croix: Le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XIV^e-XVI^e siècles)*. Turnhout: Brepols.
- DOMÍNGUEZ, Véronique (2011), «Des arts poétiques à la scène». *Cahiers de Recherches médiévales et Humanistes*, 21, pp. 225-246. DOI: <https://doi.org/10.4000/crm.12444>
- DUBRUCK, Edelgard (1979), «The devil and hell in medieval French drama: prolegomena», *Romania*, 100, 398, pp. 165-179. DOI: <https://doi.org/10.3406/roma.1979.1970>
- DUBRUCK, Edelgard (1986), «The *Passion Isabeau* (1398) and its relationship to fifteenth-century *Mystères de la Passion*», *Romania*, 107, pp. 77-91.
- GARNIER, François (1982), *Le langage de l'image. Signification et symbolique*. Paris: Le Léopard d'or.
- GRÉBAN, Arnoul (1983), *Le Mystère de la Passion* [1965]. Ed. O. Jodogne. Bruxelles: Palais des Académies, 2 vols.
- GROS, Gérard (2004), «*Ave, Vierge Marie*» – études sur les prières mariales en vers français, XII^e-XV^e siècles. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- KOOPMANS, Jelle (2011), «Le théâtre dans l'église: mythes et réalité», en *Le théâtre de l'Église (XII-XVI siècles)*. Paris: LAMOP.
- KOSTA-THÉPHAINE, Jean-François (2013), *La mort dans la littérature française du moyen âge*. Villers-Côterets: Ressouvenances.
- LANDSBERG, Jacques y MARTENS, Didier (2001), *L'art en croix: le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*. Tournai: La Renaissance du Livre.
- LANSARD, Lydie (2010) «Proximité et mise à distance du texte biblique dans la version en moyen français de l'Évangile de Nicodème», en M. Adda (ed.), *Textes sacrés et culture profane*. Bern: Peter Lang, pp. 35-61.
- LE BRIZ-ORGEUR, Stéphanie (2002), «Les monologues d'hésitation dans la *Passion* d'Arnoul Gréban», en Jean-Pierre Bordier (ed.), *Langues, codes et conventions de l'ancien théâtre. Actes de la troisième rencontre sur l'ancien théâtre européen*. Paris: Champion, pp. 149-166.
- LE BRIZ-ORGEUR, Stéphanie (2014), «La Vierge Marie dans les Passions des domaines d'Oc et d'Oïl (XIII^e-XV^e s.): de la mise en drame de la Compassion à la création d'un personnage dramatique», en J-L. Benoît, (ed.), *La Vierge Marie dans la littérature française: entre foi et littérature; actes du colloque international Université de Bretagne-Sud, Lorient, 31 mai-1er juin 2013*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, pp. 97-104.

- MAZOUER, Charles (2014), *Théâtre et Christianisme. Études sur l'ancien théâtre français*. Paris: Champion.
- MUELA, Julián (2013), «La parole, le silence et les diableries dans le théâtre français des XV^e et XVI^e siècle», en María-Pilar Suárez (ed.), *Homo Ludens, Homo Loquens: Le jeu et la parole au Moyen Âge*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 49-68.
- PARUSSA, Gabriella (2017), «La représentation des émotions dans le théâtre médiéval: stratégies discursives et effets pragmatiques», en Elina Suomela-Härmä y Juhani Härmä (eds.), *Aimer, haïr, menacer, flatter... en moyen français*. Paris: Champion, pp. 203-216.
- RABATEL, André (2003), «Problématisation du personnage dramatique», *Pratiques*, 119-120, pp. 7-33.
- ROY, Emile (1974), *Le Mystère de la Passion en France [1904]*. Genève: Slatkine.
- RUNNALS, Graham A. (1996), «*Les Mystères de la Passion* en langue française: tentative de classement», *Romania*, 114, 455-456, pp. 468-516. DOI: <https://doi.org/10.3406/roma.1996.2216>
- SCREECH, Michel (2002), *Le Rire au pied de la Croix. De la Bible à Rabelais*. Trad. P.-E. Dautat. Paris: Bayard.
- SUÁREZ, María-Pilar (2007), «Le personnage du juif et l'énonciation de l'hétérogène», en Chantal Connochie-Bourgne (ed.), *Façonner son personnage au Moyen Âge. Senefiance*, 53, pp. 309-319.
- SUÁREZ, María-Pilar (2013), «L'incontournable légèreté de l'être et les visages de l'homme», en M.^a P. Suárez (éd) *Homo Ludens, Homo Loquens: Le jeu et la parole au Moyen Âge*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 66-80.
- YOUNG, Karl (1933), *The drama of the Medieval Church*. Oxford: Oxford University Press, 2 vols.

Recibido: 05/06/2022

Aceptado: 05/10/2022



LA MUERTE EN ESCENA: *LE MYSTÈRE DE LA PASSION* DE ARNOUL GRÉBAN

RESUMEN: Pocas producciones literarias, y culturales, han conferido tanta centralidad a la muerte como los *Mystères de la Passion*, que a lo largo del siglo xv y hasta mediados del xvi fueron creados y representados en Francia y algunas zonas de Bélgica. Construidos en torno a la muerte de Cristo, estos dramas gozaron del favor y el entusiasmo del público de la época. De entre todas esas obras, la compuesta por Arnoul Gréban en 1450 es una de los más representativas, y en ella nos detendremos para reflexionar sobre los recursos dramáticos a través de los cuales la muerte de Jesús es mostrada al público desde los distintos puntos de vista que concurren en una escena caracterizada por su configuración simbólica. La ostensión del cuerpo torturado y de las emociones contradictorias que convergen en torno suyo da lugar a una serie de cuadros plenos de patetismo, pero también de una crueldad hiperbolizada rayana a menudo en lo grotesco. Todo ello tiene lugar en el seno de una representación que posee un marcado carácter ritual en cuyo transcurso el grupo ve reflejado sobre la escena el drama de la vida y la muerte, así como sus propios miedos y contradicciones ante ella.

PALABRAS CLAVE: *Mystères de la Passion*. Misterio. Arnoul Gréban. Drama litúrgico. Teatro francés medieval. Muerte. Violencia.

DEATH ON STAGE: *LE MYSTÈRE DE LA PASSION* BY ARNOUL GRÉBAN

ABSTRACT: Few literary and cultural productions have conferred as much centrality to death as the *Mystères de la Passion*, which throughout the fifteenth century and until the mid-sixteenth were created and performed in France and some areas of Belgium. Built around the death of Christ, these dramas enjoyed the favor and enthusiasm of the public of the time. Among all these works, the one composed by Arnoul Gréban in 1450 is one of the most representative, and in it we will stop to reflect on the dramatic resources through which the death of Jesus is shown to the public from the different points of view that they concur in a scene characterized by symbolic configuration. The display of the tortured body and the contradictory emotions that converge around it gives rise to a series of paintings full of pathos, but also of hyperbolized cruelty that often borders on the grotesque. All this takes place within a performance that has a marked ritual character during which the group sees the drama of life and death reflected on the scene, as well as their own fears and contradictions.

KEYWORDS: *Mystères de la Passion*. Mystery play. Arnoul Gréban. Liturgical Drama. Medieval French Theater. Death. Violence.