



UNIVERSIDAD DE DEUSTO

TESIS DOCTORAL

**EL PERSONAJE SUBVERSIVO
EN LAS OBRAS BÍBLICAS DEL TEATRO INGLÉS
MEDIEVAL: PESO Y FUNCIÓN**

SILVIA FERNÁNDEZ LLONA

BILBAO, 2015

UNIVERSIDAD DE DEUSTO

TERCER CICLO

PROGRAMA: LENGUA Y LITERATURA

EL PERSONAJE SUBVERSIVO

EN LAS OBRAS BÍBLICAS DEL TEATRO INGLÉS

MEDIEVAL: PESO Y FUNCIÓN

Tesis doctoral presentada por Dña. SILVIA FERNÁNDEZ LLONA

Dirigida por la Dra. MARÍA LUZ SUÁREZ CASTIÑEIRA

La Directora

La Doctoranda

Bilbao, 2015

AGRADECIMIENTOS

La conclusión de este trabajo llega a su fin. Ha sido un largo camino que ha requerido, como en muchos otros, tiempo, esfuerzo y reflexión. Con momentos de cansancio y dudas que hacían ver un final nada claro. No he sido la única que he llevado esta armadura, ha habido muchas personas que la han compartido conmigo y merecen mi agradecimiento.

En primer lugar agradezco especialmente a mi directora de tesis, M^a Luz Suárez Castiñeira, su ayuda permanente, valiosas opiniones y ánimos, haciendo siempre fácil lo difícil. Esta tesis debe mucho a su paciencia, consideración y a la confianza que ha depositado en mí.

Gracias a Rafael Portillo García por haberme animado a investigar sobre el teatro medieval inglés, por su generosidad desinteresada y guía en los comienzos de esta investigación. Agradezco también a los Profesores de la Universidad de Sevilla, Josefa Fernández Martín y Vicente Chacón Carmona, por la ayuda prestada en la búsqueda de fondos bibliográficos.

A mis amigos y compañeros con quienes siempre he podido contar, en todo momento, a pesar de no haber estado presente en muchas ocasiones.

Y en especial, dedico esta tesis a mi familia; a mis hermanos, Gonzalo, por su importante ayuda y consejos, y Patricia, por acompañarme y animarme. Gracias a Maite, Aitor y Ainara por vuestra alegría. Sobre todo, agradezco a mis padres, Julián y Rosi, su paciencia y confianza en que terminaría este trabajo.

“El teatro no puede desaparecer porque es el único arte donde la humanidad se enfrenta a sí misma.” A. Miller

Índice

0. Introducción	1
Capítulo 1. Conceptos preliminares y descripción de las cuatro obras bíblicas	15
1.1. Conceptos: “ciclo”, “mystery/miracle” y “pageant”	15
1.2. Descripción de las cuatro obras bíblicas. Sus fuentes literarias	28
1.2.1. LA OBRA DE CHESTER	32
1.2.2. LA OBRA DEL CORPUS CHRISTI DE YORK	40
1.2.3. LA OBRA DE TOWNELEY	48
1.2.4. LA OBRA DE N-TOWN	54
1.3. El concepto del mal en la Edad Media	58
1.3.1. El bien y el mal según San Agustín	58
1.3.2. Pecado versus arrepentimiento	72
1.3.3. El mal a través de la mujer, dicotomía Eva-María (la mujer y el pecado original)	82
Capítulo 2. Estudio cuantitativo de los personajes subversivos y sus fuentes literarias	89
2.1. Relación de personajes subversivos en las cuatro obras bíblicas	89
2.2. Relación de personajes subversivos permanentes vs temporales	97
2.3. Estudio cuantitativo de los actos de habla: peso de los personajes subversivos frente a los personajes buenos	108
2.4. Las fuentes literarias de los personajes subversivos	178
2.5. Estrategias de comunicación de los personajes subversivos	200
2.5.1. Lenguas utilizadas: el Middle English	200
2.5.2. Rasgos estilísticos o lingüísticos propios de los personajes subversivos	208
2.5.2.1. El rey Herodes: la hipérbole, la aliteración, la amenaza	210
2.5.2.2. Caín	218
2.5.2.3. La mujer de Noé	224

2.5.2.4. Pilato	228
2.5.2.5. Satán	232
Capítulo 3. Función de los personajes subversivos	239
3.1. Mundo dramático-mundo real	239
3.2. El personaje subversivo como estrategia para enseñar divirtiendo	251
3.2.1. Humor y didacticismo. Distintas visiones	252
3.2.2. Fusión de lo trascendental y lo mundano	255
3.3. El personaje subversivo como estrategia para la crítica social controlada	261
3.3.1. El contexto social en la Edad Media	261
3.3.2. Los personajes subversivos y la jerarquía social. Subversión del orden establecido	268
3.3.2.1. Clase alta: gobernantes laicos	271
3.3.2.2. Clase alta: gobernantes religiosos	282
3.3.2.3. Los no gobernantes	287
CONCLUSIONES	309
BIBLIOGRAFÍA	317

Indice de figuras

Figura 1: CHESTER - Play 1 “ The Fall of Lucifer”	111
Figura 2: CHESTER - Play 7 “The Shepherds”	113
Figura 3: CHESTER - Play 8 “The Three Kings”	114
Figura 4: CHESTER - Play 14 “Christ at the House of Simon the Leper. Christ and the Money-lenders. Judas Plot”	116
Figura 5: CHESTER - Play 24 “The Last Judgement”	119
Figura 6: CHESTER - N° de personajes	121
Figura 7: CHESTER - N° de intervenciones	122
Figura 8: CHESTER - N° de versos	123
Figura 9: CHESTER - N° de versos / intervención	124
Figura 10: CHESTER - N° de intervenciones / personaje	125
Figura 11: CHESTER - N° de versos / personaje	126
Figura 12: YORK - Play 6 “The Expulsion”	129
Figura 13: YORK - Play 9 “The Flood”	130
Figura 14: YORK - Play 17 “The Slaughter of the Innocents”	132
Figura 15: YORK - Play 29 “Christ before Annas and Caiaphas”	133
Figura 16: YORK - Play 31 “Christ before Herod”	134
Figura 17: YORK - Play 35 “The Crucifixion”	136
Figura 18: YORK - Play 47 “The Last Judgement”	137
Figura 19: YORK - N° de personajes	138
Figura 20: YORK - N° de intervenciones	139
Figura 21: YORK - N° de versos	140
Figura 22: YORK - N° de versos / intervención	141
Figura 23: YORK - N° de intervenciones / personaje	142
Figura 24: YORK - N° de versos / personaje	143
Figura 25: TOWNELEY - Play 2 “Murder of Abel”	145
Figura 26: TOWNELEY - Play 3 “Noah and his Sons”	146
Figura 27: TOWNELEY - Play 10 “The Annunciation”	147

Figura 28: TOWNELEY - Play 12 “First Shepherds’ Play”	149
Figura 29: TOWNELEY - Play 13 “Second Shepherds’ Play”	150
Figura 30: TOWNELEY - Play 16 “Herod the Great”	151
Figura 31: TOWNELEY - Play 22 “Scourging”	152
Figura 32: TOWNELEY - Play 30 “Judgment”	153
Figura 33: TOWNELEY - N° de personajes	154
Figura 34: TOWNELEY - N° de intervenciones	155
Figura 35: TOWNELEY - N° de versos	156
Figura 36: TOWNELEY - N° de versos / intervención	157
Figura 37: TOWNELEY - N° de intervenciones / personaje	158
Figura 38: TOWNELEY - N° de versos / personaje	159
Figura 39: N-TOWN - Play 2 “The Creation of the World. The Fall of Man”	161
Figura 40: N-TOWN - Play 12 “Joseph’s Doubt”	163
Figura 41: N-TOWN - Play 14 “The Trial of Mary and Joseph”	164
Figura 42: N-TOWN - Play 16 “The Shepherds”	165
Figura 43: N-TOWN - Play 20 “The Slaughter of the Innocents”	166
Figura 44: N-TOWN - Play 30 “The Death of Judas. The Trials before Annas and Cayphas”	168
Figura 45: N-TOWN - Play 35 “The Harrowing of Hell (Part II); Christ Appearance to Mary; Pilate and the Soldiers”	170
Figura 46: N-TOWN - N° de personajes	172
Figura 47: N-TOWN - N° de intervenciones	173
Figura 48: N-TOWN - N° de versos	174
Figura 49: N-TOWN - N° de versos / intervención	175
Figura 50: N-TOWN - N° de intervenciones / personaje	176
Figura 51: N-TOWN - N° de versos / personaje	177

0. Introducción

Las denominadas obras bíblicas o ciclos de misterios que surgen entre los siglos XIV y XV en el marco del teatro inglés religioso han captado la atención de los estudiosos de este género sobre todo por su componente doctrinal, centrandó la mayoría de sus estudios casi exclusivamente en el aspecto religioso de dichas obras (Owst, 1933; Craig, 1955; Dunn, 1973; Happé, 1984; Davidson, 2002). En esta tesis en la que abordamos las cuatro obras bíblicas inglesas que se conservan en su totalidad, *The Chester Mystery Cycle*, *The York Plays*, *The Towneley Plays* y *The N-Town Play*, subrayamos también la centralidad del elemento religioso. Sin ninguna duda el propósito último de estas obras que dramatizan la historia completa de la Salvación, desde la Creación del mundo hasta el Juicio final, pasando por la vida completa, la pasión y muerte de Jesucristo, fue presentar la doctrina católica como modelo a seguir para alcanzar la salvación, ofreciendo así un mensaje de esperanza. Sin embargo, en estas obras, paradójicamente, también se encuentra presente, y con un peso que consideramos muy relevante, el elemento subversivo representado en ciertos personajes y actitudes que se salen de la norma religiosa predominante en la época, entendiéndo por norma religiosa el comportamiento a seguir para alcanzar la salvación.

El aspecto subversivo del drama medieval ha sido objeto de estudios diversos. Junto con otras muchas manifestaciones artísticas medievales, el drama, como forma de espectáculo, constituía uno de los medios más adecuados de transmisión de una ideología por parte del poder a la sociedad medieval. Autores como Vicente Adelantado Soriano (2008) subrayan que la idea del poder subyace a las representaciones, y que no se hace ningún espectáculo que no aproveche el poder para reforzarse y afianzarse como tal, o para lanzar mensajes sobre las pautas a seguir. Adelantado Soriano analiza la pena de muerte como espectáculo de masas en la

época medieval en España, siendo este castigo el espectáculo que muestra de forma más clara cuál es el final de los que traspan lo que el poder y las leyes consideran justo y recomendable.

Paradójicamente en las obras bíblicas el poder también subyace bajo actitudes subversivas que se salen de la norma religiosa de la época, siendo una de las más estudiadas el elemento cómico. En general los críticos coinciden en la valoración del humor subversivo como estrategia para realizar una crítica social. Sin embargo hay divergencias en torno al papel que juega el humor en relación con la religión. Críticos como Eleanor Prosser (1961) o Rossiter (1950) ponen en entredicho que se deba aceptar cualquier tipo de humor o situación subversiva violenta como parte integrante y en armonía con el sentido religioso de las obras. Mientras Prosser no ve la razón de ser de un episodio subversivo si éste rompe el tono, niega el tema y destruye la participación de la audiencia, la empatía o la necesaria respuesta emocional, Rossiter sostiene que los propios valores del martirio - de cualquier sufrimiento como significativo - son negados implícitamente al convertirlos en juego. Otro autor que apunta en la misma línea, Jürgen - Diller (1989), opina que, a pesar de la violencia y crueldad, en muchas ocasiones estos episodios provocaban en la audiencia más regocijo que compasión debido a una sutil irreverencia que iría en contra del fin doctrinal de estos dramas bíblicos.

El humor es, también, según críticos como Mourón Figueroa (2005), una herramienta muy valiosa empleada por los dramaturgos para contactar con el público, aunque esta investigadora, basándose en la obra de York, coincide con otros autores en que ése no es el objetivo final. Las representaciones en la época medieval no eran una especie de espectáculo audiovisual diseñado exclusivamente para el entretenimiento de los habitantes de una ciudad durante el período festivo. Las obras bíblicas medievales tenían un carácter eminentemente didáctico.

Son muchos los estudiosos que han reconocido el valor cómico de episodios que destacan por su parodia e irreverencia, sobre todo en la obra de Towneley. Sin embargo, son pocos los que admiten la influencia de elementos festivos en el desarrollo temático. Warren E. Edminster (2000) argumenta que las obras incluyen modelos festivos, personajes y comportamientos no comunes al tratamiento de temas cristianos con el objetivo principal de parodiar y satirizar abusos cometidos por la Iglesia y el Estado medievales. Así, a través de elementos festivos, las obras atacan el mundo oficial, siendo esta propensión hacia la subversión festiva más fuerte de lo que la mayoría de estudiosos del teatro bíblico medieval ha reconocido hasta la fecha.

Otros críticos, sin embargo, se centran más en las escenas violentas y subrayan de forma casi unánime que las situaciones subversivas más violentas de las obras son verdaderamente efectivas en términos dramáticos y religiosos, ya que, al estar bien integradas en los episodios con el objetivo de crear un impacto emocional en la audiencia, ensalzan la cuestión central y, como apunta Rafael Portillo (1985), producen alivio cómico en una audiencia que contempla situaciones de máxima crueldad.

La presencia de personajes y actitudes que se salen de la norma religiosa de la época no es algo que se pueda pasar por alto en los dramas bíblicos. En este sentido, llama la atención el protagonismo del personaje subversivo masculino, aunque también el personaje femenino es protagonista de un tipo de subversión que, de acuerdo con las ideas de la época, podríamos calificar de inversión del orden natural en la relación hombre-mujer. El personaje femenino que muestra rasgos subversivos en las obras bíblicas, en particular el personaje vinculado al mal o al pecado, ha sido analizado por Josefa Fernández Martín (2011). En una de sus conclusiones, esta investigadora argumenta que los personajes femeninos más atractivos son sobre todo los que se construyen a partir de estereotipos anti-feministas con escenas subversivas

de marcado carácter cómico, aunque con escasa presencia en las obras dado que el carácter subversivo se opone al espíritu doctrinal de las obras.

Como vemos, muchos investigadores de las obras bíblicas recogen la presencia del elemento subversivo: personajes y actitudes que se salen de la norma religiosa de la época. Sin embargo, no se ha prestado una atención específica al peso de la subversión en sí misma representada por el personaje subversivo, ni se ha estudiado con suficiente claridad la función de dicha subversión. En nuestra opinión, los autores de los dramas eran muy conscientes del mensaje de Salvación que querían transmitir, a la vez que conocían muy bien al público para el que escribían, por lo que necesitaban que el mensaje fuera transmitido de manera atractiva. El peso que dan al personaje subversivo, como queda patente en el recuento que se muestra en el capítulo 2, lo convierte en ocasiones en auténtico protagonista de sus piezas y apoya uno de los argumentos centrales de esta tesis: el personaje subversivo, en tanto en cuanto es un personaje al que los autores deciden darle casi tanto peso, y en ocasiones incluso más, que al personaje no subversivo, no sólo es una estrategia adecuada para transmitir el mensaje doctrinal de Salvación, sino que se utiliza para realizar una sátira social. Es decir, el personaje subversivo no sólo se utiliza como instrumento pedagógico para reforzar el bien divirtiéndolo, sino que sirve también como válvula de escape que permite al público identificarse con contextos que le son familiares y se critican a través del personaje. Estas obras nos dan una idea no sólo del contexto socio-cultural en las que se escribieron, sino también de cómo funcionaba el poder en la Inglaterra de los siglos XIV y XV. Como veremos, es el propio poder el que se encarga de generar una subversión controlada para poder afianzarse. En definitiva, la subversión creada en las obras es parte de una estrategia para controlar a la audiencia y reforzar un mensaje.

El estudio cuantitativo de las intervenciones de los personajes subversivos que hemos realizado demuestra un peso extraordinario, teniendo en cuenta el contexto religioso de la época medieval. Por lo tanto, cabe preguntarse por qué el peso de los personajes subversivos en las cuatro obras completas de misterios que se conservan es tan importante, sino más, que el peso de los buenos. El objetivo de esta tesis es demostrar que el peso de los personajes que se desvían de la norma obedece a una estrategia por parte de los autores para reforzar el bien, su objetivo final, y, a la vez, realizar una crítica controlada contra los distintos estamentos de la sociedad de la época. Por lo tanto, este peso tendría dos funciones complementarias importantes, la función pedagógica y la función subversiva, ambas integradas en la visión de los autores. Utilizando como herramienta al personaje subversivo, que resulta mucho más efectivo que el bueno para llevar a cabo su objetivo, el propio poder religioso genera una subversión controlada, proporcionando un espectáculo que ofrece una válvula de escape al público que se vería identificado con muchas de las situaciones y personajes subversivos de las obras. Finalmente, se reestablece la firmeza del bueno con lo que el círculo se cierra con el objetivo cumplido.

Para realizar el análisis del peso y función de los personajes malvados o subversivos nos hemos apoyado en dos marcos conceptuales: por un lado la teoría de los actos de habla, y por otro, los postulados del neo-historicismo.

J.L Austin (1962) inicia la teoría de los actos de habla a partir de una crítica a los filósofos que durante mucho tiempo consideraron el lenguaje en función de su mera transmisión de información de una persona a otra, y postula que existen enunciados que describen la realidad y otros que no describen la realidad, y que estos últimos al ser pronunciados hacen o ejecutan la acción. Austin centró su estudio en estos últimos, es decir en los verbos que designan acciones a los que llamó performativos o realizativos ('decir es hacer'). Este filósofo del lenguaje distingue tres

tipos de actos o funciones que se pueden realizar en el momento de emitir un enunciado. El acto *locucionario*, el acto de “decir algo” que a su vez incluye la emisión de sonidos, la emisión de palabras de acuerdo a una cierta construcción, y la emisión de estas palabras se hace con cierto sentido y referencia; es un acto que tiene un significado. El acto *ilocucionario*, el acto que consiste en llevar a cabo algo a través de las palabras (así, al decir ‘Cierra la puerta’ se puede estar realizando el acto de ordenar, rogar, aconsejar...). Por último, acto *perlocucionario* consiste en provocar un cambio en el estado de las cosas o una reacción en el interlocutor. Los actos de habla pueden tener muchas intencionalidades, como por ejemplo ofrecer disculpas, pedir un favor, expresar indiferencias, amenazar, invitar, ordenar, etc... El acto *perlocucionario* conlleva la intención de producir un efecto sobre los pensamientos, sentimientos o acciones de la audiencia o del interlocutor. Así, con la anterior emisión del enunciado ‘cierra la puerta’ se puede persuadir de, forzar a, etc., que se cierre la puerta; se consigue algo diciendo algo. Por consiguiente, entendemos como acto de habla la emisión de un enunciado (en forma oral o escrita) para llevar a cabo un determinado fin comunicativo, es decir realizar una acción social mediante la palabra.

La contribución más amplia de Austin a la filosofía del lenguaje ha sido su estudio de las fuerzas ilocucionarias bajo las que distingue cinco grupos de actos lingüísticos (según su fuerza ilocucionaria): *judicativos* - juzgar, absolver, valorar, etc., *ejercitativos* - destituir, legar, renunciar, etc., *compromisarios* - prometer, apostar, contratar, etc. - *comportativos* o *expresivos* - pedir disculpas, agradecer, bendecir, etc., y *expositivos* o *asertivos* - anunciar, describir, afirmar, etc. Algunos estudios añaden los llamados *directivos*, en los que el hablante tiene como intención mover al oyente a ejecutar una acción (sugerir, ordenar). Austin también distingue entre, por un lado los actos de habla directos, aquellos enunciados en los que el aspecto locucionario e ilocucionario coinciden, es decir, se expresa directamente la intención, y por otro, los indirectos, aquellas frases en las cuales estos aspectos no

coinciden, y por lo tanto la finalidad de la oración es distinta a la que se expresa directamente.

Austin no fue el único filósofo del lenguaje en centrarse en los actos de habla. Unos años más tarde, John R. Searle (1980), basándose en el postulado de Austin de que al hablar estamos realizando una acción social que en determinados casos puede cambiar o modificar la conducta, los pensamientos o los sentimientos del oyente, propone tratar el acto de habla como la unidad básica de la comunicación lingüística. Lo que a Searle le importa no es la palabra, el símbolo o la oración sino el hecho de pronunciar o emitir el símbolo, la palabra o la oración ante un, o unos oyentes, y que se cumpla la intención de comunicación del hablante. Las circunstancias de la comunicación forman parte del contexto en el cual se produce el acto de habla, junto con el referente.

En contraposición al interés de la hermenéutica tradicional, que se ha concentrado generalmente casi exclusivamente en la dimensión del significado del lenguaje - el estudio del sentido y referencia que se adjudica a las palabras y frases -, autores como Austin y Searle se interesan más por la acción lingüística - el estudio de la variedad de cosas que los hablantes son capaces de hacer a través del uso de palabras y frases. Estos filósofos del lenguaje postulan que hablar un lenguaje consiste en realizar actos de habla, es decir que el hecho de hablar es una acción que debe ser estudiada como tal, y de que un acto de habla no solamente es una expresión oral sino también escrita.

En la tesis que nos ocupa, el análisis de los actos de habla de los personajes subversivos de las piezas de teatro nos permite apreciar que las palabras van más allá de lo que es un mero acto lingüístico; el lenguaje es una forma de poder social utilizado como estrategia por parte de los autores que escriben con una intención; así

se pueden equiparar los actos de habla de estos personajes subversivos con los actos que Austin denomina ilocucionarios ya que se producen con distintas intenciones como pueden ser reforzar el bien o realizar una sátira social. En todo acto subyace una intención que tiene el punto de mira puesto en el público al que se trata de instruir divirtiéndolo. El análisis de los actos de habla, atendiendo al contexto de las obras y a las circunstancias sociales de la época, nos permite sacar conclusiones sobre las intenciones y motivaciones de los escritores al escribir las piezas que analizamos. Dicho de otro modo, la intención, que relacionamos estrechamente con el significado, es el elemento más interesante de los que conforman el acto de habla para los fines de este análisis de los personajes subversivos.

En este sentido, conocer las intenciones y motivaciones de los actos de habla contribuye a recobrar el significado de la identidad histórica de los textos. En efecto, al margen de que el propósito de los dramas fuera presentar la doctrina de la Salvación al público, tal doctrina debe ser formulada en términos significativos para una audiencia con la que los autores están comprometidos. Las obras son producto de las circunstancias sociales de una época cuyo orden convencional se subvierte para ciertos fines. Asimismo son parte de ese contexto que las genera, y por lo tanto analizarlas como parte del contexto socio cultural de una época ayuda a entender el entramado de energías y tensiones que las recorren. Ésta es una de las ideas centrales del neo-historicismo que, al igual que la teoría de los actos de habla, nos ayuda a articular nuestros argumentos.

La corriente neo-historicista, cuyo máximo representante es Stephen Greenblatt, surgió a principios de los años 80 en oposición a las formas de la crítica literaria dominantes como el nuevo criticismo y la deconstrucción que niegan toda fundamentación histórica en lo que se refiere a la interpretación de los textos. La denominación “nuevo historicismo” reunía a fuerzas como la poética de la cultura, el

materialismo cultural, estudios feministas, marxistas, que compartían “una visión común del análisis literario y una actitud histórica renovadora” (Pontón, 1998: 9-10).

El nuevo-historicismo rechaza toda lectura unificadora de los textos literarios cuya interpretación vuelve a integrar en el contexto sociocultural. Los textos no son autónomos sino que son “artefactos culturales” (Greenblatt, 1980; 1988) animados por los mismos procesos de producción e intercambio que cualquier otro producto. Los nuevo-historicistas se empeñan en resaltar las tensiones y contradicciones internas que recorren una sociedad determinada y por lo tanto su literatura, utilizan términos como “intercambio”, “negociación”, y “circulación” (Greenblatt, 1988: 7), y se refieren a ciertas prácticas sociales como estrategias de poder y control. De ahí el interés que muestran “por lo dramático como ámbito privilegiado de la circulación social y como metáfora del funcionamiento de toda cultura” (Pontón, 1998: 13).

La diferencia más importante respecto a los estudios historicistas tradicionales es que éstos analizan las obras literarias en el marco de la dialéctica texto/contexto. El texto es reflejo de una sociedad determinada y es visto como “pintura” de ese mundo y su sentido se aclara al ser proyectado sobre su contexto histórico. Frente a esta visión mimética del texto respecto a su contexto, los nuevo-historicistas prefieren hablar de “registro” activo del pasado. Según la concepción textual de la historia, del pasado no recibimos hechos sino más bien las “huellas textuales de esos hechos” (Greenblatt, 1988: 7). El texto literario está implicado en las mismas operaciones de intercambio, transacción y negociación que fluyen a través del resto del cuerpo social. Por ello, los investigadores que siguen esta corriente recurren en sus métodos de análisis a todo tipo de dato literario y no literario, ya que el texto literario está inmerso en la red de instituciones, prácticas y creencias de la cultura de la que forma parte, y por lo tanto no se puede aislar del cuerpo social al que pertenece.

Siguiendo las ideas de los críticos nuevo-historicistas, las obras que nos ocupan son un producto más de una época determinada que están impregnadas de una forma de poder que en este caso está localizado fundamentalmente, aunque no exclusivamente, en la Iglesia, poder que no se puede considerar monolítico. Dicho de otra forma, dichas obras pueden ser consideradas como un escenario de ideologías, conflictos, tensiones, transacciones y negociaciones que nos proponemos estudiar. En efecto, una de las ideas principales que se subraya en este trabajo de investigación es que la representación teatral de las obras bíblicas, que son a la vez huellas de prácticas sociales y experiencias colectivas, se convierte en un mecanismo privilegiado de control, reafirmando el poder a través de una subversión controlada que otorga al público, mientras dura el espectáculo, la ilusión de autonomía y libertad. Así, el teatro confirmaría que la estructura de la experiencia humana era tal como la proclamaban los situados en la cúspide. Analizando los actos de habla de los personajes subversivos nos damos cuenta de que dichos actos no son autónomos, sino que corresponden a unas intenciones y una forma de poder que los autores quieren transmitir a la audiencia. La utilización del personaje subversivo es una buena estrategia que utiliza el poder tanto para llevar a cabo un fin pedagógico como para crear una subversión controlada con el fin de afianzarse. A través de los actos de habla ilocucionarios de estos personajes se percibe la intención por parte del autor o autores de fomentar una serie de actitudes y producir el efecto deseado en la audiencia (acto perlocucionario).

Para articular nuestros argumentos los objetivos se desarrollan en la estructura siguiente. La tesis consta de tres capítulos. En el primero explicaremos los conceptos fundamentales referentes a las obras, como es el concepto de “ciclo”, termino controvertido con el que estuvo de moda referirse a este tipo de obras y cuya existencia una nueva corriente crítica ha puesto en entredicho, y el concepto de “miracle / mystery” y “pageant” cuyo origen es ciertamente confuso e impreciso. A continuación haremos una descripción de las cuatro obras bíblicas que se conservan y

en las que basaremos nuestro estudio, señalando las fechas de composición de los manuscritos que se conservan y explicando las que se pueden considerar fuentes literarias de dichas obras. Por último, abordaremos el concepto del mal en la Edad Media basándonos en las teorías de San Agustín, una de las figuras de mayor influencia en la teología medieval. Analizaremos conceptos tales como: bien versus mal, pecado versus arrepentimiento, y la relación de la mujer con el mal, ya que tales conceptos universales han influido en el tratamiento del personaje subversivo de estas obras (Johnston, 1993).

Tras la introducción de los conceptos preliminares, en el capítulo 2 se proporciona el listado completo de los personajes subversivos que se salen de la norma religiosa con indicación de la obra donde figura cada uno. Para ello, se han revisado todos los personajes y actitudes que se separan de dicha norma a partir de las ediciones publicadas para la Early English Text Society (EETS) de las obras de Chester, Towneley y N-Town. Las referencias a la obra de York corresponden a la edición de Richard Beadle (London: Edward Arnold, 1982). A su vez dichos personajes se clasifican atendiendo a su estado de “subversivos permanentes” o “subversivos temporales”, lo que nos dará una idea de si las obras transmiten la visión de que el mal es un estado permanente o si, tras apartarse de él, hay posibilidades de redención (no olvidemos que el objetivo pedagógico de estas obras es transmitir un mensaje esperanzado de Salvación, para lo que el arrepentimiento es condición indispensable). Se prosigue con un detallado estudio cuantitativo de los actos de habla de los personajes subversivos en cada pieza, centrándonos en la importancia de estos personajes en comparación con los buenos: número total de personajes subversivos en cada pieza y comparación con los buenos; número de intervenciones y comparación con los buenos; número de versos que tienen a su cargo y comparación con los buenos. Los datos que este análisis arroja nos dan una base para afirmar que el peso de los personajes subversivos en el drama religioso es tan importante, si no más, que el peso de los buenos. Tras una

referencia a las fuentes literarias y doctrinales que han influido en el tratamiento de los personajes subversivos, prestaremos atención a las estrategias de comunicación de estos personajes, realizando una comparación de los rasgos estilísticos o lingüísticos (actos de habla) de una selección de malvados en las cuatro obras bíblicas, lo que permitirá demostrar el estilo particular de cada obra. Estos personajes utilizan una serie de rasgos lingüísticos propios en comparación con los buenos y son identificados rápidamente por la audiencia. En muchas ocasiones son un instrumento para lograr mantener la atención del público y en otras para conseguir que éste se identifique con ellos.

Una vez concluido el estudio del peso de dichos personajes, el capítulo 3 se centra en analizar su función. Siguiendo la consideración textualista de la historia de los críticos nuevo-historicistas, abordaremos las obras bíblicas como huellas textuales de una época determinada, como escenario por el que fluye una energía social compleja, y una forma de poder específica, e intentaremos entender las tensiones y conflictos que afloran. Analizaremos la relación existente entre el mundo de la obra dramática y el mundo real de la audiencia, las estrategias por parte de los autores para acercar el mensaje que quieren transmitir a su público. Dado el peso que estos autores conceden a las intervenciones de personajes subversivos en sus obras, podemos afirmar que los consideran decisivos para crear un nexo de unión entre las obras y su audiencia. La implicación del público en la obra es esencial para que se cumpla el objetivo final y por ello analizaremos las intervenciones de distintos tipos de personajes subversivos como estrategias para distintos fines: captar la atención de la audiencia, enseñar divirtiendo y realizar una crítica social.

En suma, en este trabajo pretendemos demostrar, a través de los datos estadísticos, por una parte, el peso importante que otorgan los autores al personaje subversivo en el drama inglés medieval, y por otra, el motivo que justifica dicho peso.

A través del análisis de los actos de habla de los personajes subversivos, esta investigación contribuye a una mayor comprensión del complejo entramado social de la época y de las formas de poder que circulaban, a la vez que abre vías para futuras investigaciones que no se han podido abordar, como por ejemplo las relaciones entre el poder religioso y el laico, la comparación del elemento subversivo en las obras bíblicas y otras formas de teatro medieval, o el desarrollo posterior del personaje subversivo.

Capítulo 1. Conceptos preliminares y descripción de las cuatro obras bíblicas

1.1. Conceptos: “ciclo”, “mystery/miracle” y “pageant”.

El repertorio dramático de la Edad Media era muy amplio. Así lo atestiguan documentos medievales que hacen alusión a una gran cantidad de obras y representaciones que tuvieron lugar entre 1400 y 1500. Desafortunadamente, el material que se recogía por escrito era escaso y, por consiguiente, se perdieron numerosas obras seculares. Ni siquiera el drama sagrado, que a menudo fue preservado por su contenido doctrinal más que por sus características teatrales, tuvo mejor suerte, al caer en manos de los reformadores Protestantes. Sin embargo, el drama medieval religioso que aún existe no sólo es de excelente calidad sino que es muy diverso (Tydeman, 1986: 7-9).

Las obras que se han conservado se pueden dividir en cinco categorías básicas:

- 1) obras de carácter generalmente bíblico que no forman parte de una serie más larga de piezas relacionadas;
- 2) obras que celebran la vida y obra de algún santo;
- 3) dramas cuya característica central es la realización de uno o más milagros para la gloria de Dios;
- 4) secuencias de episodios denominados cíclicos que representan la visión cristiana de la salvación de la humanidad a través de Cristo y que se extienden desde la Creación hasta el Juicio final; y
- 5) moralidades que instruyen a su audiencia para que aspire a cotas más elevadas de conducta personal en la esfera mundana y espiritual ilustrando el potencial humano para la salvación o condena.

Según Tydeman (1986: 9) éstas fueron las principales formas de drama religioso escritas en lengua vernácula que florecieron junto a los dramas musicales latinos de la Iglesia Católica Romana, las llamadas obras litúrgicas que tuvieron su apogeo entre 1000 y 1200. Esta tesis aborda la categoría nº 4, es decir, las secuencias de episodios cíclicos que

representan la visión cristiana de la salvación de la humanidad a través de Cristo y que se extienden desde la Creación hasta el Juicio final. A estas obras, en esta tesis, las denominaremos obras bíblicas.

Controversia sobre el concepto de “ciclo”

En contraste con el continente, en Inglaterra el tipo más común de drama religioso era el conocido como obra cíclica (Woolf, 1972: 67). Durante décadas estuvo de moda referirse a las piezas del teatro inglés medieval como “ciclos” de obras, es decir, de dramas o “pageants” que formaban parte de un todo, que a su vez era la dramatización de la historia completa de la Salvación, desde la Creación del mundo hasta el Juicio final, pasando por la vida completa, la pasión y la muerte de Jesucristo. Sin embargo, aunque no se puede cuestionar la existencia de una forma cíclica que se manifestó en el drama de Inglaterra y de Europa continental, formular una simple definición del término “ciclo” no es tarea sencilla.

Tal como señala Happé (2004: 15), “ciclo”, como muchos otros términos, es en realidad una invención de críticos y estudiosos; no consta que el término se haya utilizado en la Edad Media para referirse a obras a gran escala, cuando los términos más comunes eran “Mysteries” (*Mysteres*) o “Passions”. La aplicación del término “ciclo” a las obras bíblicas se hace indirectamente, por transferencia desde otras formas literarias cíclicas como las que celebran las hazañas de Carlo Magno y el rey Arturo, aunque conviene subrayar que en su origen esta aplicación más bien sugería la idea de circularidad. Circularidad es, a nuestro entender, un término más adecuado que ciclo, ya que, aunque la obra bíblica tenga una estructura narrativa que comprime una serie de acontecimientos, y que estos giren alrededor de un punto central que atrae hacia sí a las otras partes (piezas) que la constituyen, no siempre, como bien

señala Johnston (2010), se puede percibir una relación orgánica entre las partes (piezas) constituyentes, y por consiguiente, aplicar el término “ciclo” resultaría inadecuado.

Para los investigadores de la forma cíclica, la cuestión primordial radica en si esta unidad orgánica de la obra se puede verificar a pesar de la diversidad de sus partes, o si, por el contrario, las distintas partes tienen fuerza en sí mismas y sólo se pueden conectar con el todo superficialmente. El hecho de que algunas obras bíblicas deban su composición a más de un autor y sean producto de distintas revisiones es otro de los puntos que ha suscitado un intenso debate sobre su unidad cíclica.

Happé (15-16) sugiere que el ciclo puede ser centrípeto (se mueve hacia el centro o atrae hacia sí) y centrífugo (huye del centro), pero que para que pueda llamarse ciclo, tiene que implicar una visión general de la historia humana, presentar diferentes episodios que se reflejen entre sí y sirvan de apoyo a temas centrales que vertebran la obra. Así pues, los ciclos dramáticos tienen una secuencia narrativa pero también muestran con frecuencia procesos donde los acontecimientos recapitulan hechos pasados (*analepsis*) o anticipan lo que va a ocurrir (*prolepsis*). Esta facilidad para generar referencias cruzadas parece fundamental a la forma cíclica y tiene análogos en el ámbito del material iconográfico. El término se ha utilizado para atraer la atención hacia las características importantes de las obras, especialmente la centralidad del nacimiento y muerte de Cristo, y hacia la frecuencia con la cual se muestran distintos episodios que se hacen eco unos de otros, reflejando así los acontecimientos centrales.

Happé sostiene la teoría de que la forma cíclica parece haberse desarrollado más temprano en la iconografía y en los libros de devoción que en el drama. Señala que los ciclos visuales tienen muchos puntos en común con los dramáticos en el diseño

general y en el funcionamiento de episodios individuales: “the familiar processes of cross referencing, whether analeptic or proleptic, are to be found in both forms, and so is the process by which one episode or item may be linked casually, symbolically or figuratively with another” (Happé 2004: 67). También se aprecia en ambas formas la interconexión de elementos, característica de la forma cíclica, junto con el uso selectivo de repetición y solapamiento (67). Todo ello, como se ha indicado, con el fin último de recordar y apoyar el tema central de las obras. Asimismo, recuerda este autor que no se debe olvidar que bajo ambas formas también existe una función común, que es la de plasmar una experiencia religiosa e instruir al pueblo que observa. En ambas formas se estimula a la oración, devoción e intercesión; y en ambas se invita al público a participar: en las obras bíblicas se le invita a participar en los actos de alabanza, y en el material iconográfico en los actos de penitencia y meditación.

En los últimos 15 años ha habido una corriente crítica que niega que hayan existido “ciclos” de piezas, aparte quizá del que parece que existió en York y posiblemente en Chester. Uno de los elementos del debate es si hubo o no representación de las piezas en su conjunto, unas detrás de otras. Las piezas de las cuatro obras bíblicas se han conservado en libros manuscritos, aparentemente formando un todo, pero no existen evidencias de que todas las piezas conservadas en los libros de Chester, Towneley o N-Town se hayan representado alguna vez como conjunto. Así, algunos autores creen más conveniente referirse a estos dramas con la denominación de “obras bíblicas”, de “religious pageants” (piezas religiosas), o de “obras medievales”, ya que, como se ha señalado, aparte de lo que se sabe de York y Chester, muy poco más se puede asegurar sobre las representaciones de obras religiosas en otras ciudades. Ni siquiera la idea de que eran piezas que se escenificaban en torno a la festividad del Corpus Christi parece ya válida, pues si bien en York era el Corpus la fiesta principal, no sucedía lo mismo en otras ciudades.

Aparte de la cuestión de la representación, otro elemento del debate sobre la utilización o no del término “ciclo” ha girado en torno a la existencia o no de unidad en estas obras. Como ya se ha mencionado anteriormente, Happé considera las técnicas anticipación y recapitulación como características recurrentes básicas de un ciclo, ya que aportan unidad temática y doctrinal al hacer referencia al tema central (2004: 237). Así la prefiguración se podría emplear en relación con personajes individuales, como con Adán y Cristo, o con episodios particulares que podrían anticipar algo que ocurrirá más tarde, como por ejemplo cuando Isaac al llevar la madera para el sacrificio prefigura a Cristo de camino al Calvario. El uso de profecías también tiene su importancia en los ciclos ya que, aunque, como comenta Happé (2004: 323-4), estos incidentes no sean muy dramáticos en sí mismos, tienen una función importante al proporcionar un contexto histórico para el Adviento.

La mayoría de los críticos coinciden en afirmar que la unidad temática y doctrinal es una característica esencial a las obras cíclicas. Así, según A.M. Kinghorn “The English miracle plays were grouped in cycles, connected with a central idea, Redemption, expressed through familiar biblical themes” (1968: 61), y Rosemary Woolf señala que la característica de la obra cíclica es que presenta un número de episodios diferentes que están doctrinalmente y temáticamente relacionados (1972: 55), aunque no tendrían todas ellas esa necesaria unidad temática. A.F Johnston (1989) y la propia Rosemary Woolf (1972) cuestionan esa unidad temática en la obra de Towneley, uniéndose a una controversia sobre la fecha, origen y naturaleza del manuscrito que comenzó a principios del siglo diecinueve. Mientras que los editores de la edición facsímil y de la edición para la Early English Text Society, Arthur Cawley y Martin Stevens (1994), defienden que el manuscrito constituía un registro de las obras que se representaron en Wakefield, los investigadores más jóvenes, influenciados por dos nuevas tendencias - una basada en la evidencia de documentos contemporáneos externos y otra en la representación - ponen en entredicho, por una parte, que estas

obras fueran las de Wakefield y, por otra, que tuvieran unidad artística, señalando discrepancias en modos de actuación e inconsistencias de personajes y temas.

Hacia 2002 Barbara Palmer y Garrett Epp cuestionan la conexión del libro manuscrito con Wakefield y la coherencia de las obras del manuscrito, generando serias dudas acerca de la interpretación tradicional según la cual el manuscrito era el “registro” de las obras que se representaban en Wakefield (Johnston 2013: 1-2). Asimismo, Garret sostiene que el manuscrito parece haber sido compilado y arreglado de manera cronológica para un lector (2013: 94), y Johnston sigue esta corriente ya que ve inconsistencias en personajes y episodios, “again and again the individual episodes did not mesh with one another” (1989: 94), señalando que lo que tenemos en el manuscrito de Towneley es una antología que está muy lejos de ser un guión para una representación. El manuscrito podría reflejar o no algunas o todas las obras que iban a ser representadas en Wakefield en Pentecostés en 1576. Lo que sí representa, con toda probabilidad, es muchas de las obras que se interpretaban en el norte, recopiladas y organizadas en el orden de la historia de la Salvación. Según Johnston, el manuscrito de Towneley nunca fue un ciclo como el de York o Chester que evolucionó tras años de representación por las mismas personas y para las mismas personas. Más bien, al igual que el manuscrito de N-Town, es una colección de obras de distintas manos y lugares reunidas en un único manuscrito (1989: 95). Por consiguiente, lo que se ha preservado en el manuscrito no es un artefacto literario consciente (95), lo cual explica sus inconsistencias temáticas.

Contrario a la opinión De Johnston, Martin Stevens argumenta que los *Wakefield Plays* son el producto de una única inteligencia, el Maestro de Wakefield, que escribió algunas obras pero adaptó muchas otras existentes para crear un ciclo de “segunda generación”. Respecto a las peculiaridades del manuscrito, Stevens argumenta que es un “finished book....something like a presentation copy of the play

for the lord of the manor or some eminent person”, que es un libro compilado por el Maestro de Wakefield y que sólo después de que éste completó su trabajo, fue devuelto al escriba que creó el manuscrito final (citado en Johnston 1989: 95).

A pesar de los argumentos que Stevens alega a favor de la secuencia en la compilación y de la integridad del manuscrito existente, Johnston cree más probable que esa secuencia junto a las obras anómalas se compiló y editó tras la muerte del Maestro; el escriba trataría de recopilar todas las obras que se asociaban al Maestro para crear un aparente ciclo de obras bíblicas, en secuencia desde la Creación hasta el Juicio final (96). Si eliminamos las obras anómalas, argumenta Johnston, lo que queda tiene una convincente unidad temática donde domina la visión de San Agustín sobre el bien y el mal (Johnston 1989: 96). La visión agustiniana del mundo no solo impregna las obras que se atribuyen al Maestro de Wakefield, sino también las obras que adaptó, así como los préstamos que tomó. Así pues, los personajes de la obra de Towneley parecen más elementales y atrevidos que sus análogos en York debido a que forman parte no de la vida con sus sombras y matices, sino de una interpretación de la vida que en sus brutales contrastes solo veía el blanco y el negro, el bien y el mal, los salvados y los condenados, los ciudadanos de la Ciudad de Dios y los ciudadanos de la Ciudad del Hombre (96).

Al igual que ocurre con Towneley, el libro manuscrito de N-Town parece estar formado por una compilación de obras. Penny Granger sostiene que aunque “las partes separadas” del manuscrito fueron escritas para ser representadas, el libro manuscrito pudo haber sido compilado como lectura privada y devocional (2009: 8), y Peter Meredith señala que N-Town se utilizó como fuente para extraer obras más pequeñas que encajaran con necesidades particulares de actuación (1990: 3). En cuanto a los manuscritos de Chester todos son de fecha posterior a las posibles representaciones de las obras, por lo que es difícil decir con qué exactitud se corresponden a esas

representaciones (Rogerson, 2014). Es posible que junto a York (al que es más seguro referirse como “the York Corpus Christi Play”, tal y como se le designaba entonces), Chester creciera orgánicamente, aunque no se tiene mucha información sobre las primeras representaciones de Chester (al que sería más prudente referirse como “The Chester Whitsun Plays”) (Twycross, 2014), antes de que fuera radicalmente cambiado a Pentecostés en los años 1530. Ni siquiera con el texto de York, que parece muy claro, se puede tener la certeza de que el texto completo se llegara a representar en su totalidad. Rogerson (2014) sugiere que, como registro de los textos que eran propiedad de las cofradías, el manuscrito es más un documento de lo que estaba potencialmente disponible que un documento para la representación.

Sin embargo, a pesar de las críticas expuestas sobre la falta de unidad, varios investigadores aportan argumentos a favor de la unidad. En su tesis *Corpus Chisti drama: four versions of one world*, William Arthur Scally defiende una unidad “on a cycle-length basis” (1982: 32), apoyándose en autores como Stephen Spector, quien defiende la unidad en la obra de N-Town a pesar de ser producto de varias compilaciones (citado en Scally 1982: 32). Así mismo, Scally defiende la unidad en la obra de Towneley a pesar de la diversidad, ya que en la propia diversidad está presente la unidad, y todos los elementos encajan de acuerdo a un plan establecido de antemano. En sus propias palabras, “(...) the coalescence of so many elements, all fitted together according to a discoverable plan, can hardly be accidental” (1982: 32).

Un elemento que para Scally confiere unidad a un “ciclo” tiene mucho que ver con la participación de la audiencia; así cada una de las cuatro obras bíblicas tiene una determinada estructura individual a la que contribuye el interés de los autores por conseguir la participación de la audiencia (1982: 32-33). Este interés se refleja en el peso que se le confiere al personaje subversivo, que es tan o más importante que el de los buenos, convirtiéndose en el instrumento más adecuado para involucrar al público

en la obra mezclando el mundo real con el dramático. De esta manera, el personaje subversivo se convierte en un elemento esencial que proporciona unidad a las obras, aunque a veces se aprecian inconsistencias en distintos episodios.

Clopper opina que la inconsistencia de personajes que se aprecia en Towneley no tendría por qué alterar la unidad temática, es decir, el mensaje que se quiere transmitir con las obras (oponiéndose así a Johnston), ya que el objetivo de las obras bíblicas no es hacer una representación realista del mundo, sino de la verdad moral. Se trata de una diferencia entre la unidad temática o teológica, es decir, el mensaje que se intenta transmitir y la artística o dramática. Lo importante es el mensaje que se transmite a la audiencia. El retrato que hace el Maestro de Wakefield de Anás y Caifás concretaría las características esenciales del resto de villanos de la obra. Al final, es la verdad moral lo que es significativo y consistente: estos dramas no tratan de proporcionar una representación consistente y literal de la realidad mundana; el énfasis de las obras está por lo tanto en el significado del acontecimiento más que en la psicología del personaje (Clopper, 1980: 19). Clopper distingue entre unidad en un sentido moderno y unidad en un sentido medieval y atribuye este último término a las obras medievales. El mito cristiano es una unidad teológica frente a la artística. Para analizar las cualidades literarias y dramáticas de las obras bíblicas medievales se debe renunciar a considerarlas obras “bien hechas” (20).

Según la investigadora Eleanor Prosser, sin embargo, ciertas obras sí se pueden considerar como “buen drama” pero a la hora de evaluarlas debemos corregir ciertas ideas que no se han utilizado de manera correcta. A menudo los estudiosos han considerado la estructura de un “ciclo” como si fuera la de un drama, dividiéndola en tres partes “the rising action (the Old Testament plays), the crisis (usually identified with the Crucifixión) and the resolution (the Last Judgement). Prosser señala que un “ciclo” completo de misterios no debería ser considerado como una obra; tampoco

está de acuerdo con la unidad estructural del ciclo de N-Town, que es más bien una compilación de piezas independientes de distintos años recopiladas en orden cronológico (Prosser, 1961: 54-57). Aún así, Prosser considera que esta visión no carece de lógica ya que la unidad en los ciclos se justifica con la pregunta: ¿Cómo será salvado el hombre? Además, hay una progresión desde la caída de Satanás hasta el triunfo de Cristo y dado que los mismos personajes aparecen con frecuencia en una secuencia de varias piezas, se puede entender que los críticos hayan considerado que las piezas individuales son “actos” de una obra más larga.

Para esta autora la inconsistencia de personajes no es problemática a la hora de evaluar la unidad de una obra, ya que ésta debe ser juzgada en términos de su efectividad. Al igual que Scally, Prosser considera decisivo analizar el efecto que la pieza tenía en el público y para ello se debe tener en cuenta la visión de la obras por parte de la audiencia medieval; el público establecía un punto de vista nuevo entre pieza y pieza: “the interval between plays was a total break (...) a new Adam and Eve in new costumes on a new waggon began a new play”. Ya que el drama se evalúa en términos de su efectividad, se debe recordar que cada pieza creaba una impresión separada, de este modo el José del episodio “Joseph’s Trouble about Mary” no es el mismo personaje que el José del episodio “Flight into Egypt”. Según Prosser, no podemos evaluar la función de José en una pieza refiriéndonos a su caracterización en otra ya que son dos personajes distintos (54-57). Para evaluar la estructura dramática de las obras bíblicas, cada pieza individual puede ser considerada como una unidad independiente, tal y como lo entendía el público de la época y se puede emitir un juicio sobre su calidad como drama, al contrario de lo que ocurre con episodios inconexos o carentes de autonomía.

Lo más importante es conocer la doctrina que impregnaba estas obras, como sugiere Prosser, para valorar su potencial dramático (1961: 63). La doctrina del

arrepentimiento, condición necesaria para la salvación del hombre, es la que confiere unidad a estos dramas que se pueden considerar como una exhortación al arrepentimiento, objetivo hacia el que convergen todos los elementos de las obras. El objeto de las escenas cómicas y violentas que se intercalan debería estar encaminado a reforzar ese propósito religioso, el tema central, rechazando aquellas que rompan el tono, nieguen el tema, destruyan la participación de la audiencia o la necesaria respuesta emocional. Carol Billman (1980: 415-417) considera la manera en que esa interacción entre comedia y espeluznante violencia pudo afectar a la audiencia presuponiendo lo inquietante que debió haber sido para los espectadores el sentirse vacilando entre la risa - o por lo menos diversión - y el miedo, incluso fascinación, con la macabra barbarie del loco Herodes y sus secuaces. Según esta autora, cuando el espectador se daba cuenta de la irreverencia de su fascinación con lo cómico grotesco, se habría sentido impactado y avergonzado de su comportamiento “which approached blasphemy and thus both embarrassed and frightened into a stronger faith in the overriding Christian design” (415-417). El elemento subversivo se encontraría, así, unido al fin religioso, no iría en contra de la cuestión central; es necesario para remover la conciencia del público y exhortarle a aspirar a la verdad, al orden que no encuentra en este mundo.

En la presente tesis, teniendo en cuenta el debate que se ha generado en torno al término “ciclo”, utilizaremos el término “obra bíblica” para referirnos a cada una de las colecciones de las piezas de York, Towneley, N-Town y Chester. Aunque no nos situemos claramente con unos o con otros investigadores del término “ciclo”, la tesis apoya algunas de las características cíclicas como pueden ser la importancia de la participación de la audiencia a la hora de dar unidad a las obras. Queremos destacar el peso que los autores de estos dramas otorgan al personaje subversivo como instrumento más adecuado para atraer la atención del público, involucrarle en la obra

y transmitirle así su mensaje. Podemos afirmar, de esta manera, que la subversión es un elemento que proporciona unidad a las obras bíblicas.

Concepto de “mystery”, “miracle” y “pageant”

En este apartado nos referiremos a algunos términos muy relacionados con el drama bíblico medieval, como son *mystery*, *miracle* y *pageants*. Terminología, al igual que la del concepto de “ciclo”, controvertida pues son etiquetas que evidentemente no se usaban cuando se compusieron las obras. A continuación se expondrán distintas visiones de algunos investigadores sobre la etimología de estos términos.

El sentido de la palabra *mystère* o *mystery*, utilizada para designar este tipo de obras a finales del siglo XV, es impreciso. Chambers (1978: 105) cree que se deriva probablemente de *ministerium*. Este autor incluso especula con lo que debería haber sido la ortografía correcta. Así *mystère* resulta de una confusión con un término griego y tendría que escribirse *mistère*. El hecho de que no se encuentre en conexión con obras de tipo religioso hace más plausible su relación con la función de los *minstrels* (juglares). La palabra correspondiente en francés medio, *mestier*, se convierte en *mystery* en inglés y, por tanto, hace referencia al papel activo de las asociaciones de artesanos en la representación y mantenimiento de los ciclos religiosos. Sin embargo, según Chambers (1971: 16), la palabra *mystery* no se aplicó a ninguna obra en Inglaterra antes de 1774.

I.A.Doyle (1961: 92) explica la apropiada denominación de ciclo de misterios o “mystery cycle” al referirse a estas obras “both because it concerned the essential facts or *mysteries* (incomprehensible certainties) of the Christian faith, and also because it was so produced by the guilds or *mysteryes* (professional and religious confraternities). El autor Martyn Whittock (2009: 187) señala que las obras se

coordinaban y dirigían por un gremio religioso dentro de la ciudad, pero a las diferentes partes contribuían los gremios de artesanos. Fueron estos los que dieron a las obras sus nombres (misterios), ya que estos gremios tenían todos *a specialist* “*mestier*” (oficio) que ha dado lugar a la palabra *mystery* en el nombre de estas obras. Casualmente esta última palabra también vino a significar algo “escondido” porque los secretos de comercio de tales gremios se guardaban celosamente.

En ocasiones se ha utilizado el término de Miracle Plays, también de origen confuso y poco definido. No está claro si las palabras *miraculum* o *miracula* (abreviatura de *repraesentatio miraculi*) se aplicaron a textos de tipo secular y luego se trasladaron a cualquier composición de tipo religioso o viceversa. Puede hacer referencia al tema, a la estructura o a ambos aspectos. *Miraculum* constituía un término mucho más vulgar que *ludus* e incluso podía designar espectáculos de tipo popular (Mourón 2005: 11). Woolf (1972: 36) cree que el término *miracula* es de origen popular y secular aunque, en principio, se aplicó a obras de carácter religioso debido a la temática de muchas de las obras que narraban vidas de santos. En consecuencia, dicho término acabó por designar toda representación que tuviese lugar fuera del recinto sagrado. Sin embargo, dentro de la tradición dramática inglesa cabe la distinción entre las obras que representaban episodios de la Biblia (Mystery Plays) y las que relataban los hechos de las vidas de los santos (Miracle Plays) (Moskowich, Crespo, Mourón, 2011: 9).

Los Mystery Plays se convirtieron en algunos sitios en una serie de obras de diversa longitud que trataban sobre los acontecimientos más importantes del calendario cristiano, desde la Creación hasta el Juicio final. A finales del siglo XV se establece en varias partes de Europa la costumbre de representar estas obras en ciclo, es decir, unas a continuación de otras, en días festivos (como en Corpus Christi). Se representaban sobre carros que se movían por toda la ciudad para que la función fuese

vista por el mayor número de personas posibles. La representación de un ciclo completo podía durar hasta veinte horas llevándose a cabo a lo largo de varios días (Mourón, 2011: 11).

Respecto al término *pageant* (del latín medieval *pagina*) se aplica tanto para referirse al carro sobre el que se representaban las obras como a la propia pieza que se representaba (Pollard, 1927: 26). Chambers (1971: 19) especula con la posibilidad del significado de la “página” de un libro o con una especie de marco que encuadraría el episodio a representar. Sin embargo, reconoce (1978: 137-138) que también podía proceder de otras palabras: por ejemplo de *païande* (playing-place) o derivar de otros significados de *pagina*: (por ejemplo, artificio mecánico).

La mayoría de estos términos han sido acuñados por investigadores modernos, en correspondencia con el auge que se ha dado desde mediados del siglo veinte al estudio sobre los ciclos teatrales del Corpus Christi, obras largamente olvidadas durante siglos y consideradas de escaso interés desde un punto de vista tanto literario como dramático (Mourón, 2005: 11). Dicha terminología ha suscitado la controversia que hemos expuesto sobre la adecuación de llamar “ciclo” a las obras de Towneley y N-Town, por lo que nos ha parecido más adecuado referirnos a estos dramas como obras bíblicas.

1.2. Descripción de las cuatro obras bíblicas. Sus fuentes literarias.

Este apartado está dedicado a la descripción de las cuatro obras bíblicas, prestando especial atención a las posibles fuentes literarias que han influido en su composición y al manuscrito donde se hallan recogidas. Respecto a las influencias que ha habido en la composición de estas obras consideraremos a continuación los datos

que aportan los siguientes investigadores, ya que resumen el sentir de la crítica en general.

Mientras Pollard (1927: 39) señala tres influencias básicas, la narrativa bíblica, los evangelios apócrifos y la leyenda medieval, a lo que se podría añadir los escritos de los Santos Padres como San Agustín, cuyo pensamiento, como se verá más adelante, subyace en muchas de las obras, especialmente en la de Towneley, Woolf, argumenta que los autores de las obras bíblicas se centraron en la Natividad y Pasión, y que entre sus fuentes estaban obras de meditación, más utilizadas que las tradiciones apócrifas (Woolf, 1973: 52). Por su parte, Clopper estima que se podrían citar muchas fuentes: el *Polychronicon* de Higden, la *Historia Scholastica* de Peter Comestor, la *A Stanzaic Life of Christ*, etc. Pero todas estas fuentes se derivan a su vez de la Biblia y de fuentes legendarias, por lo que el autor se decanta por tres: los Evangelios, el Evangelio de Nicodemus del siglo cuatro y la *Northern Passion*, poema contemporáneo a las obras (Clopper, 1980: 5).

La crítica del drama medieval ha estado marcada por predisposiciones estéticas desde que los primeros críticos empezaron a considerar la obra de York como la más lírica, la de Chester como la más didáctica (y consecuentemente la menos dramática), y la de Wakefield como la más dramática - siempre que el Maestro de Wakefield añadía su mano. Muchas de estas evaluaciones se han moderado con el tiempo y en la actualidad hay más consideración por los esfuerzos dramáticos de los autores medievales de la que ha habido en general. De hecho, se ha experimentado un enorme incremento en el número de estudios que se centran en el análisis de las cualidades dramáticas y literarias de las obras (Clopper, 1980: 3).

En su artículo, Clopper se centra en los materiales, fuentes y técnicas de los dramaturgos medievales y, basándose en la caracterización de los villanos y tiranos en

la secuencia de la Pasión, demuestra que, dependiendo de la fuente en la que se inspiran, resultan distintas situaciones en las distintas obras. Herodes, por ejemplo, aparece en una corta escena en sólo uno de los evangelios, y el material legendario sobre él no es ni rico ni variado. Además, aparece en sólo un episodio en cada una de las obras bíblicas y cada episodio fue escrito por un único autor. El episodio de Herodes es a la vez concreto y poco complicado. Por lo tanto, un análisis de cada versión dramática podría sugerir la naturaleza general de la relación entre las obras y sus fuentes. Por contraste, Anás y Caifás aparecen en todas las narrativas de los evangelios y en varias piezas en todas las obras. Sin embargo, se puede demostrar que las conceptualizaciones del Maestro de Wakefield y de uno de los autores de York difieren de las de otros autores en sus respectivas obras (Clopper, 1980: 4-5).

Existe, en efecto, una uniformidad general en las cuatro obras bíblicas a la vez que hay caracterizaciones idiosincrásicas en ciertos episodios de dos de las obras. En el caso de Pilato, había dos tradiciones distintas sobre su personaje que permitían más libertad en la descripción del personaje histórico. Según Clopper, la similitud general de villanos individuales en las obras bíblicas es una consecuencia de su derivación de una misma última fuente bíblica, fuente que limita de una manera más autoritativa en comparación con las fuentes seculares (Clopper, 1980: 5).

A pesar de la similitud general en el tratamiento, hay diferencias decisivas, a menudo debidas a la preferencia de los autores por un incidente en una secuencia narrativa. Así, Clopper resume que las similitudes en el retrato de personajes individuales existen en las distintas obras bíblicas porque las piezas se derivan en última instancia de unas pocas fuentes y porque la caracterización viene ya definida tropológicamente, bien en la fuente o por tradición; pero las diferencias, incluso inconsistencias en la presentación de los personajes, podrían surgir como resultado de las preferencias temáticas, o de otro tipo, de un autor individual (1980: 5-6).

La autora Muir, haciendo referencia a las fuentes, señala que el drama medieval bíblico tal y como lo conocemos se desarrolló exclusivamente en la Iglesia Occidental que tenía su propia Biblia, la Vulgata, la nueva versión de San Jerónimo (siglo IV) de la biblia en latín que reemplazó a la *Vetus Latina* (en latín antiguo) (1995: 2-3). La Vulgata de San Jerónimo se convirtió y ha permanecido como la Biblia estándar de la Iglesia Católica, proporcionando las lecciones de la liturgia y los textos latinos de las obras bíblicas. Sin embargo, desde el siglo X en adelante, empezaron a aparecer traducciones de las escrituras en verso y en prosa como lectura privada y estudio devocional, culminando con la aparición en 1260 de una traducción completa de la Biblia en prosa francesa.

Muir defiende que los primeros ejemplos de drama en latín del tipo descrito como litúrgico se desarrollaron a partir de la liturgia de las comunidades benedictinas (ya que el drama es en esencia una actividad de comunidad) a finales del S. IX (Muir, 1995: 3-4). Dos obras latinas del siglo XIII van a suponer un nuevo énfasis en el individuo llegando a dominar la devoción popular y el drama religioso durante siglos: La *Legenda Aurea* del dominico italiano Jacobus de Vorágine y las *Meditationes Vitae Christi* atribuidas en la Edad Media a San Bonaventure (Muir, 1995: 5). Este tipo de obras, junto al drama litúrgico y a la proclamación de la festividad del Corpus Christi, tendrán una notable influencia en la posterior aparición del drama vernáculo.

Durante los siglos XIV y XV en Inglaterra, las obras bíblicas o ciclos de misterios representaban el tipo dominante de teatro formal. Aunque no era la única forma de drama disponible en la época, obtuvo gran atención por parte de autoridades civiles y religiosas, y duró por lo menos doscientos años. Obviamente, en un período tan largo, se produjeron muchos cambios y desarrollos cuya comprensión es muy general y fragmentada. De los detalles que se tienen, sin embargo (contenidos en registros de los gremios, en documentos civiles y en los textos de las propias obras) se puede

obtener una visión general de las obras de misterios (C. Richardson and J. Johnston, 1991: 13-14). Hoy por hoy sólo se conservan cuatro obras bíblicas completas que han sobrevivido (York, Chester, Towneley-Wakefield y N-Town), un ciclo parcial (Coventry), dos *pageants* individuales (*Noah* de Newcastle y *Adam and Eve* de Norwich), cuatro listas de obras bíblicas (Newcastle, Norwich, Beverly e Ipswich) y referencias a representaciones de ciclos en otras ciudades de las que no quedan textos o listas (London, Lincoln, Canterbury, Preston, Kendal, Lancaster, Louth). En los siglos XV y XVI había muy probablemente muchos más ciclos de lo que estos registros sugieren (Richardson and Johnston, 1991: 28).

Las cuatro obras bíblicas completas inglesas que han perdurado son productos finales de posiblemente dos siglos de sucesivas revisiones y nuevos escritos por un cuerpo de autores anónimos. Prosser señala el siguiente orden probable de su compilación original: la obra de Chester, su comienzo fechado tradicionalmente en 1328 pero quizás corresponda a 1375; la obra de York, entre 1390 a 1410 y la obra de N-Town (o Hegge plays), probablemente un poco posterior a la de de Towneley (1961: 17).

1.2.1. LA OBRA DE CHESTER

En su tesis, Patricia Gianneschi señala que la obra de Chester suele ser considerada como la más temprana de las obras bíblicas inglesas. La mayoría de estudiosos coinciden al afirmar que las obras de Chester son realmente el ejemplo más temprano de la estructura cíclica (Gianneschi, 1993: 86). Sobreviven cinco manuscritos de fecha tardía, copiados entre 1590 y 1610. La pieza de “Antichrist” también existe en una versión más temprana, y hay un manuscrito separado del “The Trial and the Flagellation” contemporáneo con las versiones completas (Tydeman, 1986: 22-23).

Las piezas de Chester seguramente se representaban en forma de procesiones por los gremios de la ciudad usando las tradicionales carrozas o *pageant waggons*, un procedimiento que ha venido a tipificar métodos de representación medieval para muchos estudiosos. Estas piezas no se caracterizan por el énfasis en el sentimiento humano como se puede apreciar en las de Towneley o York, por lo que han sido subestimadas en ocasiones por parte de la crítica. Aún así, señala Tydeman, su simplicidad en el sentimiento y economía en la expresión hacen que, por lo menos en unas cuantas piezas, los autores de Chester logaran efectos que estaban fuera del alcance de expertos como el Realista de York y el Maestro de Wakefield.

Tydeman considera que el tratamiento que hacen estas piezas del episodio de Noé es el más logrado de todos; sus pastores son tan memorables como los de York y Wakefield, y lo mismo ocurre en episodios como “The Blind Chalidonian” y “The Raising of Lazarus”. Son de destacar piezas como “The Harrowing of Hell” y las post-resurrección - es característico que “The Last Judgement” de Chester concluye con los tristes comentarios de los cuatro Evangelistas por no haber sido escuchados por los pecadores - mientras que en las otras obras bíblicas se percibe un sentido de anti-climax (Tydeman, 1986: 22-23).

Los manuscritos son tardíos, pero parecen estar basados en un texto de comienzos del siglo XV. La composición de la obra data probablemente de unos cincuenta o sesenta años antes. La fama de los ciclos parece haber llegado a Chester donde despertó la ambición de un autor local. En relación al metro y a la forma, la obra muestra una excepcional unidad y en algunas de sus piezas se puede trazar la influencia de los ciclos de Yorkshire. En la obra de Chester los sentimientos se reflejan de una manera más neutra si se compara con cualquiera de las otras obras bíblicas. El humor se mantiene dentro de unos límites, el tono religioso es más elevado y, aunque el didacticismo de las piezas no resulta agobiante, los discursos del Expositor al final

de cada pieza muestran el objetivo religioso de todas las obras bíblicas (Pollard, 1927: 36-37).

Según este autor (1927: 180-181), la obra de Chester nos ha llegado en cinco manuscritos tardíos, todos transcritos en quince años (entre 1591 y 1607) y ninguno es copia exacta de otro, apreciándose grandes variaciones entre la última y las cuatro restantes. Con más detalle, Johnston explica (2010: 4-5) que el más temprano, escrito en 1591, fue firmado por “*Edward Gregorie scholler at Bunburye*” una ciudad a once millas al sudoeste de Chester. Nada se sabe de Gregorie y la temprana historia del manuscrito es incierta pero en algún momento estuvo en posesión de los Egertons, una importante familia de Cheshire, ya que el nombre “John Egerton esq.” aparece en la página 41. Los tres primeros condes de Bridgwater (1579-1649; 1622-86 y 1646-1701) se llamaban John Egerton. El duque de Devonshire adquirió el manuscrito en 1821 de John Kemble; posteriormente, dicho manuscrito fue vendido a Henry Huntington para su nueva biblioteca en Pasadena, California. Huntington ya había adquirido el manuscrito de Towneley y estos dos textos importantes están catalogados como *Huntington Library MS 1 and 2*.

Los dos manuscritos siguientes - las copias de 1592 y 1600 de la Biblioteca Británica - fueron escritos por George Bellin, el escriba del gremio de los Toneleros. Las versiones de 1592 y 1600 del texto completo no son copias exactas. Parece que Bellin tuvo acceso a otras fuentes cuando preparó la segunda versión. A la copia de 1592 le falta el pregón (*Bann*) y la proclamación y fue probablemente escrita como texto de lectura. Sus propietarios del siglo XVIII fueron seguramente una prominente familia de Cheshire llamada Cowper. La Biblioteca Británica lo adquirió de una venta de la biblioteca de Richard Herber en 1836.

La copia de 1600 tiene tanto los pregones como la proclamación y era parte de la colección familiar de cuatro generaciones de anticuarios de Cheshire, todos llamados Randall Holmes (1571-1707). El manuscrito fue comprado por Robert Harley, conde de Oxford a través del Obispo de Chester en 1707 y fue parte de su colección depositada en la Biblioteca Británica en 1753. El manuscrito de 1607 fue también parte de la colección de Randall Holmes y también fue a parar a la Biblioteca Británica a través de la colección *Harleian*. Tiene las lecturas más diversas de todas las versiones. Tres escribas participaron en su compilación incluyendo a James Millar, un canónigo de St Werburgh's (catedral de Chester). El manuscrito de 1604, ahora en la Bodleian, está escrito de manera apresurada. Una mano de finales del XVII atribuye la obra a un tal William Bedford. Bedford se convirtió en secretario del gremio de los Cerveceros de Chester en 1606. El manuscrito fue entregado a la Bodleian en 1701 por Richard Middleton Massey, guarda del Museo Ashmolean.

Los escribas conocidos de los manuscritos de Chester tenían lazos estrechos con la ciudad, varios pertenecientes a gremios. Sus motivos parecen haber sido preservar una parte del pasado de su ciudad antes de que se perdiera irremediabilmente. Para sus creadores y dueños estos manuscritos parecen haber sido más artefactos que teatro vivo - monumentos del pasado que se han de conservar (Johnston, 2010: 4-5).

Las investigadoras Richardson y Johnston señalan que en base al texto de las piezas y los detalles de organización y representación que permanecen en registros civiles y comerciales, la obra de Chester parece haberse desarrollado, florecido y continuado más tarde que las otras tres obras bíblicas completas que existen. Mientras York y Towneley-Wakefield tienen una clara evidencia documental que apoya la existencia de un ciclo desarrollado y representado en el siglo XV, los detalles de Chester vienen principalmente del siglo XVI. La escasa documentación que consta en los registros del siglo XV indica que hasta 1519-20 Chester tenía una pieza que se

representaba al final de la Procesión del Corpus Christi, producida por varios gremios de la ciudad en un lugar delante de la iglesia de San Juan. Posiblemente se trataba sólo de una secuencia de la Pasión y no de un ciclo completo. Después de 1519-20, el término usado para describir las obras cambió de “obra de Corpus Cristi” a “las obras de Pentecostés”, permaneciendo con esta denominación hasta la última representación registrada en 1575. En este último período las obras experimentaron su mayor desarrollo hasta formar un ciclo completo representado procesionalmente en carrozas por los gremios comerciantes durante tres días (Richardson and Johnston, 1991: 79).

La visión de las obras bíblicas, tal y como indica Johnston (1987: 121) ha cambiado radicalmente respecto a la idea que se tenía hasta los años 1950. Salter (citado en Johnston, 1987: 122) comenzó, en 1954, la revolución de lo que había sido hasta entonces la comprensión del drama medieval. Respecto a Chester puso en cuestión los mitos de la autoría de Ranulph Hieden y la fecha de composición de 1325. En efecto, aunque sus cinco manuscritos completos fueron fechados después de 1590, la obra de Chester se ha considerado la más antigua de las cuatro obras bíblicas - la fecha más probable se refiere a 1325 - y, al igual que York, se representaba a modo de procesión en carrozas o *pageant wagons* por sus calles. Salter también contextualizó las obras en la ciudad de Chester señalando el derroche de las producciones y la relevancia de los gremios que las producían en la vida económica de la ciudad. Los diversos estudios realizados sobre sobre los ciclos a partir de los años 1950 abrieron nuevas perspectivas: en el caso de Chester, por ejemplo, aunque las fechas de los manuscritos permanecen iguales (todas son copias de anticuario derivadas de un ejemplar) la fecha de la primera representación del texto que ha sobrevivido se fijó en 1521, lo que convierte lo que hasta entonces los críticos habían considerado una obra “medieval” en una obra “Tudor” (Johnston, 1987: 123). Por lo tanto, si nos basamos en la historia de representación de las obras, Chester es, conceptualmente, de

principios del XVI, aunque apenas hay evidencia de seis representaciones entre 1521 y la última en 1575.

Los expertos recientes parecen coincidir en que los manuscritos existentes de Chester son todas versiones de un ejemplar que era él mismo un compendio de diversas versiones de episodios para ser elegidas por las autoridades cívicas según las consideraban apropiadas para determinadas actuaciones, por lo que no existe una forma definitiva de la obra.

Lumiansky y Mills concluyen de este modo su descripción del manuscrito:

What seems to us more important...is the implication of the discussion for the concept of the `Chester Cycle`. There were many forms of this cycle, and some of the possibilities are incorporated in our present texts, making our edition `a cycle of cycles` rather than a definitive form. The assumption of a fixed cycle-form seems to underlie editorial discussion and also critical discussions of medieval play cycles, but it is one that, for Chester at least, we find misleading (citado en Johnston, 1987: 125).

Si la obra de Chester es una fusión de varios manuscritos, entonces, como opina Johnston, dicha obra no puede ser considerada una unidad artística, lo que, recordamos, refuerza la controversia sobre el término “ciclo”.

Fuentes

La fuente primaria de Chester fue, por supuesto, la Biblia, complementada en ocasiones por los evangelios apócrifos del Nuevo Testamento, que proporcionan personajes como las comadronas de la pieza “Nativity”, y de conocidas recopilaciones como la *Historia Escolástica* de Comestor o la *Legenda Aurea* de Jacobo de la Vorágine (compilación de relatos hagiográficos reunida por el dominico Santiago (o Jacobo) de

la Vorágine, arzobispo de Génova, a mediados del siglo XIII, titulada inicialmente *Legenda Sanctorum*), en las que se encuentran incidentes tales como la aparición de la Virgen y el Niño al Emperador Octavio en la pieza 6). Pero en mayor medida que las otras obras bíblicas, Chester señala el carácter de “autenticidad” de su material, el cual se realza de cara a la audiencia por medio de numerosas alusiones explícitas a pasajes bíblicos y por citas directas del texto de la Vulgata (Mills, 1994: 113). La diversidad que constituye este material hace imposible establecer una única fuente inmediata para Chester. Críticos tempranos, aludiendo a la presencia de pasajes en francés en las piezas y confundidos por la supuestamente temprana fecha de composición, sugirieron la derivación del drama francés pero, como analizaremos más adelante y de acuerdo con Mills (1994: 114), el uso del francés sirve en primer lugar como marca de la clase social señalando que el que habla es un dirigente, del mismo modo que se usa el latín como la marca de autoridad espiritual por Dios, ángeles y clérigos.

Un poema vernáculo inglés sobre la vida de Cristo, conocido como *A Stanzaic Life of Christ*, proporciona material en por lo menos siete de las piezas de Chester. Este material poético es litúrgico más que bibliográfico en su organización. Su formato es el del año litúrgico, empezando en la Natividad y acabando abruptamente (y posiblemente de forma incompleta) en Pentecostés. La mayor parte de su material se deriva de la *Legenda Aurea*, aunque significativamente también de la obra *Polychronicon* de Hieden. Sus tres manuscritos existentes, todos de finales del siglo XV, evidencian ser propiedad de familias de Cheshire. Se suele asumir por lo tanto que la obra *A Stanzaic Life of Christ* fue escrita en Chester y que un autor/revisor incorporó material de este texto local de limitada circulación a una revisión a gran escala de la obra de Chester, aunque no se puede determinar su fecha de composición ni las circunstancias de la incorporación de su material a Chester (Mills, 1994: 114).

Aunque los préstamos de Chester son distintivos constituyen sólo una pequeña y no representativa sección de las 10.840 líneas de *A Stanzaic Life of Christ*, y el material ha sido transformado en su adaptación de poesía a drama. El poema no es una fuente evidente para el dramaturgo, ya que apenas hay evidencias de que el poeta estuviese interesado en el diálogo y acontecimiento dramático, o en un tratamiento compasivo de la Humanidad de Cristo (Mills, 1994: 114). El uso selectivo de este poema podría sugerir, por lo tanto, las prioridades didácticas del autor y deseo de diferenciación. La incorporación de material de un texto muy alejado de aquellas obras de meditación que surgían de la piedad franciscana que parecen influir en otros dramas bíblicos, implica una intención de educar por información y explicación más que por empatía y catarsis.

Dado que el poema parece pensado para ser leído en privado (Salter, 1974: 96), una razón para las últimas copias del texto de la obra bíblica podría ser que ésta también era considerada como adecuada para el estudio devocional privado. El manuscrito de *illar* incluye referencias bíblicas a modo de apoyo y citas a lo largo del texto de las piezas de entrada adecuado a la lectura privada. Asimismo, la mayoría del texto está escrito en la “estrofa de Chester, *aaa4b3aaa4b3* o *aaa4b3ccc4b3*, proporcionando una regularidad métrica más característica de un poema devocional que de un libro de obras teatrales” (Mills, 1994: 115).

Finalmente, el conocimiento de Chester del drama bíblico en otras partes del país es sugerido por sus préstamos aislados de otras piezas pertenecientes a obras bíblicas. Tales correspondencias refuerzan la impresión que, en su forma final, Chester representa un intento consciente de remodelar el drama cíclico como un género textualmente controlado en relación a modelos disponibles en otros sitios (Mills, 1994: 115).

1.2.2. LA OBRA DEL CORPUS CHRISTI DE YORK

Según Pollard (1927: 30), la fecha de composición de esta obra en su totalidad es de 1340-1350. Sigue la narrativa bíblica muy de cerca, aunque introduce ocasionalmente leyendas apócrifas de los pseudo-evangelios. Por su parte, Patricia Gianneschi (1993: 86) sostiene en su tesis que los registros que se conservan de la obra de York son más antiguos que los de otras obras bíblicas. Las piezas de York fueron revisadas continuamente hasta que se copiaron en el manuscrito donde se conservan, y cronológicamente vendrían después de Chester.

Es conocida también como “obra del Corpus Christi”, ya que se representaba en esta fechas acompañando a la procesión prescrita por bula papal que instituyó esta festividad (la festividad del Corpus Christi fue instaurada en 1311 por el papa Clemente V durante el Concilio de Viena, y existen registros de su celebración en Inglaterra desde 1318 - en York se instauró en 1325). Una procesión al aire libre, durante la cual el clero y el laicado seguían al sacerdote que transportaba la sagrada Hostia, era requisito de la nueva fiesta. Todavía se especula sobre cómo surgió una obra procesional en la misma ocasión en York (Beadle, 1984: 20). Si bien no se puede concluir con rotundidad que el origen procesional de algunas obras bíblicas se originara a partir de las procesiones del Corpus Christi - se ha argumentado que la fechas de la institución del Corpus es posterior a las representaciones de algunas obras -, sí es probable que la procesión de la festividad religiosa influyera en la forma de representar escenas bíblicas y que fuera una oportunidad para hacer pequeñas representaciones - sencillas y no dialogadas al comienzo - que luego se fueron desarrollando en contenido y forma. De igual manera, la corriente de evangelización tan en auge en el siglo XIV, que seguro motivó este tipo de conmemoraciones religiosas, también pudo tener su influencia en las representaciones bíblicas dirigidas al pueblo y apoyadas por las instituciones religiosas y civiles. Con el tiempo, la

popularidad de la representación teatral fue tal que desplazó la procesión al día siguiente del Corpus Christi. La procesión religiosa debió influir en el modo de representación de la obra a pesar de la posterior separación de ambas. De hecho, las diversas paradas o estaciones en que se detenían los carros para ofrecer su escena coinciden con las estipuladas para la procesión (Moskowich, Crespo, Mourón, 2010: 51-52).

Las obras se representaban con un fin eminentemente didáctico, característica heredada sin duda de los antiguos dramas latinos y de las primeras obras en lengua vernácula. Los actores dejan de lado su protagonismo y ceden el privilegio a la correcta transmisión del mensaje cristiano con la esperanza de que el espectador lo tome como guía y lleve una vida ejemplar para asegurar la salvación de su alma (Mourón 2005: 277). Aunque el humor se va a convertir como veremos más adelante en una herramienta muy valiosa empleada por los dramaturgos para contactar con el público, Mourón sostiene que ese no es el objetivo final; la representación de la obra de York, y por extensión el resto de obras bíblicas, no puede ser considerada como una especie de espectáculo audiovisual diseñado exclusivamente para el entretenimiento de los habitantes de una ciudad en una ocasión festiva, sino que tiene un carácter eminentemente didáctico (Mourón, 2005b: 271). Sin embargo, personajes que se salen de la norma establecida van a tener un peso importante en estas obras como herramienta para distintos fines.

La obra de York podría no ser la más antigua que sobrevive en inglés, pero aparece en uno de los textos más antiguos; una copia del siglo XV preservada en la Biblioteca Británica que sirve como registro oficial de las piezas tal y como existían entonces, aunque ni siquiera ésta es la versión más temprana de los episodios que se representaron alguna vez (Tydeman, 1986: 20). En este manuscrito se copió más tarde otro material: alteraciones y añadidos se anotaban en él para mantener el registro

actualizado. La versión, así asegurada para la posteridad, consiste en 47 piezas separadas y un fragmento, pero no hay evidencia de que los 47 episodios se representaran de forma secuencial a la vez.

Los contenidos de la obra de York son notables por el pausado tratamiento que se da en varias piezas a la Creación y Caída del hombre. La secuencia de la Pasión también se divide en un gran número de piezas y se distingue por el hecho de que contiene el trabajo de uno de los pocos autores anónimos, cuyo estilo literario y dramático puede ser identificado como perteneciente al que se conoce como el Realista de York. Se acepta que ocho piezas (26, 28-33 y 36) de la obra de York son, tal y como existen actualmente, obra de un dramaturgo. Estos ocho episodios se caracterizan por estar ampliamente escritos en genuino verso aliterativo, y son remarcables por su realismo detallado e imaginativo. Por estas dos razones, forman un grupo aparte y se podría referir a ellos como el trabajo del Realista de York (Robinson, 1963: 241).

El manuscrito

El manuscrito de la obra de York, MS Additional 35290, se encuentra en la Biblioteca Británica. Fue adquirido por el Museo Británico en 1899 de la colección del quinto conde de Ashburnham, que años antes había permitido a Lucy Toulmin Smith publicar su *editio princeps*, la primera edición publicada de la obra. En cuanto a la fecha del manuscrito, Beadle (1982: 11) considera probable que el escriba principal realizara su labor entre 1463 y 1477. Más que tratarse de un proceso corto y continuo, la copia fue probablemente una labor extensa e inusual (para el escriba), requiriendo la recogida de un gran número de ejemplares en distintas caligrafías y en distintos estados de preservación. Añade Beadle que es interesante remarcar que el período

cuando se recopiló el Registro probablemente coincidió con la época en la que la procesión del Corpus se pasó al día posterior (Beadle, 1982: 11).

Johnston recoge que la obra de York alcanzó su desarrollo completo en 1376, su único texto manuscrito data de alrededor de 1420. Se representaba en carrozas por las calles de la ciudad y se mantuvo la opinión de que vieron su fin por la pobreza y desinterés de sus productores (1987: 121-122). Sin embargo, el auge en el estudio de estos dramas desde 1945 ha dado lugar a nuevas interpretaciones de los hechos relacionados con estas obras. Así pues, lo primero que los registros escritos señalan son las fechas reales; no se puede fechar la naturaleza de la obra de York antes de 1415; y la fecha del manuscrito se sitúa entre 1463 y 1477 (aunque según Johnston está más cerca de 1477). Los registros también determinan la historia de la representación de las obras. En resumen, York pertenece, en concepto, al principio del siglo XV, o por lo menos la mayor parte de su texto estaba relacionada con el manuscrito del tercer cuarto del siglo XV. La obra se representaba anualmente, excepto en extraordinarias circunstancias, hasta 1550 y la última representación de la que se tiene constancia se celebró en 1569.

El texto de York que ha pervivido es un único manuscrito recopilado con las versiones de las piezas de los gremios que existían en la época de la recopilación de la colección. Richard Beadle, el editor, asegura que no había ejemplar previo y sostiene que es improbable que el manuscrito existente haya sido copiado o incluso modelado a partir de un volumen de características y apariencia similares. Las variaciones por parte del escriba principal, especialmente cerca del comienzo del manuscrito, sugieren que la labor era nueva e inusual para él, y que no tenía modelo en el cual basarse (Johnston, 1987: 127). El ayuntamiento, entonces, ordenó una copia maestra para sus propios registros, pero el control de los textos permaneció donde siempre había estado, con los gremios. Después de 1500, se hizo costumbre que el secretario

de la ciudad o su ayudante el día de la representación se sentara con el Registro, nombre con el que se conocía al manuscrito, en la primera estación. Los secretarios anotaban modificaciones en la representación del texto escrito; de hecho, los márgenes del manuscrito tienen muchas anotaciones de pasajes presumiblemente alterados.

Los gremios, como se ha indicado más arriba, eran los que controlaban en última instancia los textos. Este hecho explicaría la presencia de los textos de seis piezas de York (algo revisadas) en la colección de Towneley. Cada gremio controlaba el texto de su episodio, por lo que no sorprende que muchos de ellos sean poéticamente ricos y dramáticamente sofisticados. De hecho, el texto conservado en el Registro ha sido representado anualmente durante sesenta años (Johnston, 1987: 128). En la década de 1470, cuando la mayoría del texto estaba registrado, la obra York era una serie de piezas individuales cuyos textos eran independientemente controlados pero cuya experiencia de representación colectiva había forjado una unidad de tema, imagen y técnica dramática. El texto de York no ha variado en el tiempo y, a pesar de las indicaciones de revisiones posteriores, presenta sólo una versión de la obra (Johnston, 1987: 129).

Lenguaje y metro

El dialecto en el que fue escrita la obra de York es de Northumbria, con considerables modificaciones de las cuales el escriba principal, proveniente del sudeste, fue por lo menos responsable en parte (Beadle, 1984: 39). Las variaciones de ortografía en el trabajo del escriba principal a lo largo del manuscrito muestran la influencia de una variada ortografía en los “originales” de los gremios, a partir de los cuales se recopiló el Registro (Beadle, 1984: 39).

La obra de York también muestra una gran variedad métrica reconocida desde hace tiempo como una de sus características formales más interesantes. La obra tiene una gran variedad de estrofas a la vez en estilo silábico y aliterativo, cuyo estudio llevó a distinguir tres “niveles de composición” y a identificar el trabajo de varios autores. En una teoría desarrollada primero por Greg (1914), y después modificada y elaborada por Chambers (1945), se aislaron tres períodos de actividad literaria en cuanto a la métrica: un período didáctico, sencillo y apagado (1350); la introducción del trabajo de un “gran metrista”, a principios del siglo XV; y la reescritura de un número de obras sobre la Pasión, ya avanzado el siglo XV, a cargo de un autor muy capaz, cuyo estilo vivo y vigoroso le llevó a ser conocido como el ya mencionado Realista de York. En el terreno de la métrica, esta teoría ya ha sido puesta en duda por Reese en su artículo “Verso Aliterativo en el Ciclo de York” (1951) (Beadle, 1984: 42).

La preocupación de la obra de York por el lenguaje es central para su propósito didáctico. Así, el uso de la aliteración es característico del discurso de los malvados; la aliteración de Herodes, por ejemplo, remarca su carácter pretencioso (Johnston, 1993: 239-241). De todo el drama inglés de este período, la obra de York es la más verbal. Richard Collier (citado en Johnston, 1993: 228), en su estudio sobre la poética de la obra, subraya la gran atención que los dramaturgos prestaban a las palabras que utilizaban, principio basado en la teoría del signo de San Agustín donde el lenguaje se considera un signo. San Agustín conectaba esta idea con Cristo como la Palabra Encarnada. Dios es el punto de estabilidad, el hombre es mutable. Por implicación, Dios es estable, tranquilo y armonioso; el mal es inestable, inquieto y disonante. San Agustín expresa esta noción al describir a los ciudadanos de la Ciudad de Dios como “tranquilos” y a los de la Ciudad del Hombre como “turbulentos”, idea que proporcionó a los dramaturgos ingleses un principio teológico para construir su obra.

Fuentes

La obra de York ha sido considerada como una remarcable obra de arte que, a pesar de las muchas manos que han participado en su composición, tiene un alto nivel de sofisticación teológica y poética. York, a finales de la Edad Media, era todavía la ciudad más grande del norte, centro de comercio y aprendizaje, y la obra producida anualmente durante casi 200 años por el concejo municipal demostraba estos aspectos (Johnston, 1993: 227). Dado que era el centro eclesiástico del norte de Inglaterra, la ciudad tenía Iglesia, monasterios, colegios, hospitales, conventos y otras fundaciones religiosas. Los autores de las piezas tenían de dónde sacar material (hay una lista que aún existe de una biblioteca del monasterio agustino de finales del siglo XIV donde se incluían 646 volúmenes de escrituras sobre los Santos Padres y otros textos antiguos incluyendo la mayoría de las obras de San Agustín, Boecio, San Francisco y San Bernardo). Sólo esta biblioteca, una de las muchas en York, ya contenía la mayoría de los escritos que alimentaron el pensamiento de la época (Johnston, 1993: 227).

Los que escribían y veían las obras tenían acceso a un sofisticado cuerpo de material, como lo demuestran las profundas alusiones y las inteligentes interpretaciones en estas piezas (Johnston, 1993: 227). Muchas de las últimas fuentes bíblicas, apócrifas y legendarias fueron indicadas por Toulmin Smith en notas al margen del texto, y en un resumen en su introducción. Su trabajo fue suplementado inmediatamente por otros autores. El asunto de la deuda de las obras de York con el Evangelio de Nicodemus conectó con el complicado debate sobre la relación de la obra de York y Towneley (Beadle, 1984: 40-41).

Relación entre la obra de York y Towneley

La publicación de la edición de Toulmin Smith fue seguida de inmediato por un complicado y duradero debate sobre la relación de la obra de York y Towneley. Entre las teorías que surgieron estaba la de que ambas descendían de un ciclo perdido (Davidson); que el manuscrito de Towneley, que contenía la obra de Wakefield, reflejaba el préstamo de la obra completa de York, modificado por alteraciones y añadidos en el siglo XV (Lyle); o que las dos obras descendían de una fuente litúrgica (Cady). El debate continuó hasta 1940 e incluyó propuestas basadas en estudios de piezas o grupos de piezas en las dos obras, a veces subrayando la importancia de fuentes narrativas comunes.

Resumiendo, en 1955 Craig se inclinó por la teoría de Lyle como la única explicación satisfactoria de todos los hechos, aunque Chambers ya la había rechazado firmemente diez años antes. La atribución del manuscrito de Towneley a Wakefield ha sido una teoría aceptada ampliamente (aunque actualmente se ha vuelto a debatir). Quizá la explicación más directa de sus contenidos es el establecimiento de una obra bíblica en Wakefield, bajo la influencia de York durante el siglo XV, cuando las cambiantes circunstancias económicas transformaron a Wakefield de un relativamente pequeño asentamiento en una próspera ciudad dedicada a la lana. El proceso parece haber implicado el tomar prestadas varias piezas completas de York, junto con la composición de otras, por alguien bien familiarizado con esta obra. Ahora bien, no hay suficiente evidencia para mostrar cuándo y cómo tuvo lugar ese proceso (Beadle, 1984: 41).

Pollard argumenta que hay una conexión entre la obra de York y la de Towneley en cuanto al tratamiento de temas y defiende que ambas obras norueñas se distinguen por su vigor y originalidad. Tienen poco pathos, pero mucho humor, y son

especialmente ricas en interpolaciones a la narrativa bíblica, en las que los dramaturgos se sentían liberados de las restricciones que les obstaculizaban al tratar con personajes sagrados (Pollard, 1927: 36).

1.2.3. LA OBRA DE TOWNELEY

Historia y descripción del manuscrito

Con el nombre de Huntington MS HM1, la obra de Towneley sobrevive en un único e incompleto manuscrito en la Biblioteca Henry E. Huntington y Galería de Arte en San Marino, California. Se le ha asociado, aunque no necesariamente de un modo correcto, con la ciudad de Wakefield; el nombre “Towneley” se refiere a la familia Towneley de Burneley, Lancashire, en cuyas manos estuvo hasta 1814.

La obra de Towneley está unida a la de York, no sólo por su uso de un dialecto similar, sino porque, más directamente, parece que a principios del s. XV las autoridades de Wakefield tomaron prestado el texto de la vecina York y seis de las piezas de Wakefield son casi idénticas a las del registro de York. Tydeman sostiene (1986: 21) que el texto de Wakefield tal y como existe en la actualidad fue copiado sobre 1450, y como varias de las piezas allí escritas son considerablemente más básicas y sencillas que sus análogas en York, parece que los episodios que recibieron revisión en York se dejaron sin cambiar en Wakefield. A la vez, varias versiones de Wakefield son más avanzadas en técnica y ejecución que sus originales de York, sin duda las seis obras atribuidas a la revisión del llamado Maestro de Wakefield; él es el dramaturgo más sofisticado teatralmente de entre todos los autores de las obras bíblicas, maestro creador de personaje y diálogo, y escritor cómico con gran sentido de la ironía. Las piezas destacadas en la secuencia de Wakefield son las del Maestro, de hecho “Murder

of Abel” “Noah and his Sons”, las dos obras de pastores, “Herod the Great” y “Buffeting” están entre las mejores piezas del repertorio medieval.

Patricia Gianneschi afirma (1993: 127) que la obra de Wakefield, textualmente unida a la de York, establece claramente un patrón cronológico de desarrollo entre las obras inglesas del Corpus Christi. Esta investigadora argumenta que la obra de Wakefield no puede haber sido escrita antes del existente manuscrito de York, fechado sobre 1430-50 ó 1463-77, ya que varias de las obras de Wakefield duplican las de York. Los editores Stevens y Cawley alegan que estudios recientes han mostrado que el manuscrito puede ser fechado más tarde de 1457, con una gran posibilidad de que fuese escrito en el cambio de siglo (conclusión basada en la caligrafía y en las iniciales decoradas de las obras nº1 y 2).

Se podría deducir que el volumen llegó a posesión de la familia Towneley hacia los primeros años del siglo XVII. Aunque no se sabe cómo el manuscrito pasó desde Wakefield - donde es casi seguro que se representaban las obras - a la biblioteca de Towneley cerca de Burneley, hay buenos motivos para asumir que el volumen permaneció en Wakefield hasta por lo menos 1576, cuando la burguesía y otros habitantes de Wakefield fueron instruidos por comisionados Eclesiásticos de York de abstenerse a representar “cualquier cosa...que tienda al mantenimiento de superstición e idolatría o que sea contraria a las leyes de Dios o del Reino” (Stevens and Cawley, 1994: 16).

La historia posterior del manuscrito es bien conocida y documentada. El volumen fue vendido por la familia Towneley por primera vez en 1814. Tras varias compras y ventas, se subastó a Henry E. Huntington en 1922. Fue llevado entonces a la Biblioteca Huntington en San Marino, California, donde permanece como una de las adquisiciones más preciadas (Stevens and Cawley, 1994: xvi).

Según estos editores, apenas hay duda de que la obra de Towneley se representó en Wakefield. Ya que consideran que el manuscrito fue escrito en 1500, parece razonable asumir que la ciudad de Wakefield representó las obras del manuscrito en buena parte del siglo XVI. Si la representación fue anterior al texto, como es probable, entonces la obra también se representó en el siglo XV, aunque no mucho antes de 1450. Antes de esta fecha no hay firme evidencia demográfica que apoye la probabilidad de la representación de una obra bíblica completa en Wakefield (Stevens and Cawley, 1994: 20-22).

Como todos los manuscritos existentes de las obras bíblicas medievales en Inglaterra, el de Towneley es un texto tardío, posterior en algunos años a la primera representación real de la obra. Entre los manuscritos existentes de las obras medievales del Corpus Christi, sólo uno, el volumen que contiene la obra de York, ciertamente apareció como un registro. Aunque el de Towneley no fue originalmente escrito como registro, estos autores sugieren que podría haber servido como tal en los últimos estadios de representación de la obra, probablemente en el periodo 1559-76. Argumentan que se puede inferir que el escriba tenía un texto ante él del que copiaba (Stevens and Cawley, 1994: 20-25).

Fuentes, recopilación y autoría

Señalan los editores que la obra de Towneley es una colección de piezas de lo que parecen ser varias fuentes. La mejor indicación de esa variedad está en las diferentes formas de versificación encontradas en la obra. Las formas de estrofa incluyen: pareados, cuartetos, estrofas de seis líneas con rima conocida como *tail-rhyme*, una inusual estrofa de siete líneas, estrofas de ocho líneas con *tail-rhyme*, la estrofa del norte de doce líneas conocida como *Septenar*, importada de la obra de

York, y estrofas de trece líneas incluyendo aquellas del autor de Wakefield que hasta la fecha se han considerado como estrofas de nueve líneas con rima interna junto con las únicas estrofas de trece líneas. Las formas de estrofas varían no sólo de pieza a pieza, sino también dentro de las piezas, muchas de las cuales contienen una mezcla de estrofas y metros. La variedad de formas se complica más aún por el uso de la aliteración ornamental y estructural y por complejas diferencias en dicción incluso dentro de las mismas formas métricas.

De un modo similar a York, estudios tempranos sobre la obra de Towneley interpretaron las diferentes formas de verso como estratos en su recopilación. Se pensaba que las diferentes formas de verso son el trabajo de distintos autores o editores y que la obra de Towneley fue el resultado de una lenta acumulación de sus añadiduras y ediciones. Pollard (citado en Stevens and Cawley, 1994: 26) conjeturó tres estratos: las obras del primer grupo consisten en pareados, cuartetos, octavas, y estrofas con *tail-rhyme*. Las obras de este grupo las cataloga como simples, didácticas y apagadas. El segundo estrato incluye todas las obras cogidas prestadas de York. El tercero es el trabajo de un verdadero genio que incluye todas las obras y partes de obras que ahora atribuimos al autor de Wakefield.

Esta teoría no tomó en consideración la posibilidad de que la obra de Towneley fuera recopilada de una vez, probablemente después de mediados del siglo XV, cuando Wakefield fue, por primera vez, capaz de apoyar una obra bíblica de grandes dimensiones. Si esto describe con precisión la naturaleza de la recopilación, entonces la comunidad de Wakefield recogió varios textos de ciudades vecinas, y no es improbable que a una persona se le asignara la labor de hacer de las obras un “ciclo”. Este único editor podría haber variado la cantidad y naturaleza de su edición según trataba con las distintas piezas: algunas podría haberlas dejado según las encontraba, algunas revisadas en parte, otras reescritas totalmente. Tal proceso explicaría la

uniformidad en el lenguaje y formato general y su diversidad en formas de verso y calidad poética. No daría idea de las fechas relativas de las formas verbales. Permitiría, sin embargo, reconocer al compilador de la obra como un redactor que, en el contexto de su época, era también un *auctor* (Stevens and Cawley, 1994: 27).

Para entender la naturaleza de esta recopilación consideran necesario reconocer dos contribuciones importantes a la obra: las piezas tomadas prestadas de York, y el trabajo del poeta conocido como el Maestro de Wakefield. La obra de York fue la fuente principal de por lo menos cinco piezas en la recopilación de Towneley. Estas piezas contienen pasajes largos que son muy similares en lenguaje a sus análogos en York. Aunque las obras de York no fueron recopiladas hasta 1460, las versiones más tempranas escritas de obras individuales podrían datar de 1430. En consecuencia, las obras podían fácilmente haber llegado a la posesión de la comunidad de Wakefield hacia la mitad del siglo XV. Es posible, dado que los textos medievales a menudo se transmitían oralmente y en manuscritos, que muchas más de las piezas de Towneley estuviesen influidas por sus análogas de York. El trabajo de varios estudiosos medievales ha demostrado que palabras paralelas en las obras de York y Towneley se extienden mucho más allá de las cinco piezas casi idénticas. Lo más posible es que el redactor de Towneley tuviera acceso a las copias de los gremios de muchas de las piezas de York y que él las revisara y las reescribiera para encajarlas en su nuevo contexto del “ciclo” de Towneley (Stevens and Cawley, 1994: 27).

Estos autores argumentan que no se puede discutir la redacción general de la obra de Towneley sin considerar el trabajo del autor de Wakefield. Las contribuciones de este remarcable poeta se han señalado desde los primeros estudios modernos de esta obra. Fue nombrado por primera vez como el Maestro de Wakefield por Charles Mills Gayley en 1907, y a él se le atribuyeron todos los pasajes escritos en una estrofa distintiva que con raras excepciones en el manuscrito consta de nueve líneas (Stevens

and Cawley, 1994: 29). En total hay cinco piezas escritas enteramente en la estrofa del autor de Wakefield. Además, la estrofa aparece con frecuencia variable en otras nueve piezas. A estos episodios podemos añadir por lo menos otro que contiene una estrofa de estructura similar. Esto significa que el Maestro de Wakefield participó bien como autor o redactor en la mitad de la obra existente, aunque no se puede decir cuál fue su papel en la autoría de las piezas que faltan. Es también posible que participara en algunas de las piezas que, no escritas en su estrofa familiar, podrían haber sido revisadas por él. Stevens and Cawley concluyen que es difícil asegurar cuál fue su papel en la edición de la obra, pero aunque presten atención a las obras que tiene ejemplos de su única estrofa, afirman con seguridad que el Maestro de Wakefield fue un gran redactor de toda la obra, por no decir que fue el propio compilador (Stevens and Cawley, 1994: 31). Críticos como Gardener apoyan la misma conclusión: “A la luz de estas consideraciones - control temático y unidad de acción, coherencia de técnica, y la evidencia del lenguaje - parece natural creer que el Maestro de Wakefield reunió la obra de Wakefield o por lo menos llevó acabo su plan maestro” (citado en Stevens and Cawley, 1994: 32).

Stevens y Cawley consideran de especial interés la evidencia del trabajo del Maestro de Wakefield en una pieza que, aseguran, revisó. Se trata de la versión de Towneley del “The Last Judgement” de York, en la cual añadió 546 líneas, en su metro y estilo característico, de un total de 830 líneas de la pieza. El Maestro de Wakefield produjo una pieza nueva y debe ser considerado por lo tanto como un autor en el sentido medieval de la palabra. Aunque la extensión de la autoría del Maestro de Wakefield de la obra de Towneley es todavía una cuestión de conjetura, Stevens y Cawley afirman que no hay duda de que fue el autor de algunas de las mejores piezas de la obra de Towneley (1994: 31).

En su artículo “La Conspiración de Towneley”, presentado en el decimosexto congreso de la SITM, 2007, Garret PJ Epp describe al manuscrito de Towneley como una antología heterogénea. Unas cuantas partes de ese todo forman grupos relativamente coherentes, incluyendo las cinco obras tomadas prestadas casi al pie de la letra de York, al igual que el grupo de piezas atribuidas al Maestro de Wakefield. De hecho, todavía se suele referir a esta obra como “el ciclo de Wakefield”, a pesar del argumento profundamente persuasivo de Barbara D Palmer (2002:1), según el cual la colección de Towneley en su totalidad parece provenir de fuentes dispares, por lo que el manuscrito de Towneley no es ni de Wakefield ni es un ciclo, sino que es una compilación artificial de obras individuales ordenadas cronológicamente para que parezcan un ciclo. Este argumento ha abierto un debate que aún continúa.

1.2.4. LA OBRA DE N-TOWN

Se piensa que hacia 1468 un escriba copió el texto de la obra de N-Town, también conocida como obra de Hegge, en otro único manuscrito que al final pasó de la custodia de la familia Hegge a la Biblioteca Británica. La obra de N-Town tuvo como principal redactor a un hombre de considerable conocimiento y sofisticación teológica, y con buen ojo para espectaculares efectos dramáticos. Parece claro que nunca se presentó en forma procesional, al menos en su totalidad. Sobre la fecha de composición, Patricia Gianneschi argumenta que esta obra fue escrita más tarde que el resto de las obras bíblicas, basándose en que el estilo de escritura es típico del último cuarto del siglo XV (Gianneschi, 1993: 167).

Tydeman apunta que el trabajo parece haberse organizado en forma de estructura cíclica juntando un número de piezas separadas y produciendo un tipo de antología cuya unión ha sido puesta en entredicho. Así, se ha sugerido que el objetivo

del manuscrito nunca fue la representación y que su compilación fue simplemente un ejercicio literario, o que su intención era la lectura o devoción. Sin embargo, el grado de destreza teatral exhibido hace pensar que la representación en directo no era lejana a las mentes de los autores de N-Town. Entre las principales glorias de la secuencia se incluyen un mordaz episodio sobre la Creación y la Caída, una excelente representación del sacrificio de Isaac, una visión de las sospechas de José que rivalizan con las de York, el apócrifo pero teatralmente efectivo “The Trial of Mary and Joseph”, y la mejor de todas las piezas que tratan sobre el ministerio de Cristo, “The woman taken in adultery”, que aprovecha a su vez el potencial dramático del episodio del evangelio (Tydeman, 1986: 21-22).

El manuscrito contiene una colección dramática única de origen desconocido. La escasez de información sobre su procedencia ha dado como resultado conjeturas conflictivas, lo que a su vez ha inspirado distintos nombres para la obra: la obra de Coventry, la obra de Cotton, la obra de Hegge, la obra de Lincoln, *Ludus Coventriae*, y la obra de N-Town. Y sólo el último término tiene autoridad textual: se refiere a la obra que será presentada en “N-Town”. “N-Town” por lo tanto parece el mejor título para la colección. La “N” se considera generalmente una abreviatura de *nomen*, que representa el nombre del lugar de la actuación. Esto podría indicar que la obra era itinerante, por lo menos en algún punto de su historia (Spector, 1991: 13). Esta obra ha sido reconocida durante mucho tiempo como una compilación de distintas piezas, pero la naturaleza de algunas de ellas se hizo más clara gracias al trabajo de Peter Meredith, al descubrir una pieza independiente de cinco episodios sobre María dentro de una secuencia más convencional de la narrativa Bíblica. Aunque la motivación y metodología del escriba que estaba trabajando en 1460 no es clara, el manuscrito contiene distintos tipos de piezas que se pretendía que fueran representadas de distintas maneras, todas de origen en la Anglia Oriental y representante de la variedad del drama de esa zona del este (Johnston, 2010: 7).

A principios del siglo XVII, el manuscrito estuvo en posesión de Robert Hegge de Durham. Tras su muerte (1629), paso a manos de sir Robert Bruce Cotton, otro famoso anticuario y coleccionista de manuscritos. El manuscrito no aparece en el catálogo “Cottonian” de 1621 pero está en el siguiente fechado entre 1631 y 1638 con la marca de Cotton Vespasian DVIII (Johnston, 2010: 7).

Lenguaje

La evidencia lingüística indica que el códice fue registrado principalmente o exclusivamente por escribas entrenados en la Anglia Oriental. Palabras en dialecto rimado sugieren que parte o toda la obra fue compuesta también en esa región. El rasgo de Anglia Oriental propio del lenguaje del principal escriba se evidencia por su escritura *xal*, *xuld*, etc.; *qu*, *qw* (pieza 36). Beadle concluye que era de Norfolk, como sugiere su uso de *whom*, *mekyl*, *dede*, *erde*, *werd(e)*, *wore/ware*, y quizás *Kyrke* junto con *Cherche* y *Chirch*. Él fecha el trabajo de este escriba quizás una generación posterior a 1450. La fecha “1468” está escrita, aparentemente por el escriba principal, al final de la pieza “Purification of Mary”. La inusual ubicación de esta fecha podría sugerir que marca algún acontecimiento específico, quizás la incorporación de dicho episodio a la obra. En cualquier caso, sirve como dato para fechar al manuscrito. La ortografía, marcas de agua, lenguaje, y otras evidencias internas confirman que el escriba principal y los otros escribas trabajaron en el manuscrito durante la segunda mitad del siglo XV, y quizás la primera parte del XVI (Spector, 1991: 38).

Ortografía, fuentes y análogos

Como ya se ha señalado, la mayoría de autoridades han concluido que la mano del primer escriba es típica de mediados del siglo XV o ligeramente posterior, y así es consonante con la fecha de 1468. En cuanto al verso, las formas prosódicas de la obra

incluyen un tipo principal y varias variedades menos comunes de estrofa de 13 versos (Spector, 1991: 39-41). Las obras se derivan principalmente de la Vulgata y de los evangelios apócrifos, al igual que de fuentes hagiográficas (relacionadas con la vida de los santos), meditativas, Patrísticas, homiléticas, litúrgicas, dramáticas, narrativas, e iconográficas.

La mayoría de las obras se basan, en última instancia, en hechos bíblicos, aunque a menudo estos fueron sustancialmente, incluso radicalmente, revisados y embellecidos. Las principales fuentes apócrifas del Nuevo Testamento son el evangelio Pseudo-Mateo, que proporcionó, por ejemplo, los nombres de las ayudantes de María en la pieza nº10, y la obra *De Nativitate Mariae*, una fuente importante de obras Marianas que fue transmitida a través de la *Legenda Aurea*. El texto original, redactado en latín, recoge leyendas sobre la vida de unos 180 santos y mártires cristianos a partir de obras antiguas y de gran prestigio: los propios evangelios, los apócrifos y escritos de Jerónimo de Estridón, de Casiano, de Agustín de Hipona, de Gregorio de Tours y de Vicente de Beauvais, entre otros. El relato apócrifo *Transitus Mariae*, cuyo núcleo originario se remonta a los siglos II y III y también incorporado en la *Legenda Aurea*, fue una fuente principal de la pieza "The Assumption of Mary". El apócrifo *Gospel of Nicodemus* inspiró no sólo las piezas "Harrowing of Hell" (nº 33 y 35) sino también el anterior diálogo diabólico en el episodio "Satan and Pilate's Wife. The Second Trial before Pilate". El *Protevangelium of James* y otros apócrifos del Nuevo Testamento tuvieron alguna influencia, y unas cuantas piezas muestran influencia de apócrifos del Antiguo Testamento y pseudoepígrafes, especialmente la obra *Life of Adam and Eve* (Spector, 1991: 44).

Entre los textos meditativos e instructivos, las *Meditaciones Vitae Christi* del Pseudo-Bonaventura fueron una última fuente de la secuencia Mariana, mucha de la cual sigue de cerca el *Mirroure of the Blessed Lyf of Jesu Christ* de Nicholas Love, una

popular traducción inglesa y adaptación de las *Meditaciones*. Las piezas “Joseph’s Doubt” y “Purification of Mary” también siguen de cerca a Love, así como la *Historia Scholastica* de Petrus Comestor podría haber sido una fuente inmediata de la pieza “Caín and Abel”. La homilía también influyó en la obra de N-Town, y los personajes en varios ejemplos toman el papel de homilistas. N-Town contiene muchos himnos litúrgicos y oraciones, especialmente en obras que tiene que ver con María; la pieza “Assumption of Mary” a veces sigue fórmulas de la liturgia más que aquellas de la fuente principal, la *Legenda Aurea*. Los credos de Atanasio y de los Apóstoles también influyeron en las piezas de un modo doctrinal, en concreto en los episodios “The Creation of Heaven” y “Christ and the Doctors” (Spector, 1991: 44-45).

Así pues, la obra de N-Town participa de la rica tradición del drama religioso inglés, mostrando afinidades no sólo con otras obras bíblicas, sino también con piezas de otros géneros, como las moralidades. N-Town se asemeja también en muchos aspectos a obras de Cornualles y continentales. El episodio “Noah” por ejemplo, tiene afinidades con la obra de Cornualles *Creation of the World*, incluso críticos como Rosemary Woolf han relacionado N-Town con tradiciones dramáticas francesas.

1.3. El concepto del mal en la Edad Media

1.3.1. El bien y el mal según San Agustín

Uno de nuestros objetivos es demostrar que los personajes que se desvían de la norma religiosa de la época tienen mucho peso. ¿Qué entendemos por “norma”? Cuando hablamos de norma nos referimos a las categorías del bien y del mal según San Agustín que vamos a analizar a continuación.

San Agustín de Hipona (354) es una de las figuras de gran influencia en la teología medieval y, por tanto, es fundamental entender los conceptos como el bien, el mal y el libre albedrío para analizar cómo estas categorías universales se reflejan en el drama religioso medieval inglés.

El problema del mal preocupaba a Agustín desde bien joven y, buscando una explicación más profunda del cristianismo y una respuesta a esa inquietud, se adhirió al maniqueísmo, como se puede apreciar en la cita siguiente

For this space of nine years then (from my nineteenth year to my eight-and-twentieth) we lived seduced and seducing, deceived and deceiving, in diverse lusts; openly, by sciences which they call “liberal”; secretly, with a false-named religion; here proud, there superstitious, everywhere vain! (Confessions, Book IV: 19).

Tras permanecer nueve años en la secta, no encuentra respuesta a sus inquietudes, sobre todo con respecto a la naturaleza de Dios en el contexto del problema del mal y, alejado de los maniqueos, entra en contacto con el círculo neoplatónico donde recibe las influencias teóricas o intelectuales que aportan “el último elemento que entrará en su estructura intelectual, elemento que transforma y perfecciona todos los demás, antes de ser él mismo transformado y asumido en la fe cristiana” (citado en García, 2003: 11).

Estos autores neoplatónicos son de una gran influencia en Agustín y, según señala García, “en cuanto a la significación metafísica del mal, es posible que le hayan ayudado conceptos que desarrolla Plotino, ya que para este pensador, el origen del mal en las almas consiste en un movimiento espontáneo de oposición a Dios” (García, 2003: 12) y así, Agustín también afirma que “el pecado no es una substancia, sino la

separación de Dios, suprema substancia y la inclinación hacia bienes inferiores” (García, 2003: 12).

García (14-15) considera importante remarcar que Agustín recibió, por una parte, de Plotino la idea del mal como privación, y no como una realidad objetiva y substancial como defendían los maniqueos, y por otra parte de Ambrosio, obispo de Milán, la idea que el origen del mal provenía de nuestra propia voluntad. Agustín considera que el libre albedrío es la causa del mal: “And I strained to perceive what I now heard, that the free-will was the cause of our doing ill, and Thy just judgement, of our suffering ill” (Confessions, Book VI: 44).

Aquellos que deciden apartarse de la luz se convierten en espíritus impuros “and are not longer light in the Lord, but darkness in themselves, being deprived of the participation of Light eternal (The City of God, Book XI: 327). La influencia de esta idea es patente en los dramas bíblicos; en la pieza nº 1 de Chester, “The Fall of Lucifer”, Lucifer y Lighteborne son seres llenos de luz antes de su caída, incluso reflejándose en sus nombres. Tras su caída debido al pecado del orgullo, la luz da paso a la oscuridad y significativamente se convierten en demonios negros “Then shall we never care for woo, / but lye here like two feeyndes blacke” (250-251). Tras los ángeles, es Adán el primer ser que abandona a Dios y deja de ser lo que era para encaminarse hacia la nada y tomar el camino del mal. Como los ángeles, a través del pecado del orgullo, que es el mayor de los pecados, escogió el bien menor en vez de escoger el bien mayor (Cardona, 1963: 6). El mal, según Agustín, no tiene una naturaleza positiva y lo define como la pérdida del bien: “For evil has no positive nature; but the loss of good has received the name `evil´” (The City of God, Book XI: 327). También considera que ninguna naturaleza es malvada en sí misma, “for no nature at all is evil, and this is a name for nothing but the want of good” (The City of God, Book XI: 334).

Dolby corrobora que Agustín a lo largo de sus escritos considerará el mal como una carencia de, una ausencia de ser, una ruptura en el interior del ser humano y del mundo y una rémora para llegar a la plenitud del Ser, Bondad y Belleza que anidan como deseo en lo más profundo del espíritu humano (Dolby 2010: 73). Según Agustín, sólo quien actúa movido por una voluntad libre puede hacerlo bien o mal, y toda persona que actúa de modo incorrecto, debe reconocer también que necesita arrepentirse (García, 2003: 77). Reitera que la exigencia del arrepentimiento y de la penitencia tiene sentido solamente si el pecado es cometido por una voluntad libre.

Como veremos más adelante, los autores de las obras bíblicas convierten estas obras en una constante exhortación al arrepentimiento y a la penitencia. Sólo así podrá el hombre aspirar a la salvación, salvación que no se puede encontrar en este mundo, en la ciudad terrenal, sino en la Ciudad de Dios. Como afirma Agustín, las dos ciudades (la terrenal y la celestial) están mezcladas en este mundo, “...are in this present world commingled, and as it were entangled together” (The City of God, Book 11: 322), y en las obras dramáticas también aparecen “mezclados” los habitantes de ambas ciudades; los personajes buenos o ciudadanos de la Ciudad de Dios junto a otros subversivos, que se desmarcan de la norma del “bien” a seguir. Contradictoriamente, el papel de estos últimos, los ciudadanos de la Ciudad del Hombre, resulta ser tan importante o más que el de los buenos atendiendo al peso que les otorgan los autores de estos dramas.

En las obras también se refleja la concepción agustiniana de la creación, que está compuesta por bienes jerárquicamente ordenados y que por lo tanto, merecen una valoración adecuada por parte del hombre. En esta jerarquía los bienes superiores son los espirituales e interiores, y los inferiores son los materiales y exteriores. Entre ambos bienes se encuentra la voluntad, que al ser un bien intermedio podrá elegir; “de esta manera, el pecado consistirá en preferir los inferiores y la acción recta en

elegir los superiores” (García, 2003: 95). Este orden diferente de las cosas no convierte en mala a ninguna de ellas, el mal consiste en que la voluntad prefiera lo inferior a lo superior (García 2003: 101). Así, el hombre se inclina al mal al decidir apartarse de su creador, a pesar de que todo lo creado fue bueno en su origen: “the things created, being different from God, were inferior to Him, and yet were good, being created by none other than He” (The City of God, Book XI: 334).

Agustín opone a la idea de pecado voluntario como perversión el concepto de orden y de convivencia. “El concepto de “orden” es una de las características del ser propio de las cosas; por eso tender al no-ser por el pecado es atentar contra el orden de las cosas” (García, 2003: 103). Agustín relaciona los conceptos de progreso o retroceso con la palabra orden: “si la voluntad hace el bien, realiza el orden y si hace el mal, lo altera y lesiona. El orden tiene valor ontológico, pues es una característica propia del ser de las cosas” (García, 2003: 107). También equipara el orden con la paz, así en su obra *Pensamientos*, comenta que “Esto es conveniente: que lo inferior se someta a lo superior, para que quien quiere que le esté sujeto lo que le es inferior, a su vez obedezca al superior: Reconoce el orden, busca la paz. Tú, sometido a Dios, y a ti, el cuerpo” (Citado en Capánaga, 1977: 48).

La investigadora Johnston (1993: 233-34) hace referencia a la temprana obra *De Musica* de San Agustín donde defiende el orden jerárquico de los seres del universo y la exhortación a que el hombre debe aspirar a lo superior, a lo estable. Así pues, como señala Johnston, cuanto más se separa el hombre de Dios, éste se convierte en más inestable. El bien estaría relacionado con la estabilidad, la tranquilidad y la armonía, mientras que el mal lo estaría con la inestabilidad, inquietud y disonancia (1993: 235).

Esta idea del orden y armonía del universo que a su vez simboliza la virtud, la presencia de Dios y, por otra parte, el desorden y caos que representa la falta de unión y pecado del hombre, está muy presente en muchos episodios de los dramas bíblicos. Como ejemplos podríamos señalar las piezas de Pastores, donde reina el caos y el desorden antes del nacimiento de Jesús. Lo mismo ocurre con el episodio violento de la mujer de Noé antes de entrar en el Arca. En ambos ejemplos la falta de orden en el mundo de dichos personajes es reflejo de la falta de orden moral de sus habitantes, orden que finalmente será reestablecido. También es patente la actividad frenética cercana a la locura característica de los personajes prototipos del mal, como Herodes, Pilato o los demonios, en contraste con la calma de los buenos. Sin embargo y a pesar del caos y desorden con el que muchos episodios suelen dar comienzo, en estas piezas también queda reflejada la visión realista y optimista que tiene Agustín del ser humano “realista, porque verá en el mal un deterioro de la perfección del hombre y, optimista, porque salva en él lo necesario para que pueda recobrar su anterior grandeza perdida” (Dolby, 2010: 77). Dolby subraya que el hombre es visto por San Agustín como imagen de Dios, por lo que, aunque aparezca como un “ser roto” siempre está abierto a una renovación de esa imagen que lleva en su alma y que le acercaría de nuevo a su Dios (2010: 77).

San Agustín abre una puerta a la esperanza; el hombre puede volver a ser imagen de Dios, como señala Dolby, a través del esfuerzo libre de cada persona asistido por la gracia de Dios (2010: 79). El regreso a la fuente del ser, no llegar a la nada, sólo se puede realizar mediante el ejercicio del poder divino. Esa ayuda que procede de Dios para que el hombre pueda volverse a su creador se llama la gracia. La voluntad del hombre recibe, a modo de regalo, el estímulo de lo divino y por el efecto de la gracia, el hombre empieza a encaminarse hacia el bien, a recobrar el ser y se aleja de la nada (Cardona, 1963: 7-8). Esta visión optimista y llena de esperanza también está presente en las obras que, pese a mostrar muchos personajes y

situaciones que se desvían de la norma, al final sugieren que hay esperanza para la salvación a través del arrepentimiento.

La salvación que anuncian los dramas no se encuentra en esta vida terrenal donde reina el desorden y el pecado en la Ciudad del Hombre, sino en la otra, la celestial, que es la Ciudad de Dios: “La sabiduría, o posesión de Dios por el hombre, sigue siendo algo que no se tiene en plenitud en la vida mortal, sólo en espejo y en enigma. La posesión total de la sabiduría y de la felicidad sólo se podrá alcanzar en la vida imperecedera e inmortal” (Dolby, 2010: 138). Una vez que el hombre es salvado llegará a formar parte de la Ciudad de Dios, ya que en el infierno se terminará la ciudad terrenal. Entonces el ser humano, liberado de lo terrenal, llegará a la eterna felicidad (Cardona, 1963: 16).

Como hemos señalado más arriba, esta visión agustiniana del bien y del mal es patente en muchos de los dramas ingleses, en particular en la obra de Towneley, como ya apuntaba Johnston, donde sus personajes reflejan una interpretación de la vida marcada por el contraste entre los ciudadanos de la Ciudad del Hombre frente a los de la Ciudad de Dios (1989: 96). Quien primero sugirió que la idea de dicha confrontación entre ambas ciudades era una característica central a la obra del llamado Maestro de Wakefield fue Arthur Cawley en su edición de *The Wakefield Pageants in the Towneley Cycle*. Sin embargo Johnston (1989: 96-97) sostiene que esta visión agustiniana de la historia del mundo, aún cuando su expresión más fuerte está en el trabajo que se ha atribuido tradicionalmente al Maestro, domina la obra completa de Towneley. Así, dentro del esquema formado por los tres episodios que tienen que ver con la lucha macrocósmica entre Dios y Satán - “Creation”, “Harrowing of Hell” y “Judgement” - hay piezas cuya estructura depende de la lucha microcósmica entre los ciudadanos de la Ciudad de Dios y los de la Ciudad del Hombre que aparentemente representan la historia bíblica en el Yorkshire del siglo XV. Entre estas piezas Johnston destaca

“Mactatio Abel”, “Pharaoh”, “Caesar Augustus”, la secuencia de la Natividad y la secuencia de la Pasión, a las que podríamos añadir la pieza de “Noah and his Sons” donde destaca el papel de la mujer de Noé como esposa rebelde e insumisa. La mayor confrontación de la obra de Towneley está relacionada casi enteramente con el orgullo del hombre caído, la locura y la brutalidad, incluso las piezas de los Pastores empiezan con catálogos de aflicción y desastre. El caos y desorden del mundo que domina en estas piezas es reflejo del caos interno de esos personajes subversivos que se apartan de la norma. Sólo el episodio de la Anunciación, añade Johnston (1989: 97), proporciona alivio real del pecado y del dolor. Sin embargo, como se verá más adelante, el caos con el que dan comienzo muchas de las piezas finaliza cuando el orden es reestablecido de nuevo, así en el episodio de la Anunciación, los mismos pastores que comienzan el episodio con quejas y lamentos se transforman tras el anuncio del ángel. El orden se reestablece en el mundo y en los personajes.

Frente a las secuencias de Towneley donde dominan los ciudadanos de la ciudad terrenal, Johnston señala otro grupo de episodios que están relacionados principalmente con los medios de gracia - bautismo y arrepentimiento especialmente - por los que un hombre podría llegar a ser un ciudadano de la Ciudad de Dios. Esta autora destaca las piezas de “Noah and his Sons”, “Abraham”, “Play of the Prophets”, “Christ and the Doctors”, “John the Baptist” y “Lazarus”. En términos de la visión agustiniana del mundo, el estado del hombre atrapado en el conflicto presentado por el grupo más grande de episodios sería de desesperanza sin la salvación ofrecida por el más pequeño - una salvación centrada en el gran acto de sufrimiento y amor en la Cruz. Esta es la principal fuerza de las piezas centrales de la colección de Towneley. Es impresionantemente penitencial; su preocupación es enseñar al hombre cómo asegurarse la vida eterna tras la muerte. Retratan un mundo cuya extravagancia debería caer en amargo arrepentimiento ante la sufriente paciencia de Dios (Johnston, 1989: 97). El peso que los autores dan al personaje subversivo en las cuatro obras

bíblicas apoya nuestra tesis de que este tipo de personaje que se sale de la norma religiosa de la época es considerado el instrumento más idóneo para llevar a cabo el objetivo didáctico de estos autores, es decir, la exhortación al arrepentimiento para lograr la Salvación, a la vez que se utiliza para realizar una crítica social.

Se puede decir que la obra de Towneley es la que retrata con mayor viveza y crudo realismo a los personajes subversivos, convirtiendo a muchos de ellos en seres grotescos (Herodes, Pilato). También situaciones como algunas de las escenas de la Pasión son tratadas de la misma manera, lo que ha sido criticado por algunos investigadores argumentando que el realismo exagerado, la brutalidad o la risa sin sentido van en contra el objetivo religioso de estas obras. Johnston alega que este tipo de escenas ayudan a reforzar la exhortación al arrepentimiento ya que de esta manera el público se daría cuenta observando las obras de Towneley de que él y su sociedad eran responsables del cuerpo sangrante y retorcido que colgaba de la Cruz. En la obra de Towneley, el Maestro de Wakefield eligió asaltar las emociones de su audiencia, exhortándoles a arrepentirse y ser bautizados ante la impresionante culpa de la cruz (Johnston, 1989: 97).

La interpretación patrística que hace el Maestro de Wakefield al presentar la historia de la Salvación no era extraña al público medieval; de hecho estaba explotando uno de los temas más familiares en el pensamiento medieval. La influencia de San Agustín estaba muy extendida en la Baja Edad Media; un gran número de manuscritos en la biblioteca del Monasterio Agustiniense en York contenían trabajos del obispo de Hipona, incluyendo una copia de la Ciudad de Dios. Otro autor, Armand Maurer, comenta la enorme influencia de la obra de San Agustín, *La Ciudad de Dios*, llegando a ser el modelo para una teología de la historia a la luz de la doctrina cristiana e inspirando a los hombres a organizar la tierra en una sociedad hecha a la imagen y semejanza de la ciudad Celestial. Así, añade Maurer, cuatro siglos después

de San Agustín, el Emperador Carlomagno fundaría su imperio como la materialización de la Ciudad de Dios en la tierra (citado en Johnston, 1989: 97-98).

Muchos siglos después, durante los turbulentos años de finales del siglo XV, el conocido como Maestro de Wakefield vio en la obra de San Agustín el espejo de su mundo caído - un mundo donde no había esperanza para el establecimiento de la Ciudad de Dios; un mundo de poder corrupto dirigido por hombres pecadores (Johnston, 1989: 98). Este es el mundo subversivo y corrompido que nos presenta en la obra de Towneley a través de muchos de los personajes que vamos a analizar más adelante, son los representantes de la Ciudad del Hombre.

La división entre la Ciudad de Dios y la Ciudad del Hombre impregna todo el trabajo de San Agustín. Se puede apreciar también en muchos de sus comentarios sobre las Escrituras y en sus sermones: “we have learnt that there is a city of God, and its Founder has inspired us with a love which makes us covet its citizenship. To this Founder of the holy city the citizens of the earthly city prefer their own god, not knowing that He is the God of gods” (The City of God, Book XI: 322). San Agustín describe el amor manifestado por los ciudadanos de la Ciudad del Hombre como impuro, egoísta, lleno de arrogante dominación, esforzándose por igualarse a Dios, turbulento, sedicioso, ávido de alabanza, envidioso y deseoso de someter a su vecino y a usarle en su propio interés. Por otra parte, el amor de un ciudadano de la Ciudad de Dios es sagrado, trabajando en la sociedad por el bien común y por el bien de la hermandad celestial, sometido a Dios, tranquilo, uno que trabaja por la paz y prefiere la verdad, y uno que, deseando para el vecino lo que ese ciudadano desearía para sí mismo, guía al vecino en el interés del bien del vecino. Uno de los ciudadanos, consumido por el amor a sí mismo, desafía a Dios profundamente, poniéndose en su contra; el otro está subordinado a Dios y a la ley del amor (Johnston, 1989: 98).

Las obras bíblicas, unas en mayor o menor grado, reflejan la oposición profunda de estos dos mundos a través de una serie de personajes, entre los que tienen un peso especial los pertenecientes a la ciudad terrenal, los subversivos, muchos auténticos protagonistas de sus piezas. Frente a ellos también se pueden encontrar episodios de trascendente amabilidad que inesperadamente aparecen entre todo el mal en estas obras - las suaves si bien ingenuas amonestaciones de Abel a su hermano, las maravillosas palabras de la adoración de los pastores y el bello sermón de la Última Cena pronunciado en un oasis de calma antes de la brutalidad de la breve y violenta secuencia de la Pasión. Estos personajes demuestran esa profundidad del amor al otro que les marca como ciudadanos de la Ciudad Sagrada. Sin embargo, en este mundo caído, los ciudadanos de los dos mundos están mezclados. No hay esperanzas de fundar la Ciudad de Dios en la tierra hasta que este mundo de pecado y muerte sea barrido. En palabras de San Agustín, hasta que ese tiempo llegue, los ciudadanos de Jerusalén deben “padecer la cautividad y esperar la libertad” (citado en Johnston, 1989: 99).

En el mundo que reflejan los dramas, el peso del ciudadano que pertenece a la Ciudad del Hombre es muy significativo. Sus discursos, su lenguaje y sus acciones los convierten en verdaderos protagonistas resultando a su vez más atractivos para el público que los personajes pertenecientes a la Ciudad de Dios. Este atractivo será utilizado por los autores de las obras para transmitir su mensaje de esperanza de Salvación en el otro mundo.

Según San Agustín, el primer ciudadano de la Ciudad del Hombre no es el caído Adán, sino su hijo Caín (Johnston 1989: 99). Es muy probable que el comentario sobre la historia de Caín y Abel en el libro quince de *La Ciudad de Dios* haya servido de guía para el Maestro de Wakefield en la obra de Towneley: “Of these two first parents of the human race, then, Cain was the first-born, and he belonged to the city of men; the other was born Abel, who belonged to the city of God”, Caín construyó una ciudad,

pero Abel, al estar de paso, no fundó ninguna y así permanecerá hasta que llegue el reino que reúna a todos el día de la Resurrección (*The City of God*, Book XV: 398). Dentro del marco de la historia de la Salvación que lleva al retorno de los ciudadanos de la Ciudad Celestial a casa en el Juicio, el Maestro de Wakefield hace un vívido retrato del mal - el mal con una distintiva cara política comenzando con la historia de Caín en “Mactatio Abel (The Murder of Abel)” (Johnston, 1989: 99). Estos personajes subversivos que siguen a Caín forman parte del contexto social de la época y son familiares para el público. Los autores también los utilizan como instrumento para realizar una crítica social ante situaciones reales de abuso de poder por parte de las clases gobernantes. En las primeras piezas sobre la Creación queda claro que es el pecado del orgullo, característica común a muchos de los personajes que se desvían de la norma, el hilo conductor que les mueve a habitar la ciudad terrenal.

El Caín de Towneley es uno de los triunfos de la caracterización dramática medieval. Es a la vez desafiante y cruel; brutal e inseguro. Golpea a su rebaño y a su sirviente y trata de engañar al “god of heuen”. El autor se centra en él y no en la víctima, Abel. Es como si se nos dijera que el mundo de estas piezas es el mundo turbulento de asesinos, no el mundo tranquilo de los buenos. Caín culpa a Dios de su mala suerte. Cuando se oye la voz de Dios a través del humo de su sacrificio rechazado, se muestra incrédulo, asustado e insolente. Al oír las palabras de protesta de Abel en un ataque de ciega ira, mata a su hermano. Lo que sigue es la maldición Bíblica de Caín por parte de Dios. Cabe notar la desesperación desafiante de Caín. Es este desafío el que le lleva a tergiversar la maldición de Dios contra el hombre que le asesine, cambiándola por un perdón que le coloca por encima de la ley. Caín ha sido rechazado por Dios pero, aunque su castigo final esté asegurado, en este mundo es intocable y así vemos como él y su ayudante Garcio burlonamente piden el “king’s peace” (Johnston, 1989: 99-100).

Coincidimos con Johnston en que en el personaje de Caín, el Maestro de Wakefield crea el modelo para todas las figuras malvadas que le seguirán en las piezas. Los hijos de Caín que dominarán la acción del resto de la secuencia - Cesar, Herodes, Anás y Caifás y Pilato con sus ayudantes - igual de incrédulos, egoístas, violentos y asesinos, están todos por encima de la ley o protegidos por ella. Como Caín, alaban al demonio, invocan a Mahoma, dios de los paganos en estas obras, y se sitúan contra los poderes de lo justo, planeando asesinar a Cristo como Caín asesinó a Abel. Además, pidiendo el “king’s peace”, Caín invoca al poder civil contemporáneo que será invocado una y otra vez por los malvados en toda la obra. Es este poder, el poder del estado controlado por los descendientes de Caín el que se sitúa en oposición al poder de Dios en Cristo. El autor de Wakefield aprovecha para lanzar unos dardos contra las situaciones de abuso de poder que se dan por parte de los gobernantes laicos y religiosos, siendo él supuesto miembro del clero. El propio poder crea de esta manera una subversión controlada para reafirmarse y hacerse más fuerte, y por ello dota de un peso importante en su obra a ciertas figuras subversivas como Herodes (el falso rey), Anás y Caifás (los falsos prelados), y Pilato (el falso juez) dominando la secuencia del Nuevo Testamento. Estas figuras representan la Ciudad del Hombre, una ciudad fuertemente enraizada en la Inglaterra el siglo XV y a través de ellas el autor realizará una crítica de la sociedad de la época. Como apunta Johnston, en la obra de Towneley hay una gran identificación de los personajes malvados con el mundo de la audiencia. Los títulos son los títulos de la clase dirigente inglesa y el episcopado. El Herodes de la pieza “Herod the Great” describe su hegemonía similar a la de los reinos de Europa. Anás y Caifás son prelados maquinadores que bendicen a sus ayudantes con sus anillos y Pilato se identifica completamente con ellos y sus preocupaciones. Ninguno de estos hombres tiene familia alguna, salvo Pilato, pero cada uno está rodeado de ayudantes (consejeros, soldados, torturadores...) que son igualmente culpables (Johnston, 1989: 100-101). El Maestro de Wakefield realiza una crítica de

situaciones y personajes reales con los que la audiencia se siente identificada. El propio autor, supuestamente un clérigo, aprovecha para lanzar unos dardos de forma solapada contra el poder religioso y político de la época, generando una subversión que, además de su objetivo pedagógico, supone para la audiencia una válvula de escape.

San Agustín concibió su visión de la Ciudad del Hombre y la Ciudad de Dios cuando el imperio romano parecía que iba a ser destruido por los bárbaros. De la misma manera, las obras bíblicas, y en concreto la de Towneley, fueron con toda probabilidad compiladas en una época social muy revuelta coincidiendo con el final de las luchas dinásticas de la casa de Plantagenet, cuando la ley y el buen gobierno, especialmente en el campo, habían dado paso a la anarquía, destrucción y feudalismo bastardo (Johnston, 1989: 101). El reinado de Ricardo II (1377-1399), bajo la regencia de Juan de Gante, estuvo marcado por la debilidad del poder real y disturbios de todo tipo: epidemias como la peste negra, la rebelión de los campesinos, agitación de los nobles que depusieron al rey, la herejía de John Wycliff o la guerra de los Cien Años. El autor de Wakefield refleja en su obra esta revuelta situación lanzando sus dardos contra la corrupta clase dirigente. Junto al retrato de la corrupción de las clases dirigentes, también emerge aquí el tópico literario tan común a finales de la Edad Media, el *contemptus mundi* o menosprecio del mundo y de la vida terrena. En opinión de críticos como Johnston, la obra de Towneley, con toda su modernidad, su constante destrucción del tiempo histórico, y su identificación de las figuras bíblicas con la sociedad inglesa contemporánea, es una condena de esa sociedad y un aviso a la audiencia de que el Juicio llegará (Johnston, 1989: 101).

A modo de conclusión cabe señalar que las obras bíblicas, en particular la de Towneley, son un reflejo de los dos mundos de San Agustín. A pesar de que la situación que se retrata es bastante pesimista, siempre hay una esperanza para alcanzar la

salvación. A través del arrepentimiento y la penitencia junto con la gracia de Dios, el ser humano puede convertirse en un Ciudadano de la Ciudad de Dios y alcanzar la felicidad. Este es el mensaje con el que el Maestro de Wakefield urge a la audiencia; eligió remodelar la historia cristiana en un poderoso *exemplum* para urgir a la audiencia contemporánea al arrepentimiento, a apartarse del mal que la rodea, padecer la cautividad y esperar la libertad (Johnston, 1989: 102). Paradójicamente no sólo el Maestro de Wakefield sino también los autores de las demás obras utilizan el recurso del personaje que se sale de la norma ejemplar de la época para enseñar el bien. El peso que dan al personaje subversivo deja claro que lo consideran como el instrumento más idóneo para sus fines.

1.3.2. Pecado versus arrepentimiento

Como se ha señalado anteriormente, los dramas bíblicos tienen como objetivo primordial la transmisión al público de un mensaje esperanzado de Salvación. Pese a la imagen derrotista de muchos de los episodios donde parece que triunfan los hijos de Caín cuando el ser humano elige apartarse de su Creador y acercarse al mal, los autores de los dramas dejan claro que aún existe esperanza para la Salvación. Esa Salvación no pertenece a este mundo, a la ciudad terrenal, sino que se encuentra en la Ciudad de Dios y el primer paso para llegar a ella consiste en realizar un acto de contrición y arrepentirse de los pecados. Así será posible la Redención. Las obras bíblicas se asemejan a sermones exhortativos donde el público es instruido en la mejor manera de alcanzar la salvación, que no se encuentra en este mundo, sino en el otro. Algunos críticos basan sus estudios en la doctrina del arrepentimiento, doctrina que recibió un auge importante en la época de la compilación de los dramas, propiciada con toda seguridad por diversas circunstancias que analizaremos a continuación.

La recepción de las obras, la respuesta del público y la comunión con la audiencia resultará fundamental para la transmisión del punto doctrinal que interesa a los autores de las obras bíblicas. Investigadores como Eleanor Prosser (Stanford, 1961) ya propusieron acercarse al drama religioso medieval desde un nuevo enfoque que recuerda mucho a la corriente neo-historicista; un enfoque que permita abordar el drama como drama, a través de los ojos del público medieval, más que como fenómenos históricos, con el objetivo de descubrir el genuino potencial dramático de las obras de misterios. Las obras bíblicas, como producto de una época determinada, influyen y a su vez reciben la influencia de otras formas culturales y sociales que les rodean. La religión, integrante del poder, será claramente su mayor influjo, aunque no el único. Prosser recoge varias opiniones de distintos autores que van en la misma línea; la religión es el punto de unión de las obras. Ya en 1950 Craig en su obra *English drama of the Middle Ages* puso en entredicho la crítica establecida insistiendo en que se habían malgastado grandes esfuerzos en lo que él consideraba irrelevante; se había valorado al drama religioso por sus elementos seculares - tiranos vociferantes y toscos payasos -, tratando estas obras como si fueran el germen del teatro renacentista, como intentos de establecer una forma de arte secular. Según este autor, esta visión ignora la forma y el objetivo del drama medieval, ya que su sangre vital era la religión, y su éxito dependía de poder transmitir a la audiencia un conocimiento y sentimiento religiosos. Prosser afirma que la evaluación del drama medieval debe partir de la premisa que ha planteado este eminente crítico (1961: 10).

Otras opiniones recogidas por Prosser que se oponen a la visión tradicional del drama religioso medieval y abogan por la calidad dramática de las obras es la de F.M. Salter quien, en su estudio del drama medieval en Chester, insiste en que es un error estudiar las obras bíblicas como literatura aislada, ignorando su potencial dramático y considerando a sus autores y a su audiencia incapaces de discriminación artística. Otro autor que coincide en este punto es Gardiner quien, en 1946, también abogó por un

nuevo enfoque del drama medieval como drama religioso. Según este autor, el antiguo enfoque histórico ha provocado falsos supuestos que han estigmatizado a toda la Edad Media, tratando al hombre medieval como un ser primitivo e inculto, y el drama religioso como inevitablemente inmaduro. Estos autores abogan por experimentar las obras bíblicas desde el punto de vista de la audiencia que las veía (Prosser 1961: 10-11), lo cual significa abordar no sólo la religión - tan importante en esta época - sino también otras tensiones de poder que también recorren las obras que nacieron en Inglaterra en los siglos XIV y XV.

Con toda seguridad, más que la probabilidad que apunta Prosser, el contexto social de la época que vio nacer los dramas influyó en la temática de estos. El siglo en el que surgieron las obras de misterios en Gran Bretaña también vio un cambio notable en las artes plásticas y gráficas. Mientras que en el siglo trece Cristo y su pasión eran representados de un modo radiante y simbólico, a finales del siglo catorce, sin embargo, era retratado como un ser humano que sufre más que como rey triunfante. La muerte en toda su crudeza llena de repente la literatura y el arte cristiano de este período gótico tardío. Aún sin saber a ciencia cierta si las artes plásticas influyeron en la literatura o fue al revés, lo cierto es que las obras bíblicas también van a formar parte de este espíritu con su notable realismo (Prosser, 1961: 13-14). Como decíamos más arriba y siguiendo la corriente neo-historicista, cualquier “producto” de la época puede dejar su impronta en las obras dramáticas, no sólo el relacionado con el mundo de las artes. Acontecimientos a nivel social como el de la Peste Negra que diezmó a la mitad la población de Europa seguramente influyeron en la insistencia de los autores en el arrepentimiento como medio de alcanzar la salvación.

Para enfocar el estudio de las obras bíblicas tal y como eran, Prosser sostiene (1961: 18) que ante todo se debe, por una parte, entender la religión, su sangre vital y, por otra, mirar estos dramas con una actitud diferente, imaginando la audiencia y

tratando de entender las obras como espectáculo para un público de inteligencia normal y fe sincera. La doctrina del arrepentimiento, siguiendo a San Agustín, fue no sólo importante en el drama que nos ocupa sino en toda la literatura medieval y, seguramente, el Festival del Corpus Christi tuvo mucho que ver en el surgimiento de este tipo de drama.

Una característica común de las obras bíblicas es la identificación de éstas con el mundo real de la audiencia. Los autores necesitan transmitir un mensaje con el que el público se pudiera identificar, captando un mensaje positivo: siempre hay esperanza para la Salvación si hay arrepentimiento. Prosser va más allá al sostener que la obra completa del Corpus Christi se podría considerar como una exhortación al arrepentimiento y su razón de ser era mostrar a los cristianos el camino a la Redención. No fue hasta mediados del siglo doce cuando la doctrina se refinó y codificó. El teólogo escolástico Peter Lombard reconoció la penitencia como un sacramento en el sentido estricto y la Iglesia instauró una campaña de educación, entre otras cosas requiriendo que los fieles se confesaran por lo menos una vez al año. Los sacerdotes de las parroquias debían enseñar los Diez Mandamientos, los Siete Pecados Capitales, el Credo y los Siete Sacramentos, todo con el objetivo de mostrar al penitente cómo hacer el examen de conciencia adecuado para poder confesarse. Como resultado, comienzan a aparecer manuales de instrucción y de sermón para el sacerdocio y muchos otros para la devoción privada. La mayoría de estos manuales estaban escritos en latín durante el siglo trece, pero ya a principios del siglo catorce aparecen obras en lengua vernácula dirigidas expresamente al público: *Lay Folks Mass Book*, *Cursor Mundi*, *Handlyng Synn*; hacia mediados del siglo catorce: *Lay Folks Cathecism*, *Pricke of Conscience*; y ya en el siglo quince: *Festival and Instructions for Parish Priests* de John Mirk (Prosser, 1961: 20-21).

Si el objetivo de los dramaturgos de estas obras se centraba en el público para el que escribían, es importante considerarlas desde el punto de vista de la propia audiencia medieval y analizar qué tipos de fuentes pudieron haber sido de influencia. Entre algunas de ellas se encuentran los citados manuales de instrucción para los sacerdotes de parroquia y varios manuscritos escritos específicamente para los que no sabían leer latín. Dentro de la campaña de educación (tanto para el clero como para el laicado), la jerarquía incrementó los volúmenes de sermones para los curas de parroquias entre los que destaca tres que eran dirigidos al público: el *Festival de Mirk*, *Middle English sermons* y *Jacob's Well*. Otras fuentes que representan material en manos del laicado son *Handlyng Synne* (una serie de lecciones ejemplificadas sobre cómo “manejar el pecado” en la confesión), *The Book of Vices and Virtues*, *The Pricke of Conscience* (poema considerado como la obra más popular del siglo catorce en la que el lector es llamado a meditar sobre la desdicha del estado del hombre, la inestabilidad del mundo, la muerte, el purgatorio, el Juicio final, el dolor del infierno, y, finalmente la alegría del paraíso - llevado de este modo al arrepentimiento). Roseell Hoppe Robbins (citado en Prosser, 1961: 27-28) ha recopilado muchas de las oraciones de verso simple que eran cotidianas entre el laicado culto e inculto. La mayoría son simples peticiones de perdón a través de la Pasión de Cristo y confesiones generales que reflejan, de nuevo, el énfasis en el arrepentimiento. La fe del público medieval se podría ver reflejada en dichas fuente vernáculas que van desde manuales de instrucción hasta simples oraciones.

La audiencia estaba muy sensibilizada con el sacramento de la penitencia, muy recalcado por la Iglesia; la confesión, como ya se ha mencionado, era obligatoria una vez al año, y hombres y mujeres eran llamados a la contrición y confesión para borrar la mancha del pecado y a la penitencia para mitigar la deuda de castigo que necesariamente se debe seguir en este mundo o en el purgatorio. Muchas de las crueles escenas de la Pasión en los dramas se han interpretado como necesarias para

provocar ese arrepentimiento en el público que los contemplaba. Así, cuanto más visualice el hombre el dolor de Cristo, tanto más sentirá el amor de Cristo y el suyo propio por su Salvador; y cuanto más sienta el amor de Cristo, menos digno se debe considerar a sí mismo. La contrición del pecador se caracteriza por el júbilo en el dolor. De este modo se harían soportables para el público las terribles escenas de los torturadores.

El último paso para motivar al hombre al arrepentimiento es un acto de fe, fe en la misericordia de Dios a través del mérito de la Pasión de Cristo. Desde el púlpito se recalcaba que ningún pecado era demasiado grande para no ser perdonado si el pecador tiene fe. Esta es la idea que se puede ver en las obras bíblicas; se exhorta a la audiencia a que contemple su pecado y se arrepienta porque hay esperanza de Salvación.

Como señala Prosser, el hombre, adecuadamente motivado, está listo para dar los tres pasos formales de arrepentimiento: contrición (el hombre debe lamentar su pecado a través del amor, ya que ha ofendido a Dios), confesión (un reconocimiento de que ha pecado contra Dios y merece un castigo), satisfacción (enmienda, un acto de la propia voluntad de agradar a Dios). Estos pasos son especialmente útiles para el dramaturgo, ya que con sus dramas provoca las tres acciones a la vez. Finalmente, con la absolución llega la infusión de la gracia de Dios y la restauración de la amistad con Él. La insistencia de los predicadores que desde el púlpito instaban a los fieles a que se arrepintieran ya que nunca es demasiado tarde, se ve reflejada en los dramas que se convierten en sermones exhortativos. Esta autora también considera necesario familiarizarse con la extensa tradición sobre historias bíblicas que se dramatizaban. Los investigadores, en su búsqueda de las fuentes de las obras religiosas, se han centrado en las principales obras patrísticas y escolásticas familiares a la Edad Media donde señalan las armonías del evangelio tales como *De Consensu Evangelistarum* de

San Agustín, tratados históricos tales como el enorme libro de texto *Historia Scholastica* de Peter Comestor y los muchos comentarios latinos. Sin embargo, ha habido también voces conscientes de que las fuentes vernáculas podrían ser mucho más significativas para un análisis de las obras bíblicas, ya que para el ciudadano medieval el conocimiento de personajes bíblicos como Caín y Abel o María y José se limitaba a lo que oía interpretado para él en los sermones o narrativas vernáculas.

Prosser considera necesario acercarse a las fuentes vernáculas para poder analizar las obras desde el punto de vista de la audiencia medieval y comparar cómo los autores adaptaban temas que eran familiares al público. El laicado tenía disponibles muchas narrativas de material bíblico bien en manuscrito o a través de sermones de frailes o sacerdotes de parroquias. Esta autora menciona cinco que son muy útiles al analizar la efectividad dramática de las obras bíblicas: *Cursor Mundi*, *Southern Passion*, *Northern Passion* - ésta identificada claramente como una fuente para la obra de York, Towneley y N-Town -, *A Stanzaic Life of Christ* - probablemente una fuente para la obra de Chester y *The Mirroure of the Blessed Lyf of Jesu Chris* (Prosser, 1961: 29-42). Aparte de las fuentes de las obras señaladas, Prosser (1961: 42) considera esencial comparar las tradiciones que contienen dichas fuentes, ya que no se podría reaccionar de igual modo antes los personajes bíblicos que aparecen en las obras medievales si sólo se considera la versión, a veces contradictoria, de los evangelios (el Caín o Herodes medieval era alguien totalmente distinto al que aparece en los evangelios). Hacia el siglo XIV historias bíblicas que son esqueléticas se han expandido por la leyenda, las contradicciones que aparecen en el evangelio se han modificado, explicado y armonizado. En definitiva, se ha dado cohesión y unidad temática a las obras haciéndolas más atractivas a un público al que había que adoctrinar a la vez que entretener.

No cabe duda de que para el público que veía los dramas la doctrina del arrepentimiento sería algo familiar, algo a lo que ya estaban acostumbrados a oír desde el púlpito y ver en imágenes pictóricas. Los autores de los dramas también serían conscientes de que su mensaje iba a ser captado por la audiencia y utilizarían dichos dramas con un propósito didáctico. Estos factores justifican la idea de Prosser de abordar los dramas de los siglos XIV y XV en base a la hipótesis de que los autores podrían haber usado la doctrina del arrepentimiento ya conocida por el público como instrumento para instruir a la audiencia. A lo que debemos añadir que, para transmitir su mensaje, los mismos autores hacen uso de una estrategia con el fin de que éste sea transmitido de manera mucho más atractiva de lo que están acostumbrados a oír desde el púlpito en los sermones: utilizarán al personaje que se sale de la norma religiosa establecida, al personaje subversivo, como instrumento para enseñar el bien. Teniendo en cuenta el peso tan importante que le otorgan, podemos afirmar que el personaje subversivo debe de haber sido considerado el instrumento más adecuado para transmitir su mensaje.

Como ya se ha señalado, la doctrina del arrepentimiento que estos dramas trataban de transmitir al público formaba parte de la campaña de educación del laicado por parte de la Iglesia que a su vez coincidió con el desarrollo de las obras bíblicas. A principios del siglo XIV, la Iglesia comenzó a hacer hincapié en la instrucción vernácula sobre la doctrina que llevaba al arrepentimiento; en 1311 el Concilio de Viena confirmó la Fiesta del Corpus Christi; en 1318, según consta en la documentación existente, se celebró la primera procesión del Corpus Christi en Inglaterra (Canterbury); hacia 1328, según una antigua tradición, en ocasiones cuestionada, se habría establecido un ciclo de misterios en Chester; y en la última década del siglo XIV los llamados ciclos ya estaban firmemente establecidos en varias ciudades de toda Inglaterra.

No es extraño que la conexión probable que se ha establecido entre la campaña de educación y la Fiesta del Corpus haya llevado a críticos a afirmar la influencia de dicha campaña y de la Fiesta del Corpus en el desarrollo del drama vernáculo. En consonancia con la preocupación por el adoctrinamiento del laicado era obligatoria la confesión, por lo menos una vez al año, como preparación para recibir la Eucaristía. La Fiesta del Corpus Christi se celebra en honor a la Sagrada Eucaristía, a la Presencia Real. Es una conmemoración del Sacrificio ofrecido por la Redención del hombre. Así pues, la doctrina concomitante enfatizada por la Iglesia medieval era la preparación para recibir el Sacramento: “Repent now; partake not of Christ’s Body in sin” (Santo Tomás de Aquino escribió un Nuevo Oficio para la Fiesta, seleccionando apropiadamente la lección de la Primera Carta de San Pablo a los Corintios) (citado en Prosser, 1961: 22). Es fundamental reconocer la unión entre el texto para el oficio del Corpus Christi, donde se exhorta a los fieles a prepararse para recibir el cuerpo de Cristo, y los dramas bíblicos ya que así se entendería el objetivo de dichos dramas. Prosser considera que la selección de los episodios que forman estos dramas se hizo para cumplir un tema estrictamente teológico: la naturaleza caída del hombre y el camino a su salvación, apoyando la unión temática de estos dramas cuestionada por la última corriente crítica (1961: 24).

El festival del Corpus Christi no sólo supuso una influencia temática en los dramas religiosos vernáculos; también la forma procesional - la Hostia Sagrada era llevada en procesión por las calles - pudo influir en la forma de representar estos dramas hasta tal punto que muchos críticos han considerado que la festividad del Corpus pudo ser el origen del drama bíblico, aunque actualmente no hay un consenso claro al respecto. Como Prosser señala (1961: 24-25) podríamos concebir una típica obra bíblica del Corpus Christi como un amplio sermón sobre el arrepentimiento con ejemplos, meditaciones y exhortaciones; un sermón donde se utilizan todas las técnicas en las que estaba entrenado el predicador medieval - desde el castigo cómico

de la locura hasta la vehemente profecía del Juicio. Sin embargo, a diferencia de los sermones a los que estaba acostumbrado el público de la época, los autores de las obras deben competir con otros entretenimientos de la época y hacerlas atractivas para poder transmitir su mensaje. El personaje subversivo es el instrumento que les va a permitir acercar la obra a su público, haciendo que éste se identifique con situaciones familiares que se plantean. El personaje subversivo va a ser también un medio de denuncia ante situaciones de abuso de poder, por lo que a su vez servirá de válvula de escape para un público que vive en una sociedad muy jerarquizada y ante la que poco puede hacer para que los roles cambien. Estos dramas bíblicos denuncian el poder establecido aunque, como veremos más adelante, pueden concebirse como parte de una estrategia del propio poder para reafirmarse.

La presentación que los autores de los dramas hacen del personaje subversivo difiere de sus homólogos en el evangelio ya que son utilizados como instrumentos para transmitir un mensaje. La cercanía con el público es fundamental para obtener una respuesta de éste y una de las técnicas que emplean los autores es el acto de habla. A través de los actos de habla los personajes no sólo se retratan a sí mismos, sino que reflejan una intención por parte del autor: hacer una crítica de ciertos tipos de abuso de poder de la época, crear una subversión, y adoctrinar con la propia subversión. Como la investigadora Crespo señala:

The social significance of language is therefore double, in the sense that it manifests itself as representative of a particular character's behaviour but, also, as the maximum expression of medieval thought...The language employed by the characters was a means of getting the audience involved in the actual performance and of communicating the social, cultural and religious conventions of the period (Crespo, 2004: 54).

Según esta autora (2004: 62,65), el lenguaje abusivo e insultante de ciertos personajes refleja el principio de maniqueísmo que está detrás de la cultura medieval (Bien vs Mal). Muchos de los gobernantes son paganos, representan la alteración de la palabra y de la ley de Dios y sus actos de habla están en concordancia con su rol. Las obras forman parte de un contexto social y dan cuenta de las tensiones que lo recorren, como pueden ser la oposición al paganismo y a sus pecaminosos valores morales, manifestados lingüísticamente a través de los actos de habla de los personajes subversivos. Ciertamente los tiranos de estos dramas, como veremos más adelante, hacen uso de un lenguaje común, con juramentos por Mahoma identificado en estas obras como el dios de los paganos. Son los personajes subversivos los encargados una vez más de transmitir la visión xenófoba que la obra recoge como producto de una época.

1.3.3. El mal a través de la mujer, dicotomía Eva-María (la mujer y el pecado original)

En este apartado daremos una visión del papel de la mujer en los dramas bíblicos en su relación con el mal. La visión negativa de la mujer que con su desobediencia trajo el pecado al mundo forma parte de la tradición misógina medieval fundamentada en pensamientos de los Santos Padres (entre ellos San Agustín) y en las obras está personificada en Eva como contraposición a María, que es el ejemplo a seguir. Sus papeles son totalmente opuestos a los que se esperaría de una mujer que se suponía sumisa y callada, y se enfrentan a sus maridos alterando el orden natural y obediencia que San Agustín proclama debe haber “Domestic peace is the well-ordered concord between those of the family who rule and those who obey” (The City of God, Book XIX: 519). En estos dramas, las hijas de Eva se proclaman como auténticas virago que dominan a sus maridos. Si bien el número de mujeres que aparecen en

estos dramas es limitado, sus intervenciones son importantes y las convierten en protagonistas de sus piezas. El peso que los autores dan a la mujer subversiva demuestra, por lo tanto, que forma parte de una estrategia utilizada con diversos fines, como veremos más adelante.

En todas las obras queda patente una tradición literaria antifeminista en el tratamiento de la mujer. La obra de York en concreto, como señala Mourón (2005: 224-225), es un claro exponente de tópicos literarios antifeministas y misóginos contemporáneos como el llamado *mal-marié* también conocido como *molestiae nuptiarum*, es decir, refleja las penas y miserias que padecen los maridos por su condición de casados. Por ejemplo, José alaba la soltería y se queja de haberla perdido (pieza nº 13 “Joseph’s Trouble about Mary”). Es habitual que en las obras bíblicas, no sólo en York, estén casados con mujeres rebeldes y desobedientes y son, precisamente ellas, las responsables de la infeliz situación. Esta idea conecta con el sentimiento medieval hacia este tipo de esposas recogido por Ennen (1989: 271): “Ve ille domui, in qua uxor litigosa proprio viro dominatur” (Desgraciada la casa en la que la esposa domina a su propio marido) (citado en Mourón, 2005: 225).

Se podría decir que todas las mujeres de las obras bíblicas que representan las otra cara del papel de la Virgen son retratadas como descaradas y desobedientes; son las hijas de Eva. Mourón apunta que la negatividad con la que se describen estos personajes femeninos revela la actitud misógina hacia las mujeres casadas rebeldes que, al contrario de la Virgen, no sirven como modelo de conducta para las esposas medievales y por esta razón son satirizadas y ridiculizadas. Los autores de los dramas no pierden de vista su objetivo final, el didáctico y, continua explicando esta autora (2005: 225), en el caso de la mujer rebelde, el objetivo del autor va más allá de la simple caracterización de los personajes femeninos. Aquí se trata de denunciar ciertos vicios femeninos delante de la sociedad y de transmitir irónica y didácticamente una

serie de principios de la realidad cristiana relacionados con el comportamiento adecuado de una esposa. El estatus social de las mujeres medievales se ve reforzado al ser usadas como “objeto ridiculizado” en situaciones que denuncian la subversión del orden social establecido. Una vez más, la idea que propugna San Agustín de un universo donde todos sus componentes estén ordenados por jerarquías está patente en todos los dramas. La alteración de este orden, la subversión de los personajes crea desorden y caos. Estas son las situaciones que los autores de los dramas critican muchas veces a través de la sátira. De hecho, estamos de acuerdo con Mourón (2005: 225) que las mujeres se convierten en uno de los temas humorísticos más comunes dentro de la literatura de la época, postura que también apoyan críticos como Shaw (1985: 101) quien igualmente señala su utilización jocosa por parte de los autores de las obras bíblicas medievales inglesas dentro de los límites impuestos por los propios temas bíblicos.

El personaje subversivo es utilizado una vez más, paradójicamente, como estrategia para enseñar el bien. A este respecto, Coghill (citado en Mourón, 2005) considera que lo sublime se asimilaba mucho mejor si estaba expresado a través de lo ridículo. Las situaciones subversivas que aparecen en las obras bíblicas son a menudo situaciones grotescas, al igual que los personajes que las provocan, creadas con el fin de adoctrinar a la vez que divertir a la audiencia. El humor llega a ser la herramienta a través de la cual los autores de los dramas se acercan al público representando situaciones que le son familiares y donde se ve reflejado. Consiguen así hacer una crítica de determinados aspectos de la sociedad medieval inglesa a través de la subversión, sin olvidar el objetivo didáctico que siempre subyace.

Siguiendo las ideas neo-historicistas, las obras representan, a nuestro parecer, aspectos de la vida social de la época y forman parte de una tradición literaria. La actitud antifeminista de las obras, como sostiene Mourón, no es más que parte de toda

una serie de escritos literarios medievales misóginos. Así, por ejemplo, Chaucer a través de su personaje Alice, protagonista del cuento de “La viuda de Bath”, no hace sino ofrecer al lector contemporáneo un retrato de los prejuicios de la época sobre las mujeres. En concreto, Alice representa a la esposa rebelde que intenta ganar la autoridad dentro del matrimonio y que se convierte en la portavoz de todos los personajes femeninos que en las obras de misterios únicamente pueden someterse a una sociedad patriarcal e intentar, de algún modo, encontrarle algún sentido a la historia de la Redención humana (Mourón, 2005: 156). Alice defiende su condición de mujer e intenta, por todos los medios, erradicar la misoginia social predominante al tiempo que se convierte en defensora de los derechos de las mujeres. Cooper (citado en Mourón, 2005: 226), no obstante, opina que Chaucer solamente intentaba mostrar lo ridículo y cómico de una esposa como Alice que lo único que hace es atacar el orden social establecido. A pesar de todo, el personaje de la viuda de Bath nos ofrece una descripción bastante acertada de la posición social de la esposa y los prejuicios sociales contra la mujer en la Edad Media.

Para Bloch (citado en Mourón, 2005: 226-7) las mujeres protagonistas de varios episodios, en concreto la mujer de Noé y Eva, respectivamente, aparecen caracterizadas como rebeldes, irreverentes, descaradas, desobedientes e insumisas; retrato que se corresponde perfectamente con el tópico misógino de la mujer como elemento que perturba la armonía social. El comportamiento y personalidad de estos personajes femeninos difieren del prototipo de la esposa medieval perfecta y funcionan como ejemplos grotescos de la propia condición femenina. Así, las peleas entre Noé y su esposa, Adán y Eva, Mak (el pastor) y su esposa Gill, constituyen un claro exponente de riñas domésticas y una buena evidencia tanto de la esposa rebelde como del marido calzonazos (de riña doméstica también se podría calificar la conversación entre José y María en la pieza nº 13 de York “Joseph’s Trouble about Mary”. Sin embargo, Mourón (2005: 226-7) no la considera en este punto debido a la

docilidad de María como esposa que, para nada, le hace merecedora de comparación con las esposas rebeldes como la mujer de Noé o Eva.

Estas mujeres, la mujer de Noé, la de Mak y Eva que protagonizan incidentes domésticos y que invierten el rol de lo que debería ser el comportamiento ideal de la mujer, representan la subversión del orden establecido y, como apunta Bloch (citado en Mourón 2005: 229), también todos los prejuicios sociales contra la mujer en la Edad Media. Este crítico ofrece un resumen de todos los defectos atribuidos a la naturaleza de la mujer en la Edad Media en palabras de Andreas Capellanes quien consideraba que toda mujer era avara, envidiosa, difamadora, codiciosa, inconstante, engañosa, mentirosa, borracha e incapaz de mantener un secreto. Según Leyser (citado en Mourón, 2005: 229), el gusto de la mujer de Noé por el cotilleo con sus familiares y comadres y la obligación de abandonarlas antes de entrar en el Arca se relaciona con la creencia de que las mujeres hablaban más que los hombres porque sus cuerpos eran más húmedos y sus lenguas resbalaban con más facilidad en la boca. Las mujeres cotillas eran temidas, criticadas y reprendidas debido al poder de sus palabras.

En base a lo visto, se puede concluir que el bien se refleja en el orden natural, que simboliza a su vez la armonía social. Ese orden natural a veces se rompe con actitudes de rebeldía y de desobediencia que originan el caos. A pesar de que el mal, según San Agustín, no es una realidad ontológica, no tiene esencia y se define por la carencia del bien, el hombre está dotado de libre albedrío para poder elegir elementos que están por debajo de él en el orden del universo, es decir, actitudes subversivas que trastocan ese orden armónico. Los autores de los dramas reflejan a través de la sátira actitudes subversivas con las que el público, en este caso femenino, se siente reflejado. Su objetivo es crear una subversión controlada, que a veces sirva de diversión, a la vez que da voz a la situación de la mujer en la Edad Media y sirve de válvula de escape; el público se pueda divertir dentro de unos límites que permiten

que el orden pueda ser reestablecido y que la obra se cierre con el objetivo final cumplido.

2. Estudio cuantitativo de los personajes subversivos y sus fuentes literarias

2.1. Relación de personajes subversivos en las cuatro obras bíblicas

Recordamos que entendemos por obra bíblica una serie de piezas o “pageants” que forman parte de un todo. Ese todo representa la dramatización de la historia completa de la Salvación, desde la Creación del mundo hasta el Juicio final, pasando por toda la vida, pasión y muerte de Jesucristo. El estudio realizado se basa en las cuatro obras bíblicas completas que se conservan editadas para la Early English Text Society.

La tabla que sigue a continuación recoge, por obra bíblica, todos aquellos personajes cuyas actitudes se salen de la norma religiosa, bien porque representan un espejo negativo para la humanidad, bien por su carácter farsesco o grotesco. El objeto de dicha tabla es proporcionar una visión comparativa y clara de los personajes que muestran algún rasgo subversivo en las cuatro obras bíblicas. Las columnas indican por orden alfabético el personaje (o grupos de personajes) en cuestión y el paréntesis recoge el número de pieza o piezas en las que interviene.

Es interesante mostrar una comparativa entre las cuatro obras porque, aunque no en todas aparecen los mismos personajes - en ocasiones, los nombres varían de obra a obra, e incluso dentro de la misma pieza -, se puede apreciar a simple vista una serie de personajes que son más recurrentes que otros, lo que obedece a una intencionalidad por parte de los autores. Cada obra, a pesar de mantener su estilo propio, coincide en presentar ciertos personajes subversivos cuyas actitudes se desvían de la norma religiosa de la época y que puede ser reflejo de un objetivo común.

En la tabla se aprecian ya personajes que forman parte de distintas clases sociales y que aparecen en las cuatro obras y en un buen número de piezas: los gobernantes y sus ayudantes (Herodes, Pilato, los Sumos Sacerdotes Anás y Caifás...), los no gobernantes (Caín, los pastores, los soldados,..), personajes femeninos que, aunque en menor número que los masculinos, se convierten en protagonistas de sus piezas como es el caso de la mujer de Noé. También es de destacar la presencia de Satán en todas las obras junto al nutrido grupo de demonios de menor rango y distintos nombres que le acompañan y que van a ser protagonistas de momentos cómicos.

El objeto de nuestro trabajo es, una vez entresacados todos y cada uno de los personajes que demuestran una actitud subversiva - por pequeña que sea - en las cuatro obras bíblicas, hacer una selección entre los más significativos y, a través de un estudio estadístico de sus apariciones y actos de habla, demostrar el porqué de su peso en las obras.

TABLA DE PERSONAJES SUBVERSIVOS

YORK	TOWNELEY	CHESTER	N-TOWN
			Accusator (pieza 24)
Adam (piezas 5,6)		Adam (pieza 2)	Adam (pieza 2)
Anna (piezas 26,28,29,30,32,33,36,38)	Annas (piezas 20,21,26)	Anna (piezas 14,16,16A,18)	Annas (piezas 26,27,29,30,31,31,34,35)
I Angelus Deficiens/Lucifer (pieza 1) II Angelus Deficiens (pieza 1)	I,II Angelus Malus (pieza 1)		Angeli Mali (pieza 1)
I Anima Bona II Anima Bona I Anima Mala II Anima Mala (pieza 47)			Anime Dampnandum (pieza 42)
		Antechryste (pieza 23)	
Apóstoles (Petrus, Jacobus, Andreas, Johannes) (pieza 45)	Apóstoles (Thomas, Petrus, Andreas, Iacobus, Philippus, Simon) (pieza 29)		
Barrabás (pieza 33)			
Bedellus (sirviente de Pilato) (pieza 30)			
Caym (pieza 7)	Cayn (pieza 2)	Cayne (pieza 2)	Caym (pieza 3)
Caiphas (piezas 26,28,29,30,32,33,36,38)	Cayphas (piezas 20,21,26)	Cayphas (piezas 14,16,16A,18)	Cayphas (piezas 26,27,29,30,31,31,34,35)
		Centurio (pieza 16A)	
	Cleophas / Lucas (discípulos de Jesús) (pieza 27)	Cleophas / Lucas (discípulos de Jesús) (pieza 19)	Cleophas / Lucas (peregrinos a Emaus) (pieza 38)
Consolator I,II (consejeros de Herodes) (piezas 16,19) Dux I,II (ayudantes de Herodes)(pieza 31)	Consultus I, II (consejeros de Herodes) (piezas 9,16) y ayudantes de Pilato (pieza 24) Counsellors (consejeros de Pilato) (pieza 22)		
	Damned Souls (2 Malus, 3 Malus, 4 Malus) (pieza 30)		
Diabolus (Satán)	Demon II (pieza 30)	Demon (piezas 10,24)	Devils (pieza 42)

(piezas 22,30) Diabolus I (Ribald) (pieza 37) Diabolus II (Belsabub) (pieza 37) Diabolus I,II,III (diablos menores) (pieza 47) Satanas (piezas 5,37)	Bell-Berith (demonio sólo nombrado) (pieza 25) Bellyall (demonio sólo nombrado) (pieza 25) Belzabub (superior al resto de demonios excepto a Satán) (pieza 25) Lucifer (piezas 1,30) Lucyfer (demonio sólo nombrado) (pieza 25) Rybald (demonio menor) (pieza 25) Tutivillus (demonio menor) (pieza 30) Anaball (demonio sólo nombrado) (pieza 25) Astarot (demonio sólo nombrado) (pieza 25) Satán (pieza 25)	Demon/Serpens (pieza 2) Diabolus (Satán) (pieza 12) Demon Primus (Satán) (pieza 24) Demon Secundus (pieza 24) Ligtheborne/ Secundus Demon (piezas 1,24) Luciffer/Primus Demon (piezas 1,24) Sathanas (piezas 17,24) Secundus/Tertius Daemon (piezas 17,24)	Diabolus (Satán) (piezas 2,20,27), (diablo menor) (pieza 31) Belyall (demonio sirviente de Sathan) (piezas 23,33,35) Belsabub (demonio compañero de Belyall) (pieza 23) Lucifer (pieza 1) Primus, Secundus Demon (obra 41) Primus, Secundus, Tertius Diabolus (pieza 42) Sathan (piezas 23,26,31) Serpens (pieza 2)
			Den (el convocante) (pieza 14)
			Discipulos (sólo nombrados)(pieza 39)
Doctor I,II,III (piezas 26,43) Doctors (pieza 20)	Doctors (pieza 18)	Doctor (ayudante de Anticristo) (pieza 23)	Primus Doctor Legis (piezas 14,21,26,29,30,31) Secundus Doctor Legis (piezas 14,21,26,29,30,31) Tertius Doctor (pieza 31) Episcopus (pieza 14) Episcopus Legis (sacerdote de la ley) (pieza 41)
Eve / Eva (piezas 5,6)		Eva (pieza 2)	Eve (pieza 2)
	Esaw (pieza 5)		
Filius (hijo de Herodes) (piezas 16,31) Filius (hijo de Pilato) (piezas 30,32)			
	Fraword (apodo del joven sirviente de Pilato) (pieza 21)		
			Gamalyel (sacerdote) (piezas 27,28)

Garcio (soldado) (pieza 36)	Garcio/Pikeharnes (sirviente de Caín) (pieza 2)		
Herodes (piezas 16,19,31)	Herodes y también su mensajero (Nuncius) (piezas 14,16)	Herodes (piezas 8,9 -sólo referencia- 10,16)	Herodes Rex + Herodes Anthipas (piezas 18,29,30)
	Imperator (Caesar Augustus) (pieza 9)	Imperator Damnatus (pieza 24) Imperator Salvatus (pieza 24)	
	Jacob (pieza 5)		
Janitor (piezas 25,26)			
			Joachim (pieza 8)
Joseph (piezas 13,20)	Joseph (piezas 10,15)	Joseph (pieza 6)	Joseph (piezas 10,12,15)
Joseph (de Arimatea) (pieza 36)			Joseph of Aramathie (obra 34)
Judas (piezas 26,27,28,32)	Judas (piezas 20,32)	Judas Iscarioth (piezas 14,15,21)	Judas (piezas 27,28,30,39)
Judeus I,II,III,IV.. (piezas 24,28,42,43,45,47)	The Jewes (sólo nombrados) (pieza 29)	Primus/Secundus Judeus (piezas 13,15,16,16A) The Jewes (sólo aparecen como referencia hecha por Jesús) (pieza 24)	Primus/Secundus Princeps (judíos arrepentidos) (pieza 41) Primus/ Secundus/ Tercius/Quartus Judeus (piezas 29,30,31,31,40)
		Justiciarius Damnatus (pieza 24)	
			Lameth (ciego que mata a Caín) (pieza 4)
Latro a sinistris (ladrón crucificado) (pieza 36)		Primus Latro (primer ladrón) (pieza 16A)	Latro Jestes (ladrón crucificado) (pieza 32)
Malcus (soldado) (piezas 28,29)	Malcus (sirviente del Sumo Sacerdote) (pieza 20)	Malchus (sirviente del Sumo Sacerdote) (pieza 15)	
	María (por sus lamentos y miedo) (pieza 29)		
			Messenger (de Herodes) (pieza 29)
Miles I,II... (piezas 16,19,26,28,30,31, 32,33,34,35,36,38) Armiger (soldado de Pilato) (pieza 32)	Miles I,II (pieza 8) Primus, Secundus, Tercius Miles (matanza inocentes) (pieza 16) Soldiers (piezas 20,26) Torturers (papel de soldados y	Primus/Secundus Miles (pieza 10) Longyus (soldado) (pieza 16 A) Primus/Secundus/ Tertius Miles (pieza 18)	Primus/Secundus Miles (piezas 20,29,34,35) Amorawnt, Arphaxat, Cosdram, Affraunt (soldados que guardan la tumba) (pieza 34)

	testigos contra Cristo) (piezas 21,22,23,24)		
			Mors (Muerte) (pieza 20)
Mulier (acusa a Pedro) (pieza 29) Mulier I,II (madres de los Inocentes) (pieza 19) Vxor/Gill (mujer de Noé) (pieza 9) Vxor/Domina (mujer de Pilato) (pieza 30) Ancilla (sirvienta de Pilato) (pieza 30) Ancilla I,II (mujeres acompañantes de la Virgen a su muerte) (pieza 44)	Vxor/Gill (mujer de Noé) (pieza 3) Prima/Secunda/ Tercia mulier (madres de los Inocentes) (pieza 16) Vxor/Gyll (mujer de Mak) (pieza 13)	Mulier (condenada al infierno) (pieza 17) Mulier Adulteria (pieza 12) Noe´s wife (pieza 3) The Good Gossips (pieza 3)	Mulyer (mujer adúltera) (pieza 24) Vxor Pilaty (pieza 31)
Noe (piezas 8,9)	Noe (pieza 3)		
Nuncius (mensajero de Herodes) (piezas 16,19)	Nuncius (Lyghtfote, mensajero del emperador Cesar Augusto) (pieza 9) Mensajero de Herodes (piezas 14,16)	Nuntius (mensajero de los fariseos) (pieza 13)	
		Octavianus/ Augustus Caesar (pieza 6)	
			Omnes Damnandi (pieza 42)
		Papa Damnatus (pieza 24) Papa Salvatus (pieza 24)	
Pastores I,II,III (pieza 15)	Primus Pastor/Coll (pieza 13) Primus Pastor/Gyb (pieza 12) Mak (pastor) (pieza 13) Iak Garcio (sirviente de los pastores) (pieza 12) Secundus Pastor/Gyb (pieza 13) Secundus Pastor/Iohn Horne (pieza 12) Tercius Pastor/Daw (pieza 13) Tercius Pastor/Slowpase (pieza 12)	Garcius / Trowle (aprendiz de los pastores) (pieza 7) Primus/Secundus/T ertius Pastor (pieza 7)	Primus/ Secundus/ Tercius Pastor (pieza 16)
Petrus (piezas 28,29)	Petrus, Paolus, Thomas	Peter (piezas 16,18)	Petrus (piezas 29,36)

	(pieza 28)	Peter y Andres (discípulos) (piezas 19,20)	
	Pharaoh (pieza 8)		
			Phariseus (pieza 24)
Pilatus (piezas 26,30,32,33,36,38)	Pilatus (piezas 20,22,23,24,26)	Pilatus (piezas 16,16A,18)	Pylat (piezas 30,31,34,35)
Preco (sirviente de Pilato) (pieza 33)		Preco (mensajero de Herodes) (piezas 6,10)	
		Primus/Secundus Mercator (pieza 14) Mercator Damnatus (pieza 24)	
		Primus/Secundus Mortus (muertos resucitados por Anticristo) (pieza 23)	
		Primus/Secundus Pharaseus (piezas 12,13,14)	
		Primus/Secundus Senatour (pieza 6)	
		Primus/Secundus Vicinus (pieza 13)	
			Primus/Secundus Detractor (pieza 14)
		Regina Damnata (pieza 24) Regina Salvata (pieza 24) Rex Damnatus (pieza 24) Rex Salvatus (pieza 24)	
			Rewfy, Leon (jueces fariseos) (piezas 26,27,28)
		Salome (pieza 6)	Salome (pieza15)
			Scribe (pieza 24)
			Senescallus (sirviente de Herodes) (obra 18,20)
	Simon (de Cirene) (pieza 22)	Simon the Leper (fariseo) (pieza 14)	Simon (de Cirene) (pieza 32)
	Sirinus (gobernador romano de Syria) (pieza 9)		
			Tercius Princeps (judío) (pieza 41)

Thomas (piezas 41,45)		Thomas (discípulo) (pieza 19)	Thomas (pieza 38)
			Young man (adúltero) (pieza 24)
			Ysakar (obispo del templo) (pieza 8)

2.2. Relación de personajes subversivos permanentes vs temporales

El número elevado de personajes subversivos que aparece en la tabla que hemos visto más arriba demuestra el peso que los autores confieren a actitudes que se salen de la norma religiosa. Dicho peso obedece a una intención por parte de estos autores, y por ello estimamos que es relevante para el objetivo de nuestra tesis hacer una distinción entre los personajes subversivos permanentes, que no cambian de actitud, y los personajes subversivos temporales, es decir aquellos que se van a arrepentir o que van a caer en un momento dado.

En las cuatro obras bíblicas los personajes subversivos permanentes superan en número importante a los temporales, y los más recurrentes en un gran número de episodios son los que pertenecen a la clase de los gobernantes laicos, Herodes y Pilato, y a la clase de los gobernantes religiosos, Anás y Caifás. Los autores de las obras bíblicas utilizan a las clases poderosas para realizar una sátira social contra los estamentos privilegiados de la época. Estas obras son producto de una sociedad concreta y en ellas se notan las tensiones y energías que recorren esa época, y nos dan una idea del contexto social. Los autores de las obras lanzan sus dardos contra los abusos cometidos no sólo por los gobernantes laicos, sino que sus dardos también alcanzan a los propios dirigentes religiosos, que intentan reafirmarse en su poder.

Sin embargo, los personajes más interesantes desde el punto de vista de la subversión como instrumento pedagógico son los temporales, ya que son los personajes con los que más se puede identificar la audiencia. Ellos son los más representativos para el público que ve las obras ya que el autor los va a utilizar como instrumento para producir ese cambio. Será necesario que el público se identifique con ellos, con sus

mismas preocupaciones y quehaceres diarios. Así, los autores aprovecharán para poner en boca de personajes como los pastores, Mak, José, o la mujer de Noé las propias preocupaciones de la gente humilde, acercándolos al público, a la vez que proporcionan un momento de diversión y de válvula de escape. El caos que se genera en algunos de los episodios donde el sirviente se opone al amo, la mujer a su marido, donde José duda de María, refleja a su vez el desorden interno de estos personajes. Como señala San Agustín, para que haya orden en el universo, debe haber también una jerarquía entre los seres que lo habitan, de mayor a menor y así en estos episodios tras la subversión vuelve la calma y el orden se restaura. Al final, los dramas encierran un mensaje de optimismo, enseñan la actitud a seguir en este mundo para convertirse en ciudadano de la Ciudad de Dios.

SUBVERSIVOS PERMANENTES / TEMPORALES

YORK		TOWNELEY		CHESTER		N-TOWN	
Permanente (39)	Temporal (25)	Permanente (47)	Temporal (29)	Permanente (46)	Temporal (33)	Permanente (55)	Temporal (23)
						Accusator (pieza 24)	
	Adam (piezas 5,6)				Adam (pieza 2)		Adam (pieza 2)
Anna (piezas 26,28,29,30, 32,33,36,38)		Annas (piezas 20,26)	Annas (pieza 21)	Anna (piezas 14,16,16A,18)		Annas (piezas 26,27,29,30,31,34,35)	
I Angelus Deficiens/ Lucifer (pieza 1) II Angelus Deficiens (pieza 1)		I,II Angelus Malus (pieza 1)					Angeli Mali (pieza 1)
						Anime Dampnandum (pieza 42)	
				Antechryste (pieza 23)			
	Apóstoles (Petrus, Jacobus, Andreas, Johannes) (pieza 45)	Apóstoles (Thomas, Petrus, Andreas, Iacobus, Philippus, Simon) (pieza 29)					
I Anima Mala II Anima Mala (pieza 47)	I Anima Bona II Anima Bona (pieza 47)		Damned Souls (2 Malus, 3 Malus,				

			4 Malus) (pieza 30)				
Barrabás (pieza 33)							
	Bedellus (sirviente de Pilato) (pieza 30)						
Caym (pieza 7)		Caín (pieza 2)		Caín (pieza 2)		Cain (pieza 3)	
Caiphas (piezas 26,28,29,30,32,33,36,38)		Cayphas (piezas 20,21,26)		Cayphas (piezas 14, 16, 16A, 18)		Cayphas (piezas 26,27,29,30,31,34,35)	
				Centurio (pieza 16A)			
			Cleophas y Lucas (discípulos de Jesús) (pieza 27)		Cleophas y Lucas (discípulos de Jesús) (pieza 19)		Lucas y Cleophas (discípulos peregrinos a Emaus) (pieza 38)
Consolator I,II (piezas 16,19) (consejeros de Herodes) Dux I,II (pieza 31) (ayudantes de Herodes)		Consultus I, II (consejeros de Herodes) (piezas 9, 16) Counsellors (consejeros de Pilato) (pieza 22)	Consultus (ayudante de Pilato) (pieza 24)				
Diabolus (Satán) (piezas 22,30) Diabolus I/ (Ribald) Diabolus II/ (Belsabub) (pieza 37) Diabolus I,II,III (diablos menores) (pieza 47) Satanás (piezas 5,37)		Demon II (pieza 30) Bell-Berith (demonio sólo nombrado) (pieza 25) Bellyall (demonio sólo nombrado) (pieza 25) Belzabub (superior al resto de demonios excepto a Satán)(pieza 25)	Lucifer (pieza 1)	Demon (piezas 10,24) Demon/ Serpens (pieza 2) Diabolus (Satán) (pieza 12) Demon Primus (Satán) (pieza 24) Demon Secundus	Lighteborne/ Secundus Demon (pieza 1) Luciffer/ Primus Demon (pieza 1)	Devils (pieza 42) Diabolus (Satán)(piezas 2,20,27), (diablo menor) (pieza 31) Belyall (demonio sirviente de Sathan) (piezas 23,35) Belsabub (demonio compañero de Belyall) (pieza 23)	Lucifer (pieza 1) Belyall (pieza 33)

		Lucifer (pieza 30) Lucyfer (demonio sólo nombrado) (pieza 25) Rybald (demonio menor) (pieza 25) Tutivillus (demonio menor) (pieza 30) Anaball (demonio sólo nombrado) (pieza 25) Astarot (demonio sólo nombrado) (pieza 25)		(pieza 24) Luciffer/ Primus Demon (piezas 24) Ligtheborne/ Secundus Demon (pieza 24) Sathanas (piezas 17,24) Secundus/ Tertius Daemon (piezas 17,24)		Primus/ Secundus Demon (juicio final) (pieza 41) Primus, Secundus, Tercius Diabolus (pieza 42) Sathan (piezas 23,26, 31) Serpens (pieza 2)	
						Den (el convocante) (pieza 14)	
							Discípulos (pieza 39)
Doctor I,II,III (piezas 26,43)	Doctors (pieza 20)	Doctors (pieza 18)		Doctor (ayudante de Anticristo) (pieza 23)		Primus doctor Legis (piezas 21,26, 29,30, 31) Secundus doctor Legis (piezas 21,26, 29,30, 31) Tercius doctor (pieza 31) Episcopus Legis (sacerdote de la ley) (pieza 41)	Primus doctor Legis (pieza14) Secundus doctor Legis (pieza 14) Episcopus (pieza 14)
	Eve / Eva (piezas 5,6)				Eva (pieza 2)		Eve (pieza 2)

			Esaw (pieza 5)				
Filius (hijo de Herodes) (piezas 16,31)							
Filius (hijo de Pilato) (piezas 30,32)							
		Fraword (apodo del jóven sirviente de Pilato) (pieza 21)					
						Gamalyel (sacerdote) (piezas 27,28)	
Garcio (soldado) (pieza 36)		Garcio/ Pikeharnes (sirviente de Caín) (pieza 2)					
Herodes (piezas 16,19,31)		Herodes (piezas 14,16)		Herodes (piezas 8, 9 -sólo referencia-10,16)		Herodes Rex + Herodes Anthipas (piezas 18,29,30)	
		Imperator (Caesar Augustus) (pieza 9)		Imperator Damnatus (pieza 24)	Imperator Salvatus (pieza 24)		
			Iacob (pieza 5)				
Janitor (pieza 26)	Janitor (pieza 25)						
							Joachim (pieza 8)
	Joseph (piezas 13,20)		Joseph (piezas 10,15)		Joseph (pieza 6)		Joseph (piezas10,12,15)
	Joseph (de Arimatea) (pieza 36)					Joseph (de Arimatea) (obra 34)	

Judas (piezas 26,27,28,32)		Judas (pieza 20)	Judas (pieza 32)	Judas Iscarioth (piezas 14,15,21)		Judas (piezas 27,28,39)	Judas (pieza 30)
Judeus I,II,III,IV.. (piezas 24,28,42,43,45,47)		The Jewes (sólo nombrados) (pieza 29)		Primus/ Secundus Judeus (piezas 13,15, 16,16A) The Jewes (sólo aparecen como referencia hecha por Jesús) (pieza 24)		Primus/ Secundus/ Tercius/ Quartus Judeus (piezas 29,30,31,40)	Primus/ Secundus Princeps (judíos arrepentidos) (pieza 41)
				Justiciarius Damnatus (obra 24)			
							Lameth (ciego que mata a Caín) (obra 4)
Latro a sinistris (ladrón crucificado) (pieza 36)				Primus Latro (primer ladrón) (pieza 16A)		Jestes (el ladrón) (pieza 32)	
Malcus (piezas 28,29)		Malcus soldier (sirviente del Sumo Sacerdote) (pieza 20)			Malchus (sirviente del sumo sacerdote) (pieza 15)		
			María (por sus lamentos y miedo) (pieza 29)				
						Messenger (de Herodes) (obra 29)	
Miles I,II... (piezas 16,19, 26,28,30,31, 32,33,34,35,36,38) Armiger (soldado de Pilato) (pieza 32)		Miles I,II (pieza 8) Primus/ Secundus/ Tercius miles (matanza Inocentes) (pieza 16)	Torturers (papel de soldados y testigos contra Cristo) (pieza 24)	Primus/ Secundus miles (pieza 10) Primus/ Secundus/ Tertius miles (pieza 18)	Longyus (soldado) (pieza 16 A)	Primus/ Secundus miles (piezas 20,29,34,35) Amorawnt, Arphaxat, Cosdram, Affraunt	

		Soldiers (piezas 20,26) Torturers (papel de soldados y testigos contra Cristo) (piezas 21,22, 23)				(soldados que guardan la tumba) (pieza 34)	
						Mors (Muerte) (pieza 20)	
Mulier (acusa a Pedro) (pieza 29) Vxor/Domina (mujer de Pilato)(pieza 30) Ancilla (sirvienta de Pilato) (pieza 30)	Mulier I,II (madres de los Inocentes) (pieza 19) Vxor/Gill (mujer de Noé) (pieza 9) Ancilla I,II (mujeres acompañantes de la Virgen a su muerte) (pieza 44)	Vxor/Gyll (mujer de Mak) (pieza 13)	Uxor/Gill (mujer de Noé) (pieza 3) Prima/Secunda /Tercia mulier (madresde los Inocentes) (pieza 16)	Mulier (condenada al infierno) (pieza 17) Noe´s wife (pieza 3) The Good Gossips (pieza 3)	Mulier Adulteria (pieza 12)	Vxor Pilaty (pieza 31)	Mulyer (adúltera) (pieza 24)
	Noe (piezas 8,9)		Noe (pieza 3)				
Nuncius (mensajero de Herodes) (piezas 16,19)		Nuncius (Lyghtfote, mensajero del emperador) (pieza 9) Mensajero de Herodes (piezas 9,16)		Nuntius (mensajero de los fariseos) (pieza 13)			
					Octavianus/ Augustus Caesar (pieza 6)		
							Omnes Dampnandi (pieza 42)
				Papa Damnatus (pieza 24)	Papa Salvatus (pieza 24)		
	Pastores I,II,III (pieza 15)	Mak (pastor) (pieza 13)	Primus Pastor/ Coll (pieza 13)		Garcius / Trowle (aprendiz de los	Primus/ Secundus/	

		Iak Garcio (sirviente de los pastores) (pieza 12)	Primus Pastor/Gyb (pieza 12) Secundus Pastor/Gyb (pieza 13) Secundus Pastor/Iohn Horne (pieza 12) Tercius Pastor/Daw (pieza 13) Tercius Pastor/Slowpase (pieza 12)		pastores) (pieza 7) Primus/Secundus/Tercius Pastor (pieza 7)	Tercius Pastor (pieza 16)	
	Petrus (piezas 28,29)		Petrus, Paolus, Thomas (pieza 28)		Peter (piezas 16,18) Peter/Petrus y Andreas (discípulos) (piezas 19,20)		Petrus (piezas 29,36)
		Pharaoh (pieza 8)					
						Phariseus (pieza 24)	
Pilatus (piezas 32,33,36,38)	Pilatos (piezas 26,30)	Pilatus (piezas 20,22,23,24,26)		Pilatus (piezas 16,16 ^a ,18)		Pylat (piezas 30,34)	Pylat (pieza 31)
Preco (sirviente de Pilato) (pieza 33)				Preco (mensajero de Herodes) (pieza10)	Preco (mensajero de Herodes) (pieza 6)		
				Primus/Secundus Mercator (pieza 14)			

				Mercator Damnatus (pieza 24)			
				Primus/ Secundus Mortus (muertos resucitados por Anticristo) (pieza 23)			
				Primus/ Secundus Pharaseus (piezas 12,13,14)			
					Primus/ Secundus Senatour (pieza 6)		
				Primus/ Secundus Vicus (pieza 13)			
						Primus/ Secundus Detractor (pieza 14)	
				Regina Damnata (pieza 24) Rex Damnatus (pieza 24)	Regina Salvata (pieza 24) Rex Salvatus (pieza 24)		
						Rewfy, Leon (jueces fariseos) (piezas 26,27, 28)	
					Salome (pieza 6)		Salome (pieza15)
						Scribe (pieza 24)	

						Senescallus (sirviente de Herodes) (obra 18,20)	
			Simon (de Cirene) (pieza 22)		Simon the Leper (fariseo) (pieza 14)	Simon (de Cirene) (pieza 32)	
		Sirinus (Cyrenius, gobernador romano de Syria) (pieza 9)					
						Tercius Princeps (judío) (obra 41)	
	Thomas (piezas 41,45)				Thomas (discípulo) (pieza 19)		Thomas (pieza 38)
						Young man (adúltero) (pieza 24)	
						Ysakar (obispo del templo) (pieza 8)	

2.3. Estudio cuantitativo de los actos de habla: peso de los personajes subversivos frente a los personajes buenos

Las tablas que se han presentado en el apartado 2.1 recogen todos aquellos personajes de las cuatro obras bíblicas completas cuyas actitudes se salen de la norma religiosa de la época. Es patente a simple vista que un gran número de piezas cuentan con personajes subversivos, muchos de ellos incluso tienen repetidas apariciones en distintas piezas, lo que nos hace intuir que los autores de estas obras debieron utilizarlos como un instrumento adecuado para ciertos fines. En el punto 2.2 hemos clasificado a todos los personajes subversivos en permanentes (aquellos que no cambian a lo largo de la pieza) y temporales (aquellos que siendo buenos caen, o los subversivos que pueden redimirse) ya que nos parecía un punto relevante a la hora de analizar la intención de los autores. La superioridad numérica de los personajes subversivos permanentes nos lleva a concluir que un objetivo importante es probablemente realizar una sátira social. Por otra parte, aunque con menor peso, podemos afirmar que los personajes subversivos temporales son los más necesarios como instrumento pedagógico; son los más representativos para la audiencia, ya que son ellos con quienes ésta se identifica. Pese a su caída ante las tentaciones y obstáculos, vuelven al buen camino, y con ello los autores dan un mensaje de optimismo: la Redención es posible.

En el presente apartado nos vamos a centrar en las intervenciones de los personajes subversivos con el objetivo de averiguar si el peso que les otorgan los autores viene determinado por el número de intervenciones en las piezas y por los versos que tienen a su cargo. Para ello, realizaremos un estudio estadístico general de las cuatro obras bíblicas centrándonos en aquellas piezas donde el peso de los subversivos es particularmente relevante, bien por su elevado número de intervenciones o los versos a su cargo, lo que corroborará nuestra tesis de que, teniendo en cuenta el contexto religioso en la época medieval, el peso de los

personajes subversivos en el drama religioso es tan importante, sino más, que el peso de los buenos.

LA OBRA DE CHESTER

La obra de Chester - la más equilibrada y didáctica según algunos críticos - se compone de 24 piezas; de estas 24 piezas en 19 encontramos personajes “subversivos” que por algún motivo (por representar un espejo negativo para la sociedad, o bien por su carácter cómico-farsesco o grotesco) se desvían de la norma religiosa. Solamente 5 piezas están libres de personajes malvados. De entre todas, destacaremos las que nos parecen más significativas por el peso de sus personajes subversivos. Si bien es cierto que el número de personajes que se apartan de la norma en la mayoría de las piezas de esta obra es inferior al de los buenos, podemos afirmar que su peso es, si no superior, tan importante como el del bueno, máxime si atendemos a sus intervenciones. Así, de las 19 piezas, en 11 el número de las intervenciones y el número de versos a cargo de los subversivos supera al de los buenos por lo que podemos defender, por una parte, que su peso es significativo y, por otra, que este peso justifica una intención por parte de los autores. Una intención principalmente didáctica que también lleva integrada una sátira social.

En las tablas que se presentan al introducir las cuatro obras, se señalan solamente aquellas piezas en las que aparecen personajes subversivos. Cada columna recoge un estudio cuantitativo del número de personajes subversivos frente al número de personajes buenos; el número de intervenciones de los personajes subversivos frente a las de los buenos y el número de versos a cargo de los personajes subversivos frente al de los buenos, resaltando en negrita aquellos datos que son significativos y que se comentarán brevemente a continuación. Finalmente, se representa el estudio a través de unos gráficos de barras donde queda patente, de

una manera más gráfica, el peso que tiene el personaje subversivo en las cuatro obras bíblicas.

	Nº personajes subversiv.	Nº personajes buenos	Intervención personajes subversivos	Intervención personajes buenos	Versos personajes subversiv.	Versos personajes buenos
Play 1	2	8	18	16	116	188
Play 2	4	6	31	28	372	326
Play 3	2	10	9	30	42	290
Play 6	6	7	22	29	380	321
Play 7	4	4	107	11	607	87
Play 8	1	6	7	45	186	258
Play 10	6	5	33	19	346	169
Play 12	4	3	12	6	166	118
Play 13	7	10	24	56	126	359
Play 14	8	16	31	28	214	180
Play 15	3	7	9	42	33	331
Play 16	11	1	83	6	342	31
Play 16A	7	8	54	24	282	220
Play 17	3	13	17	19	105	230
Play 18	6	9	32	27	285	155
Play 19	5	1	35	11	150	114
Play 20	2	10	4	28	20	176
Play 23	6	8	46	56	365	376
Play 24	12	8	23	15	479	267

Así en la pieza nº 1 “The Fall of Lucifer” (La Caída de Lucifer) la centralidad del personaje subversivo reside en dos ángeles, Lucifer y su ayudante, Lighteborne, tras cuya caída pasan a llamarse significativamente Primus Demon y Secundus Demon. No hay una descripción bíblica completa del episodio de la caída de los ángeles; en esta pieza los autores presentan a estos dos personajes de una manera un tanto cómica a pesar de la seriedad del tema: el castigo al pecado del orgullo. Queda patente el número superior de intervenciones de los personajes subversivos frente a los personajes buenos. En efecto, los personajes buenos superan a los subversivos en número y tienen más versos a su cargo, pero los subversivos tienen más intervenciones. De igual manera, las intervenciones de los personajes subversivos son

menos largas pero más frecuentes, lo que es importante a la hora de analizar el efecto que crea en la audiencia. Resumiendo, el peso del personaje subversivo se hace patente por el número de intervenciones y versos a su cargo, lo cual se puede apreciar en los siguientes gráficos circulares.

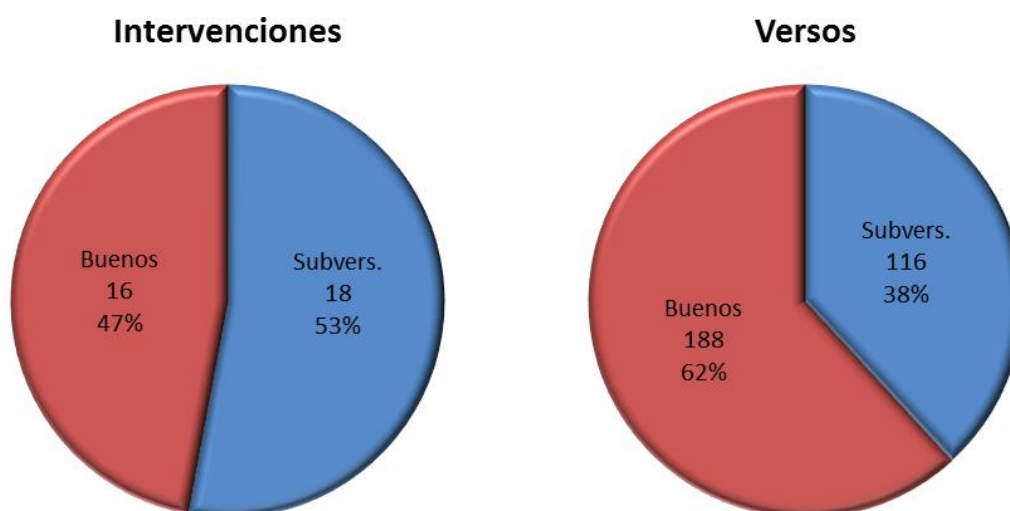


Figura 1: CHESTER - Play 1 “ The Fall of Lucifer”

En la pieza nº 2 “Adam and Eve. Caín and Abel” no sólo es superior el número de intervenciones de los personajes subversivos, sino que también lo es el número de versos a su cargo. Adán y Caín son los subversivos con mayor número de versos. A pesar de que, al igual que en la pieza anterior, el número de subversivos es inferior al de los buenos, los subversivos intervienen más veces y el número de versos por personaje subversivo supera al número de versos del personaje bueno, por lo que deducimos que su presencia tiene más peso que la de los buenos en esta pieza.

La fuente de los personajes subversivos de este episodio es bíblica, el Génesis. Tanto Adán, creado por Dios como cabeza de la creación, su mujer, Eva, y el primogénito de ambos, Caín, sucumben al pecado del orgullo, el mismo por el que

cayeron los ángeles Lucifer y Lighteborn, y que será característica común de muchos de los tiranos de estas obras.

En la pieza nº 6 “The Annunciation and the Nativity” (La Anunciación y la Natividad) destaca el número de versos a cargo de los personajes subversivos que supera al de los buenos, pese a ser menores que éstos en número e intervenciones, siendo las figuras de José y del emperador Octavianus las que más versos tienen a cargo. José es presentado en la Biblia como humilde carpintero (Mt 13,55), esposo de María, la madre de Jesús, descendiente de David, “justo” (Mt 1,19), es decir, obediente para cumplir la misión que Dios le encomendó: ser padre legal de Jesús. Los evangelios no transmiten ni una sola de sus palabras. En el drama, José duda de María y quiere repudiarla. La narración de los celos de José, aunque autorizada por Mateo 1/19, procede en su mayor parte del apócrifo Book of James y del Evangelio de Pseudo-Mateo (Lumiansky and Mills, 1986: 78 vol.II), donde se describe ampliamente su reacio compromiso con María y los celos posteriores. Se puede apreciar un mensaje anti-feminista cuando habla con Dios y le dice que nunca permita que un hombre mayor se case con una mujer joven, ya que será engañado como le ha ocurrido a él. Este mensaje forma parte de la visión que se transmite de la mujer en la mayoría de las piezas.

Octaviano es el personaje subversivo que cuenta con más versos a su cargo, 176 en total. Es el primer emperador romano, Cesar Augusto. Como personaje representativo del mundo pagano romano era considerado un personaje malvado. Sin embargo en la obra de Chester se le describe de un modo más favorable (Lumiansky and Mills, 1986: 84-85), de hecho se convierte e influye en la conversión de otros personajes como los senadores y Preco. Tanto José como Octaviano forman parte del grupo de personajes subversivos temporales que, como señalamos anteriormente, son los más representativos para la audiencia, con quienes se podría identificar más

fácilmente. A través de estos personajes subversivos que caen y se vuelven a levantar, el autor tendría la intención de producir un cambio en el público.

En la pieza nº 7 “The Shepherds” (Los Pastores) aunque el número total de buenos y subversivos es el mismo, se ve claramente la superioridad de los malvados en cuanto a sus intervenciones y a los versos a su cargo, siendo los tres pastores y Garcio los protagonistas de la pieza.

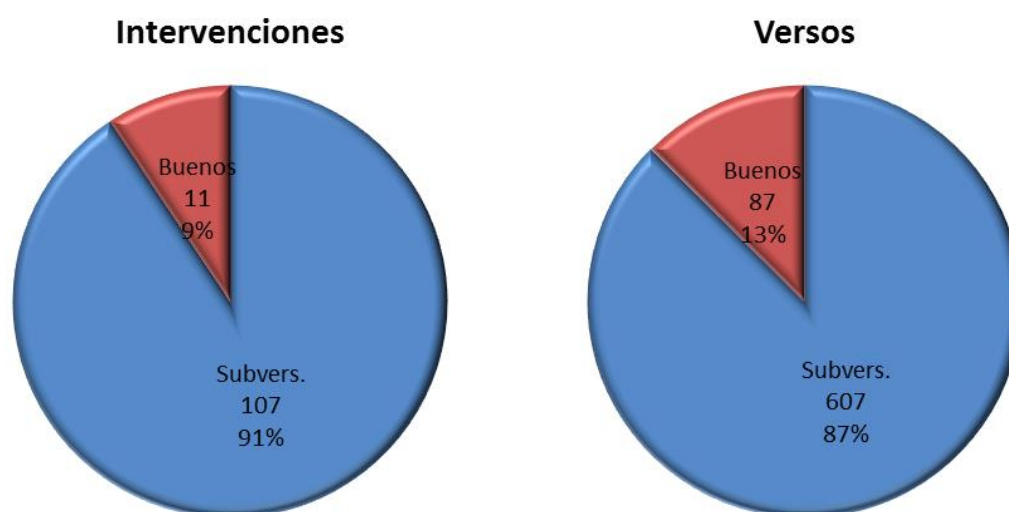


Figura 2: CHESTER - Play 7 “The Shepherds”

La visita de los pastores es Bíblica: Lucas 2/8-20. Pero gran parte del material parece haber sido inventado, con elementos del folk-drama, convenciones de lo cómico-rústico, y toques ocasionales de "realismo" (Lumiansky and Mills, 1968: 102 vol.II). Garcio/Trowle no es una figura bíblica, es contratado por los tres pastores como aprendiz, posiblemente existió alguna tradición del vago y negligente aprendiz. El nombre de Trowle no tiene raíces cristianas, probablemente es un nombre acuñado cuyo uso refleja la conducta habitual del chico, tosca y burda (Lumiansky and Mills, 1968: 109 vol.II). La fuerza de estos personajes reside en su carácter cómico-farsesco, en el uso de un lenguaje burlesco, desafiante. Los pastores se enfadan con su sirviente, Trowle: “False lad, fye on thy face!” (250). Le amenazan,

discuten: “Owt, alas, hee lyes on his loynes!” (266). Comicamente, debaten las palabras del ángel tratando de imitar y parodiando su canción: “Here singe `troly, loly, loly, loo´” (447). Sin embargo, tras el momento de caos, llega la luz con el nacimiento de Jesús. Garcio se convierte al oír al ángel y los pastores se convierten en “testigos” de Jesús al verle en el pesebre. De nuevo los autores dan un peso especial en cuanto a intervenciones y versos asignados a unos personajes sacados de la vida real, cercanos al público, ya que van a ser el instrumento elegido para transmitir su mensaje.

El personaje prototipo del tirano medieval, Herodes el Grande, representante de los gobernantes laicos aparece por primera vez en la pieza nº 8 “The Three Kings” (Los Tres Reyes). Es el único personaje subversivo de la pieza, pero a su vez es el personaje con un elevado número de versos (en total 186) a su cargo. Su centralidad en el drama reside en gran manera en la fuerza de su lenguaje que le caracteriza como un tirano presuntuoso; sus discursos de entrada prepotentes, sus arengas y amenazas, también dirigidas al público, le convierten en uno de los mayores tiranos grotescos de las piezas.

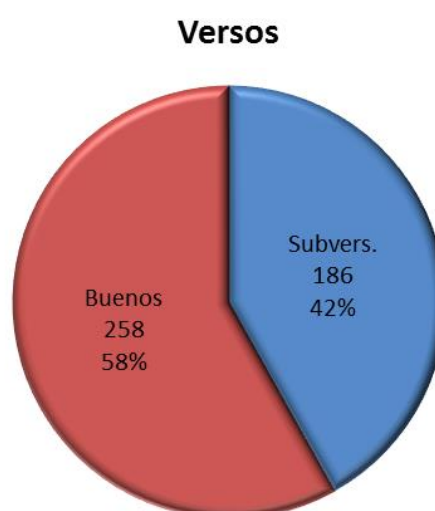


Figura 3: CHESTER - Play 8 “The Three Kings”

Históricamente, Herodes es el nombre de varios miembros de una misma familia, que ocuparon altos cargos de gobierno en regiones de Palestina durante la dominación romana. Suceden a los Asmoneos (dinastía judía de los Macabeos). En la Biblia destacan dos Herodes. Por un lado, Herodes el Grande (74-4 a.C.), idumeo, fue rey de Palestina, y también sirvió a Roma. Se granjeó el odio de los fariseos por su despotismo e indiferencia religiosa. Los evangelios lo muestran como un hombre cruel y celoso del trono (características que se ven en el Herodes del drama). Por otro lado, Herodes Antipas (4 a.C - 39 d.C.), hijo del anterior. Jesús lo llama “zorro” (Lc 13,32). Pilato le envió a Jesús durante el Juicio de la Pasión.

El autor de la obra concede un peso especial a Herodes erigiéndole en auténtico protagonista de esta pieza. Representa el tirano medieval contra quien estos autores lanzan sus dardos. Es un personaje subversivo permanente y, como la mayoría de ellos, es utilizado como estrategia para realizar una sátira social.

En la pieza nº 10 “The Slaughter of the Innocents” (La Matanza de los Inocentes) las intervenciones de los personajes subversivos y los versos a su cargo son superiores a las de los buenos. También cabe destacar en esta pieza la figura del iracundo Herodes, el personaje con mayor número de versos (154), quien se vuelve a mostrar como un tirano desafiando y maldiciendo al público. El elevado número de versos a su cargo le vuelven a otorgar un papel importante en la pieza.

En los episodios “The Temptation. The Woman Taken in Adultery” (La Tentación. La Mujer Adúltera), pertenecientes a la pieza nº 12, también encontramos una superioridad en el número de intervenciones de los malvados y en el número de versos. El personaje central en el primer episodio es el Diablo (Satanás) con el número mayor de versos a su cargo (112) ya que es el protagonista que tienta a

Jesús. Personaje subversivo permanente que esgrime de nuevo el pecado del orgullo como objeto de sus tentaciones. Los fariseos protagonizan el segundo episodio con 44 versos a su cargo. Mirando sus fuentes bíblicas, históricamente, eran un grupo religioso que se presentaba bien organizado a partir del 135 a. de C. Gozaban de gran prestigio entre el pueblo, pero los evangelios los enjuician con severidad por su interpretación estrecha y rigorista de la Ley y por su incoherencia entre su doctrina y su conducta. Se puede apreciar que en sus apariciones en las piezas, los autores se basan en la visión crítica de los evangelios; son personajes subversivos permanentes y representan, junto con los tiranos de estas obras, el poder religioso, contra el cual estos autores también lanzan sus dardos solapados.

En la pieza nº 14 “Christ at the House of Simon the Leper. Christ and the Money-lenders. Judas Plot” (Cristo en la casa de Simón el Leproso. Cristo y los Prestamistas. El Plot de Judas), pese a que el número de personajes buenos dobla al de los subversivos, tanto las intervenciones como el número de versos a cargo de estos últimos superan a los de los buenos, predominando las figuras de Judas (84 versos), Caifás (36 versos), y los fariseos (34 versos).

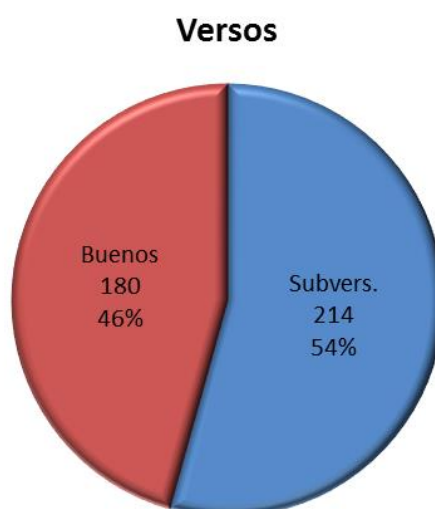


Figura 4: CHESTER - Play 14 “Christ at the House of Simon the Leper. Christ and the Money-lenders. Judas plot”

De nuevo se puede apreciar el peso que los autores otorgan a miembros del poder religioso de la época. Dicho tratamiento se repite en los episodios referentes a la Pasión de Cristo. Así, la pieza nº 16 “The Trial and Flagellation” (El Juicio y la Flagelación) destaca también por el elevado número de intervenciones de los subversivos (cuya presencia supera a los buenos) y por el superior número de versos a su cargo. Cabe destacar el papel de los judíos, Anás, Caifás, Pilato y Herodes. Igualmente en la pieza nº 16A “The Passion” (La Pasión) el número de intervenciones y versos de los malvados es superior, destacando los judíos, Longinus, Caifás, Anás y Pilato.

En la pieza nº 18 “The Resurrection” (La Resurrección) los personajes subversivos adquieren protagonismo por sus intervenciones que son mayores en número comparando con las de los buenos (32 frente a 27) y los versos a su cargo (285) que superan ampliamente a los de los buenos (155). En esta pieza destacan las figuras de Pilato, los Sumos Sacerdotes, Anás y Caifás y los soldados. De nuevo, figuras que representan el poder tanto estatal como religioso de la época, son retratadas como auténticos protagonistas en estas piezas.

Pilato es el tirano con mayor número de versos a su cargo (114), la mayoría de los cuales emplea en un enfrentamiento con los soldados que supuestamente han dejado que Jesús escape de la tumba. Clasificado como personaje subversivo permanente en la obra de Chester, al igual que Herodes, es blanco de los dardos de los autores del drama al retratar a las clases dirigentes. Su procedencia es bíblica (fue gobernador romano de Judea en tiempos de Tiberio desde el 26 d.C. hasta su destitución por Vitelio el 36 d.C), en los evangelios, especialmente en el de Lucas al referirse a la condena de Jesús, se le retrata de un modo más magnánimo respecto a su culpabilidad por la decisión que toma. Sin embargo, en las obras bíblicas generalmente no se le presenta bajo una luz favorable, aunque en algunas piezas de

esta obra, por su atención a las palabras de Jesús y repetidos esfuerzos por salvarle, aparece más estimable y se le podría comparar con Octaviano en la pieza nº6 (otro representante de la ley romana). En la mayoría de las ocasiones, sin embargo, su carácter corresponde al prototipo del tirano; en la escena del juicio (pieza 16), pierde la paciencia con Jesús ante la insistencia de Caifás y Anás: “What devill of hell ys this to saye?” (251) y ante las acusaciones hacia Jesús de los Sumos Sacerdotes reacciona con enfado y violencia “Anone goe scourge this losingere / and beat him lymme and lythe” (305-306). Asimismo, expresa algún comentario cínico sobre Jesús “Lordinges, here you may se your kinge all in his royaltie” (291-292).

Junto a Pilato, y aunque con menor presencia y versos que éste, son de relevancia los Sumos Sacerdotes Anás y Caifás, personajes subversivos permanentes que representan al poder religioso contemporáneo contra el cual los autores también lanzan su mirada crítica. Por otra parte, y fuera del grupo de gobernantes, el autor decide dar un peso especial, con 131 versos, a los tres soldados que guardan la tumba de Jesús, creando un episodio un tanto ridículo en el que también se ven involucrados Pilato y los Sumos Sacerdotes. Como analizaremos más adelante, la centralidad de estos personajes subversivos representantes de las clases gobernantes reside en la fuerza de sus actos de habla, fuerza que se justifica por el peso que los autores dan a su presencia y al número de versos a su cargo.

Las piezas nº 19 “Christ on the Road to Emmaus. Doubting Thomas” (Cristo de camino a Emaús; las dudas de Tomás) y nº 24 “The Last Judgement” (el Juicio final) también son superiores en cuanto a número de intervenciones de personajes subversivos y versos a su cargo, destacando en la 19 a Cleofás, Lucas, Pedro, Andrea y Tomás, discípulos de Jesús y con un total de 150 versos en su conjunto. Estos personajes subversivos temporales, que superan en número a los buenos en ambas piezas, caen por dudar de Jesús y son, como ya se ha señalado, los más

representativos para la audiencia y los más importantes como estrategia para transmitir una enseñanza; la tentación es necesaria como obstáculo ya que el ser humano no sabe si puede vencerla si no se enfrenta a ella.

En la última pieza, la nº 24 “The Last Judgement”, los personajes subversivos condenados (6) superan en número a los subversivos salvados (4). El autor nos presenta por orden jerárquico una lista de personajes que han tenido un puesto de autoridad sobre otros y cuya vida terrenal ha estado marcada por el abuso de poder, orgullo, opresión de los pobres, traición, placeres terrenales... entre los que figuran el Papa, el Emperador, el Rey, la Reina, el juez y el mercader. Son los condenados. Frente a ellos, aparecen los salvados (el Papa, el Emperador, el Rey y la Reina) por su arrepentimiento y práctica de obras de caridad. A través de los personajes subversivos, se proporciona la lección moral de esta obra; a pesar de haber llevado una vida pecaminosa en la tierra, hay todavía esperanzas de Salvación si hay arrepentimiento y se realizan obras de caridad.

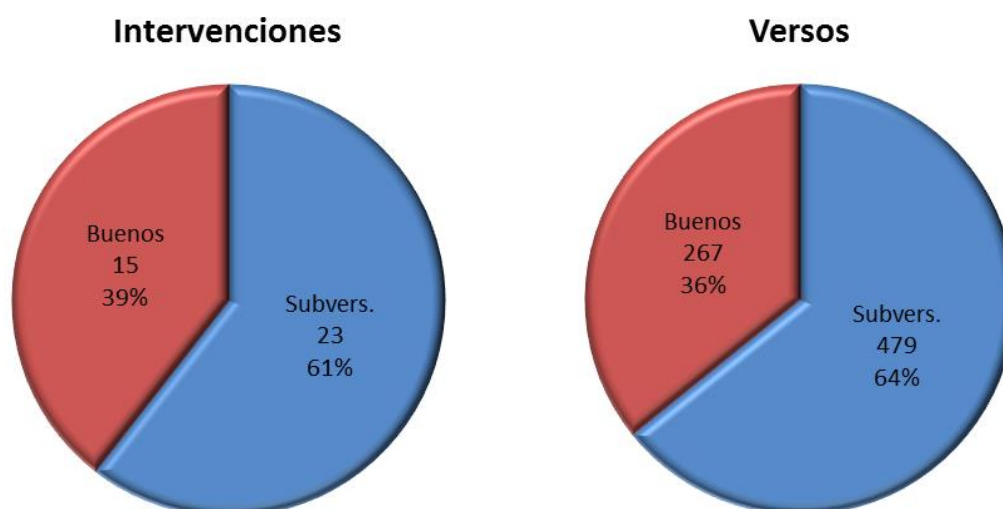


Figura 5: CHESTER - Play 24 “The Last Judgement”

A continuación se presentan 6 gráficos de las 19 piezas de la obra de Chester en las que aparecen personajes subversivos. Se ofrece una comparativa en cada pieza en cuanto al número de personajes subversivos frente a los buenos, número de intervenciones, número de versos, número de versos por intervención, número de intervenciones por personaje y número de versos por personaje.

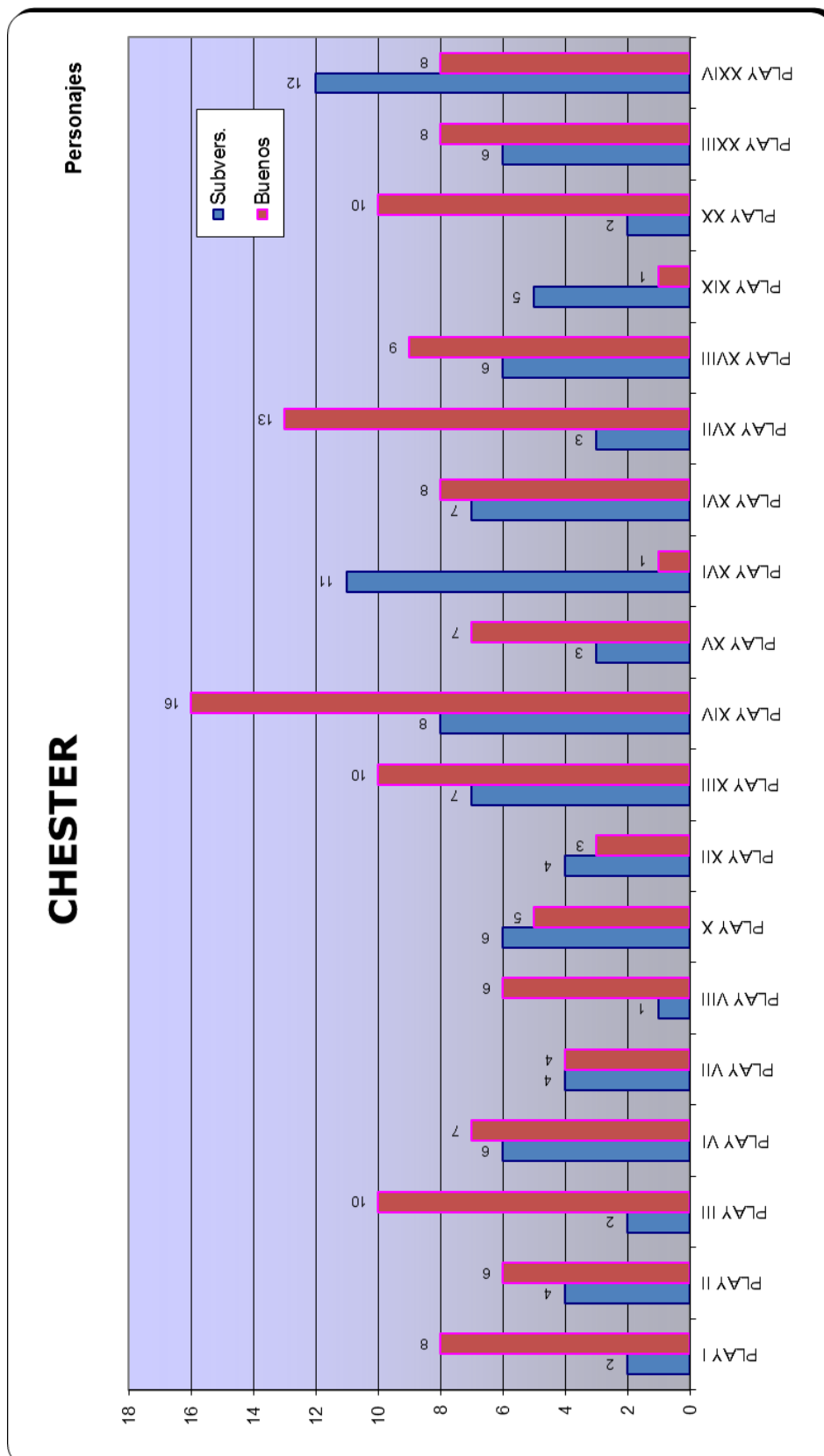


Figura 6: CHESTER - N° de personajes

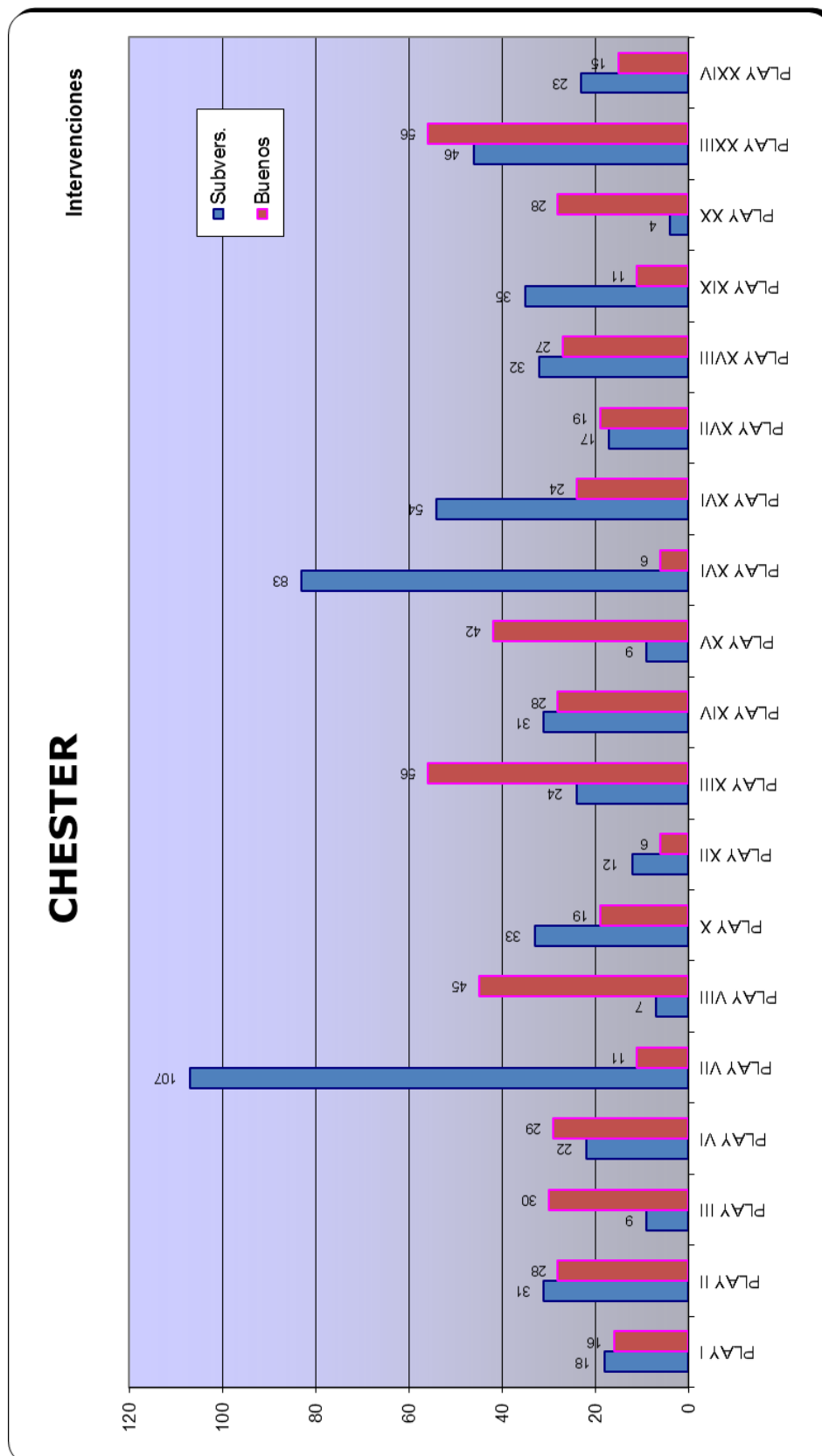


Figura 7: CHESTER - N° de intervenciones

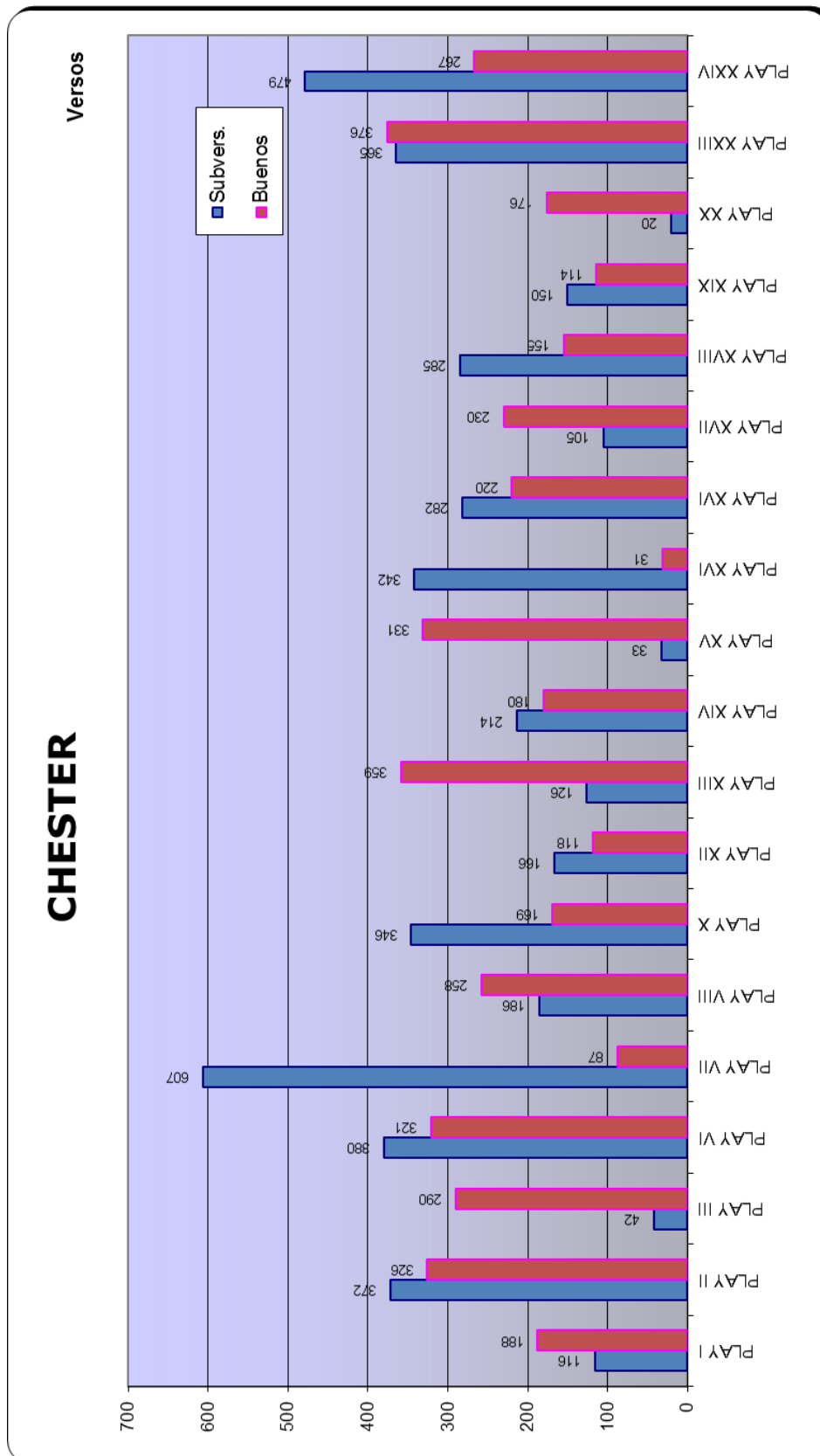


Figura 8: CHESTER - Nº de versos

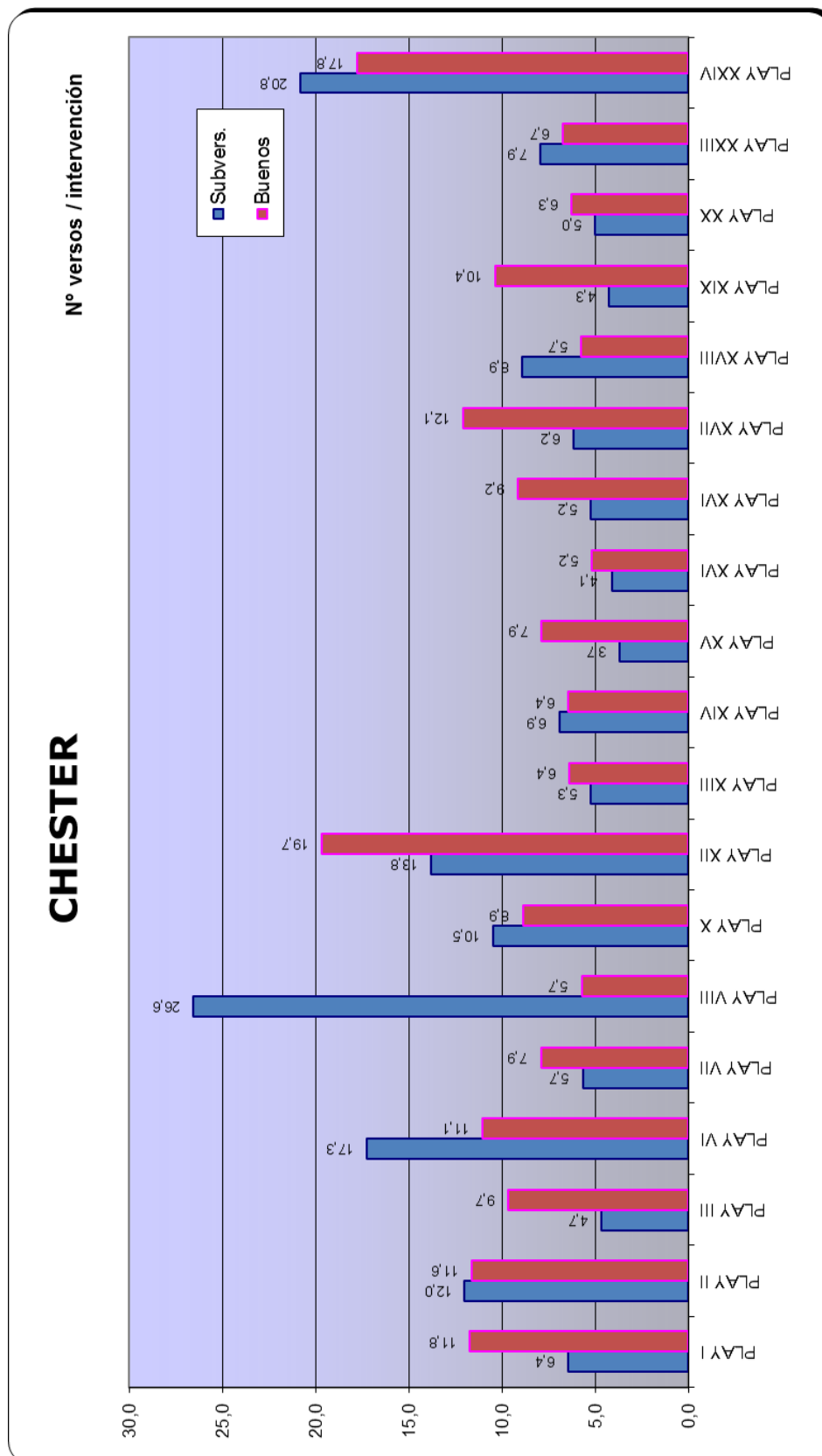


Figura 9: CHESTER - Nº de versos / intervención

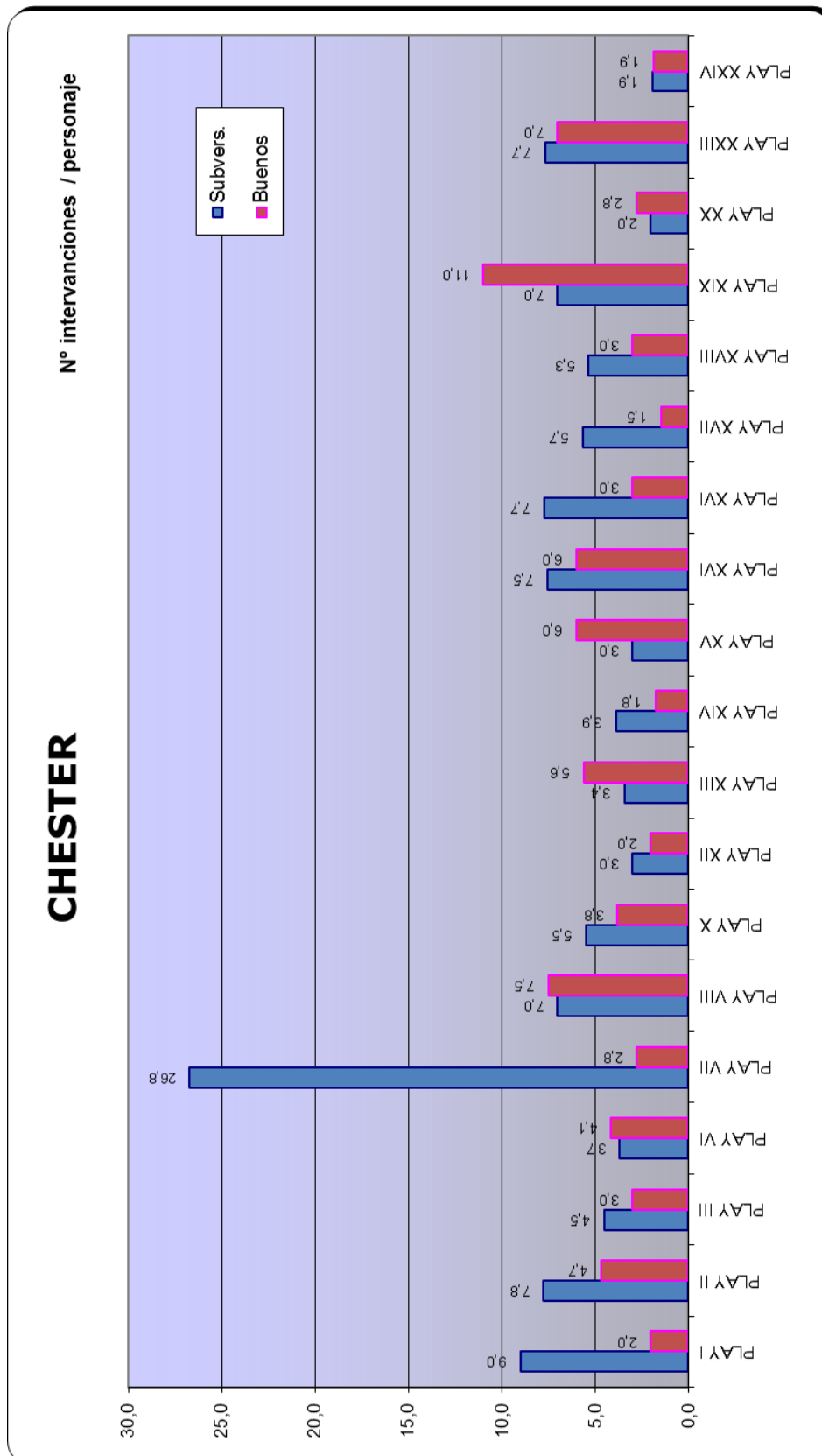


Figura 10: CHESTER - Nº de intervenciones / personaje

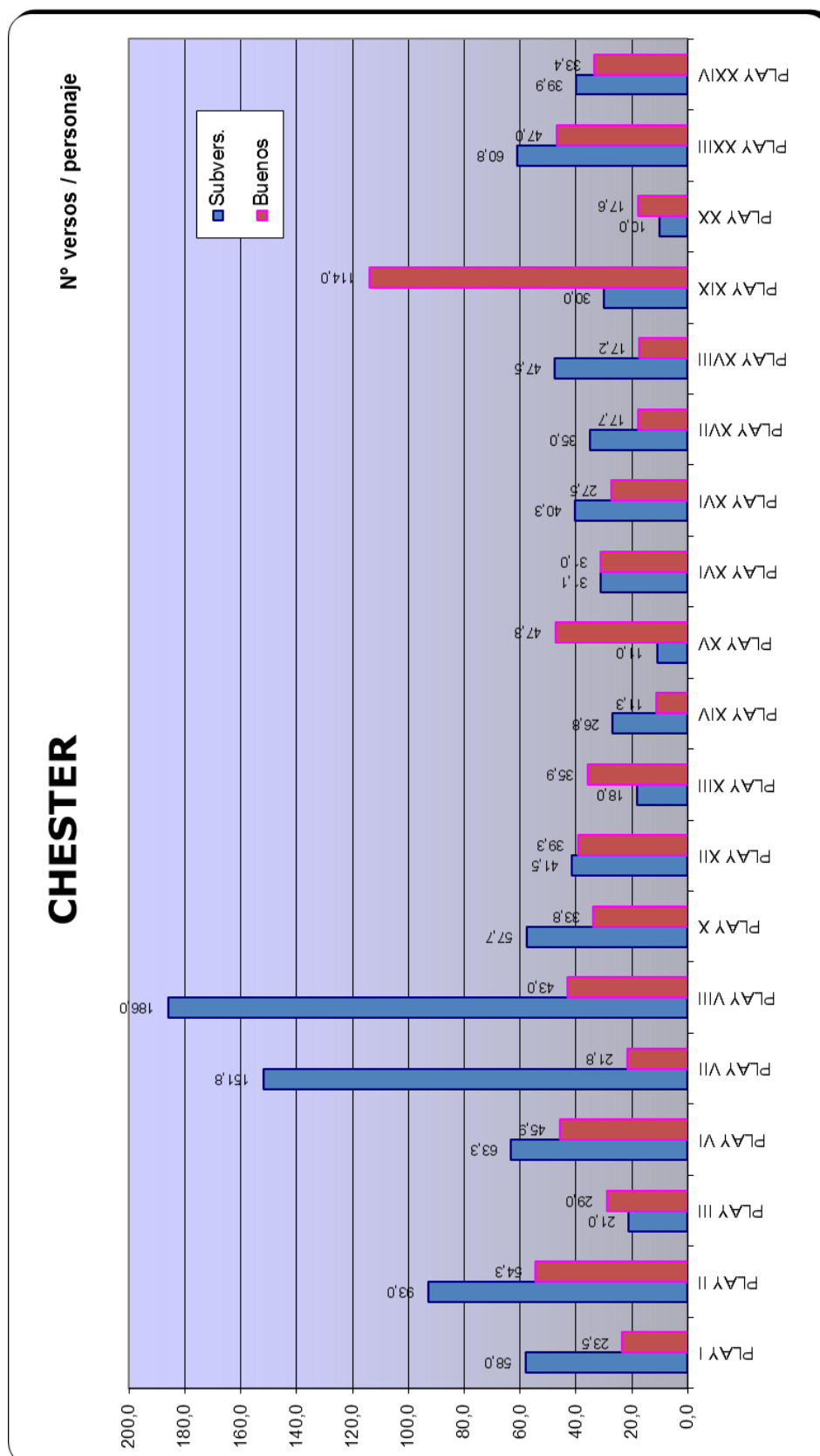


Figura 11: CHESTER - Nº de versos / personaje

LA OBRA DE YORK

La obra de York está compuesta por un total de 47 piezas, en 34 de ellas aparecen personajes subversivos.

	Nº personajes subversivos	Nº personajes buenos	Intervenciones personajes subversivos	Intervenciones personajes subversivos	Versos personajes subversivos	Versos personajes buenos
Play 1	2	3	12	5	58	104
Play 5	3	1	37	7	151	29
Play 6	2	1	16	5	121	47
Play 7	1	2	12	11	20	76
Play 8	1	1	6	6	52	107
Play 9	1	7	56	21	57	286
Play 11	5	5	72	35	224	171
Play 13	1	4	22	23	210	96
Play 15	3	0	29	0	131	0
Play 16	7	4	63	54	254	278
Play 19	8	0	77	0	272	0
Play 20	4	2	22	36	89	198
Play 22	1	3	4	7	134	76
Play 24	4	6	23	23	61	147
Play 25	1	15	10	69	71	373
Play 26	10	0	117	0	316	0
Play 27	1	8	1	26	12	175
Play 28	12	4	58	27	146	159
Play 29	9	1	133	6	375	20
Play 30	10	0	167	0	511	0
Play 31	6	0	168	0	437	0
Play 32	8	0	88	0	388	0
Play 33	9	0	173	0	472	0
Play 34	3	5	63	14	125	23
Play 35	4	1	45	2	285	20
Play 36	7	7	37	29	230	180
Play 37	5	10	35	31	155	253
Play 38	7	5	70	26	297	155
Play 41	1	4	7	23	56	141
Play 42	Sólo descritos	8	0	21	0	276
Play 43	2	9	12	28	42	84
Play 44	2	14	2	29	7	187
Play 45	5	13	54	22	267	46
Play 47	7	6	11	11	100	262

En la pieza nº1 “The Fall of the Angels” (La Caída de los Angeles), pese a que el número de personajes subversivos (2) es inferior al de los buenos (3), las intervenciones de los subversivos son mayores (12) que las de los buenos (5). Como personaje central aparece nuevamente Lucifer (Angelus Deficiens I) con una superioridad numérica en intervenciones (36). Se presenta a sí mismo como lleno de luz, viviendo en el paraíso; más espléndido que sus compañeros, sintiéndose bello, y con un poder que sobrepasa al de los demás e iguala al de Dios. Tras su caída, su brillo desaparece y se transforma en negrura. En la primera pieza de esta obra se nos vuelva a plantear el castigo al pecado del orgullo, característica recurrente de muchos de los personajes subversivos de estas piezas.

En la pieza nº5 “The Fall of Man” (La Caída del Hombre) los personajes subversivos son mayores en número, y predominan las intervenciones (37) y versos a su cargo (151). Entre ellos, Satán, a pesar de que es el subversivo que interviene menos veces, supera en versos al resto. Expresa su estado de confusión y perplejidad al haber creado Dios al hombre, y se siente ofendido; la envidia le lleva a urdir un plan para engañar a la mujer. Eva también tiene un peso importante en cuanto a número de intervenciones, superando al resto e igualando a Adán. El autor presenta a Eva como prototipo de mujer pecadora y es la visión que se dará de la mujer en el resto de las piezas, exceptuando a María.

La pieza nº6 “The Expulsion” (La Expulsión) tiene de nuevo una superioridad de personajes subversivos, que también se manifiesta en sus intervenciones y versos. Entre ellos destaca Adán, quien culpa a Eva por ofrecerle la fruta, y más tarde lamenta su acto engañoso. El orden necesario para la paz doméstica entre los que dirigen y los que obedecen, según la jerarquía de San Agustín, se ve alterado. A partir de Eva, el papel de sus hijas en estas obras se caracteriza por alterar el orden establecido. Así, Adán discute con Eva porque su mal consejo les ha hecho caer y

pide a Dios que no permita que los hombres confíen en las mujeres. Esta visión de la mujer por parte del hombre se repetirá con otros personajes masculinos de las piezas, como José y los pastores.

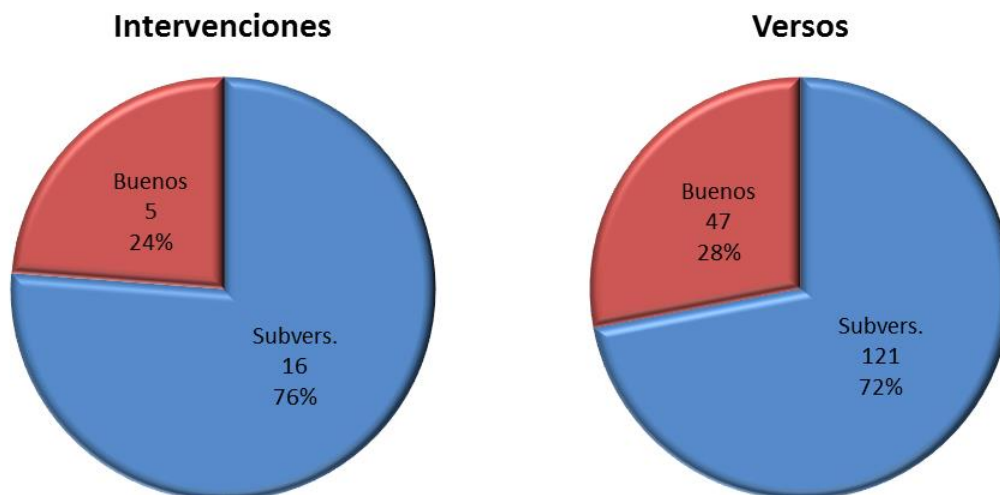


Figura 12: YORK - Play 6 “The Expulsion”

En la pieza nº7 “Cain and Abel” (obra incompleta ya que faltan dos hojas del manuscrito), los personajes buenos superan a los subversivos en cuanto a número y versos a su cargo, pero las 12 intervenciones de los subversivos superan a las 11 de los buenos. Caín se erige como protagonista subversivo permanente en la obra. En los 20 versos que utiliza en sus 10 intervenciones se caracteriza por su lenguaje violento hacia Abel, hacia su sirviente, e incluso hacia el ángel y el mismo Dios.

La pieza nº9 “The Flood” (El Diluvio) tiene un solo personaje subversivo, que paradójicamente interviene en más ocasiones (56) que los 7 personajes buenos juntos (21). Se trata de Vxor, la mujer de Noé, protagonista de un episodio de violencia doméstica en la pieza junto a Noé. Representa a la mujer desobediente que se niega a entrar en el Arca. Tras el episodio caótico del diluvio, reflejo también del caos

interno de los personajes subversivos, el orden se restablece de nuevo; el diluvio cesa y la mujer de Noé alaba a Dios.

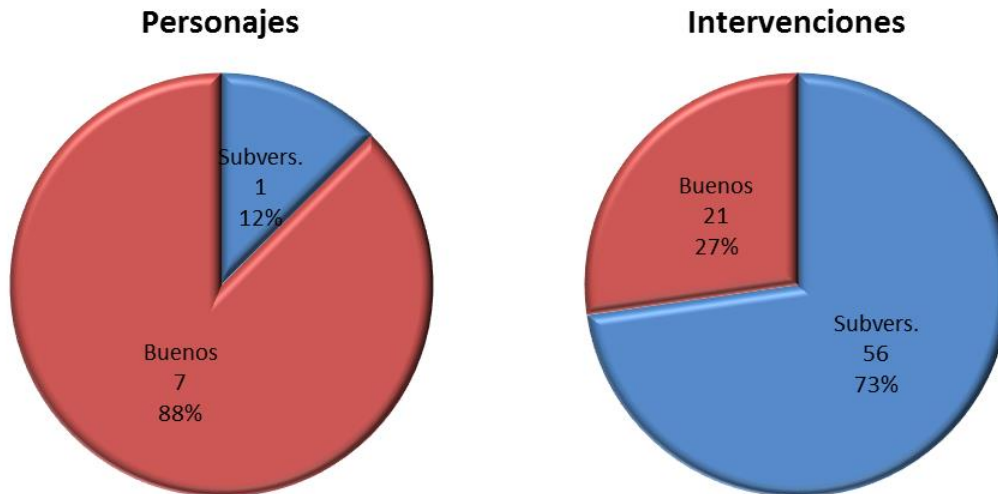


Figura 13: YORK - Play 9 “The Flood”

Los versos a cargo de los subversivos (224) en la obra nº 11 “Moses and Pharao” (Moisés y el Faraón) son superiores a las de los buenos (171). Sus intervenciones (72) también son superiores a las de los buenos (35). Como personaje central destaca el faraón, con más intervenciones y versos que el resto de los personajes subversivos. Como en el caso del resto de tiranos que aparecerán tras él en la obra, en sus intervenciones destacan la presunción y arrogancia propia de un alto mandatario. Sus juramentos por Mahoma, dios de los paganos, le convierten en un personaje subversivo permanente que no cambia a lo largo de la pieza y contra el que el autor dirige su crítica.

En la pieza nº13 “Joseph’s Trouble about Mary” (Las Dudas de José) sólo hay un personaje subversivo, José. Pese a ello, el autor le confiere un peso importante en sus intervenciones (22) superando casi a los buenos (23). Su fuerza reside en los versos a su cargo, 210, superando ampliamente a los buenos (96). En sus intervenciones abundan los lamentos y constantes quejas por su aspecto físico.

Cuestiona la maternidad de María; y su falta de fe y actitud cobarde le retratan como un personaje subversivo temporal, que cae pero es capaz de levantarse de nuevo.

La pieza nº15 “The Shepherds” (Los Pastores) tiene como personajes centrales a los tres pastores, los únicos personajes de la pieza (incompleta). En sus 131 versos destaca el carácter cómico farsesco de su lenguaje socarrón (especialmente en sus bromas tras oír la canción del ángel). Cuando encuentran al Niño Jesús, le presentan sus humildes regalos, pero piden recompensa. Su carácter cómico en momentos solemnes les hace aparecer como personajes que se salen de la norma. Sin embargo, su mundo vuelve al orden en el momento de la Adoración.

En la pieza nº16 “Herod/The Magi” (Herodes/Los Magos) el número de personajes subversivos (7) supera al de los buenos (4). Destaca entre ellos la figura de Herodes, con un total de 180 versos. Como en el resto de obras bíblicas, sus intervenciones se caracterizan por su arrogancia, considerándose el centro del universo, y por sus advertencias hacia aquellos que actúen contra su ley, a los que promete responder con la muerte.

La pieza nº19 “The Slaughter of the Innocents” (La Matanza de los Inocentes) sólo cuenta con personajes subversivos que tienen un total de 77 intervenciones y 272 versos. De todos ellos, Herodes es el personaje con más versos a su cargo. Se presenta como un ser grotesco por la violencia que emplea en su lenguaje y por sus amenazas. A pesar de que el título de la pieza hace referencia a la matanza de los Inocentes, los soldados y las madres tienen menos protagonismo en número de versos que Herodes.

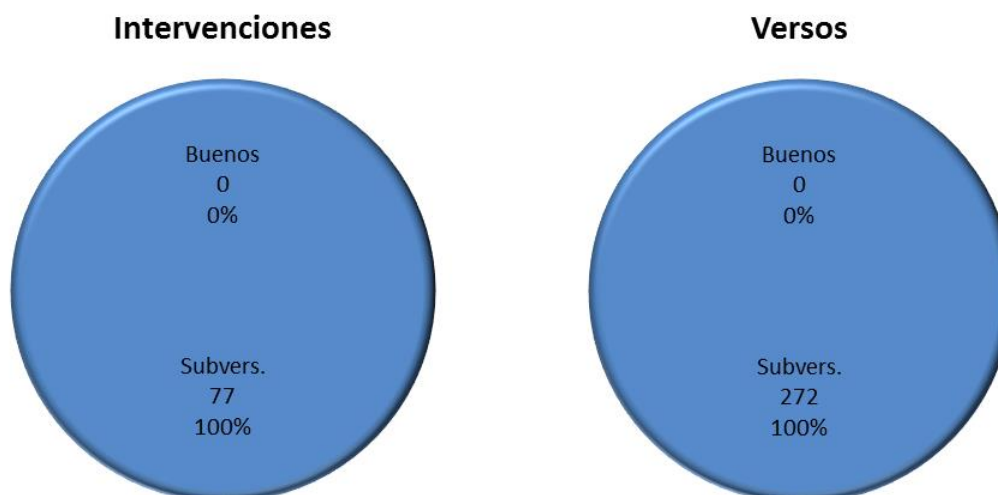


Figura 14: YORK - Play 17 “The Slaughter of the Innocents”

La pieza nº22 “The Temptation” (La Tentación) tiene como personaje central a Satán, el único personaje subversivo en el episodio, con gran número de versos a su cargo (134), superando en gran medida a los buenos (76). Se presenta como todos los tiranos de estas obras, amenazante contra aquellos que vayan a hacer ruido. Confiesa que fue el pecado del orgullo el que le hizo caer, por lo que se puede deducir que el autor utiliza también este personaje, a pesar de ser un personaje subversivo permanente, como instrumento pedagógico para transmitir su mensaje.

En la pieza nº26 “The Conspiracy” (La Conspiración) todos los personajes son subversivos. De entre ellos Pilato es el que más versos tiene a su cargo (103). En sus intervenciones se comporta como los tiranos, presumiendo de su poder y amenazando a los que puedan estar en su contra. El miedo a que se les pueda quitar su poder es recurrente a todos los tiranos de las obras, reflejo de las circunstancias sociales de la época en la que muchos monarcas eran destituidos.

En la pieza nº 28 “The Agony in the Garden and the Betrayal” (La Agonía en el Jardín y la Traición) los personajes subversivos tienen mayor presencia física que los

buenos y también más intervenciones. Destaca con un mayor número de versos Caifás, el Sumo Sacerdote, que escucha la petición de Anás y acepta apresar a Jesús.

La pieza nº 29 “Christ before Annas and Caiaphas” (Cristo ante Anás y Caifás) de nuevo tiene mayor presencia física de personajes subversivos, con más intervenciones (133) y versos a su cargo (375). Destaca como personaje central Caifás quien en sus apariciones fanfarronea sobre su sabiduría (nadie sabe más que él sobre la ley) y buena apariencia.

Los soldados también cuentan con un elevado número de versos a su cargo (126); son los encargados de tener a Jesús bien atado para que no escape, siguiendo las instrucciones de Caifás, que les recompensará por ello. Sus actos de habla reflejan como insultan y golpean a Jesús.

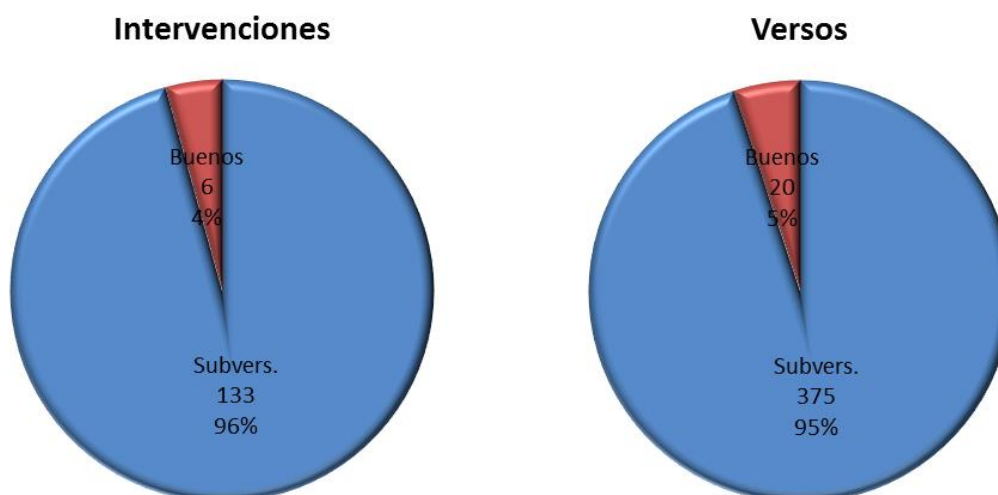


Figura 15: YORK - Play 29 “Christ before Annas and Caiaphas”

La pieza nº30 “Christ before Pilate I: The Dream of Pilate’s Wife” (Cristo ante Pilato I: el Sueño de la Mujer de Pilato) no tiene personajes buenos. Pilato, con 59 intervenciones, es el personaje central con mayor número de versos a su cargo, 211. En sus actos de habla maldice a todos los que imploran ante él y se presenta como un

enviado por César a su reino para reformar a la gente. Es el falso juez. Se trata de un personaje subversivo temporal, a través del cual el autor realiza una crítica de las prácticas engañosas de los jueces de la época.

La pieza nº31 “Christ before Herod” (Cristo ante Herodes) tiene un peso significativo en los personajes subversivos y no cuenta con ninguno bueno, siendo Herodes el que más versos tiene a su cargo. De nuevo se caracteriza en esta pieza como el tirano colérico que se dirige al público que le rodea con amenazas. Sus constantes cambios de humor también le definen como un personaje inestable, muy parecido al Herodes de piezas anteriores.

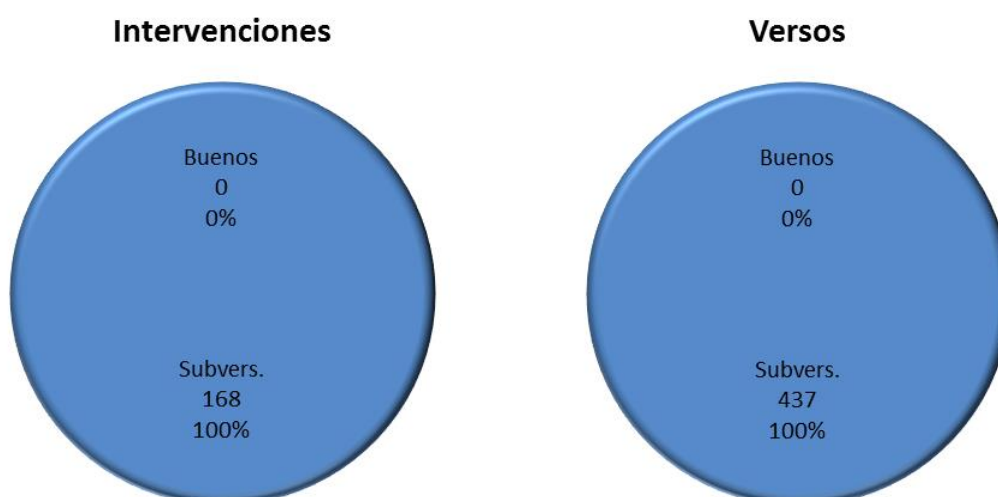


Figura 16: YORK - Play 31 “Christ before Herod”

Asimismo, la pieza nº 32 “The Remorse of Judas” (El Remordimiento de Judas) está formada únicamente por personajes subversivos. El personaje con mayor número de versos a su cargo es Pilato (141). Sus actos de habla definen de nuevo su carácter amenazante y orgulloso, vestido con ricas ropas. Estas características son comunes a los tiranos de estas piezas y eran atacadas desde el púlpito en los sermones. El autor,

a través de estos personajes subversivos permanentes, realiza una crítica social de las clases gobernantes de la época.

En la pieza nº33 “Christ before Pilate 2: The Judgement” (Cristo ante Pilato 2: El Juicio) el peso se centra en los personajes subversivos, 9 en total frente a ninguno bueno. El personaje con mayor número de versos a su cargo es Pilato. En sus 27 intervenciones tiene un total de 166 versos, superando en gran modo al resto de personajes. De nuevo se presenta como tirano colérico que ordena se le haga reverencia. Alcanza su punto álgido cuando ordenan a los soldados que atormenten a Jesús y no descansen hasta que haya muerto.

En la obra nº34 “The Rad to Calvary” (El Camino al Calvario), aunque el número de personajes buenos supera al de los subversivos, cabe destacar el papel de los soldados que conducen a Jesús a la cruz por su cruel realismo. Son los únicos personajes subversivos de la pieza y sus intervenciones, 63, superan con creces a las de los buenos, 14. Tienen, a su vez, un número de versos importantes a su cargo, 125, frente a los 23 versos de los buenos. Los mismos soldados son los protagonistas de la pieza nº35 “The Crucifixión” (La Crucifixión). En esta pieza los soldados vuelven a ser los protagonistas subversivos frente a un solo personaje bueno. En sus 45 intervenciones, frente a 2 del bueno, utilizan 285 versos para describir con un cruel realismo cómo clavan a Jesús en la cruz paso a paso. Algunos críticos consideran este episodio necesario para que el público reaccione y se sienta culpable de lo que está viendo; Jesús está muriendo en la cruz por los pecados de todos y cada uno de los que conforman el público.

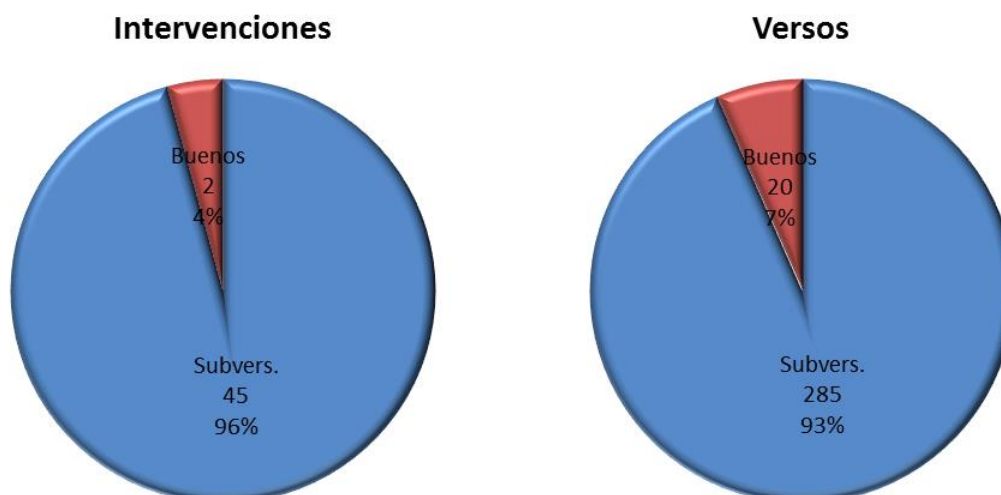


Figura 17: YORK - Play 35 “The Crucifixion”

En la pieza nº36 “The Death of Christ” (La Muerte de Cristo) el número de personajes buenos y subversivos es el mismo, sin embargo, los subversivos superan a los buenos en versos a su cargo. El número total de versos de los personajes subversivos es de 230, frente a los 180 de los buenos. Destaca Pilato con fuerza por el número de versos a su cargo (76) Se presenta como príncipe y juez de los judíos. En sus intervenciones destacan las órdenes de atención y amenazas de muerte a los rebeldes. Paradójicamente, lamenta la muerte de Jesús y recrimina a los dos Sumos Sacerdotes por haber hecho morir a Jesús maliciosamente.

En la pieza nº38 “The Resurrection” (La Resurrección) el número de personajes subversivos supera al de los buenos. Destaca particularmente el peso que tiene el número de versos a cargo de los subversivos, 297, con especial fuerza Pilato, con 102 y los soldados con 108. Llama la atención que Pilato, quien se define a sí mismo como juez jefe, ordene a los soldados mentir respecto a la resurrección de Jesús. Él es el falso juez y el peso de este personaje en las numerosas piezas donde se convierte en protagonista, seguramente responde a la intención por parte del autor de realizar una crítica sobre las malas prácticas de las personas que están en el poder.

La última pieza, nº 47 “The Last Judgement”, tiene mayor número de personajes subversivos, y el número de intervenciones entre subversivos y no subversivos está igualado. A través de personajes subversivos que se han redimido, como las Almas Buenas, el autor presenta de nuevo la lección moral en el último episodio: es necesario, como primer paso, el arrepentimiento para alcanzar la Redención. Dios dirige un discurso a la humanidad para explicar que aquello que hicieron en vida al prójimo, a Él mismo se lo hicieron.

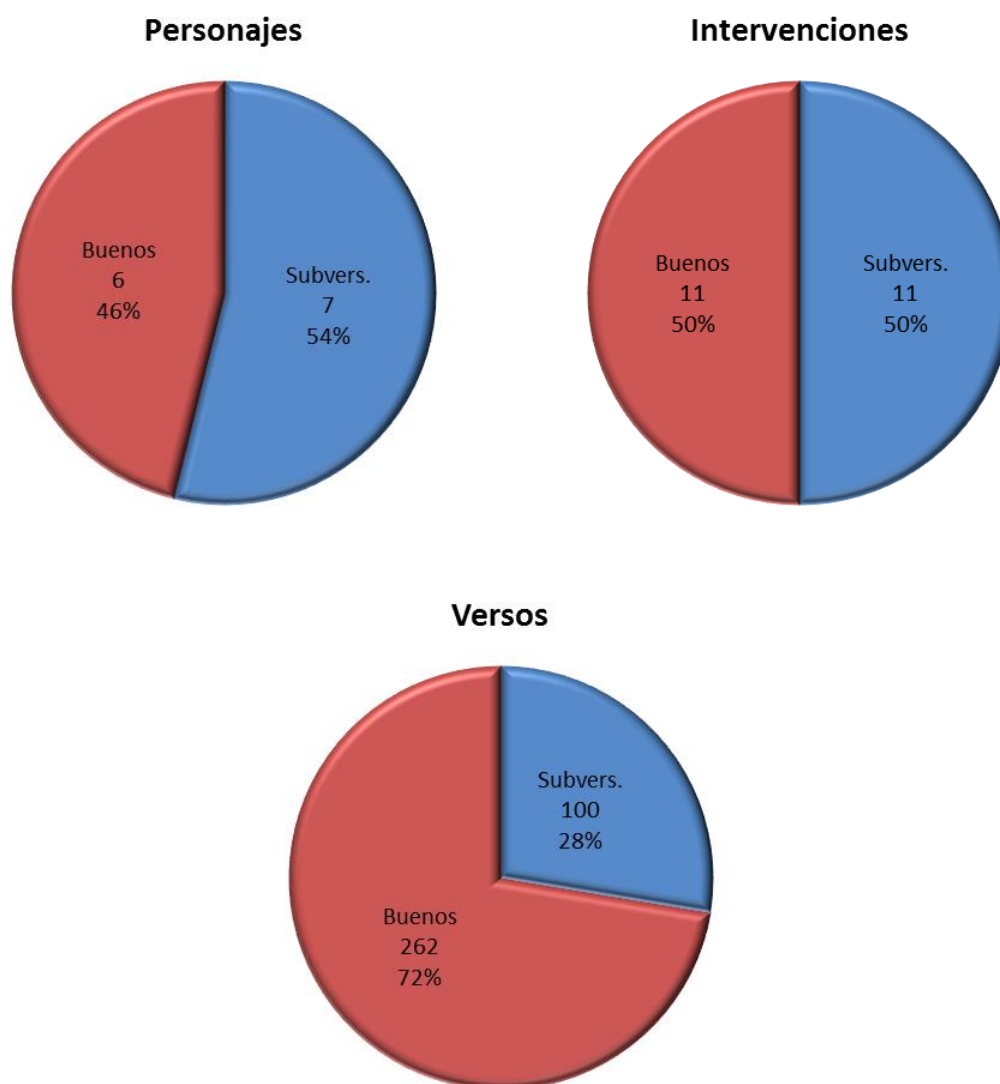


Figura 18: YORK - Play 47 “The Last Judgement”

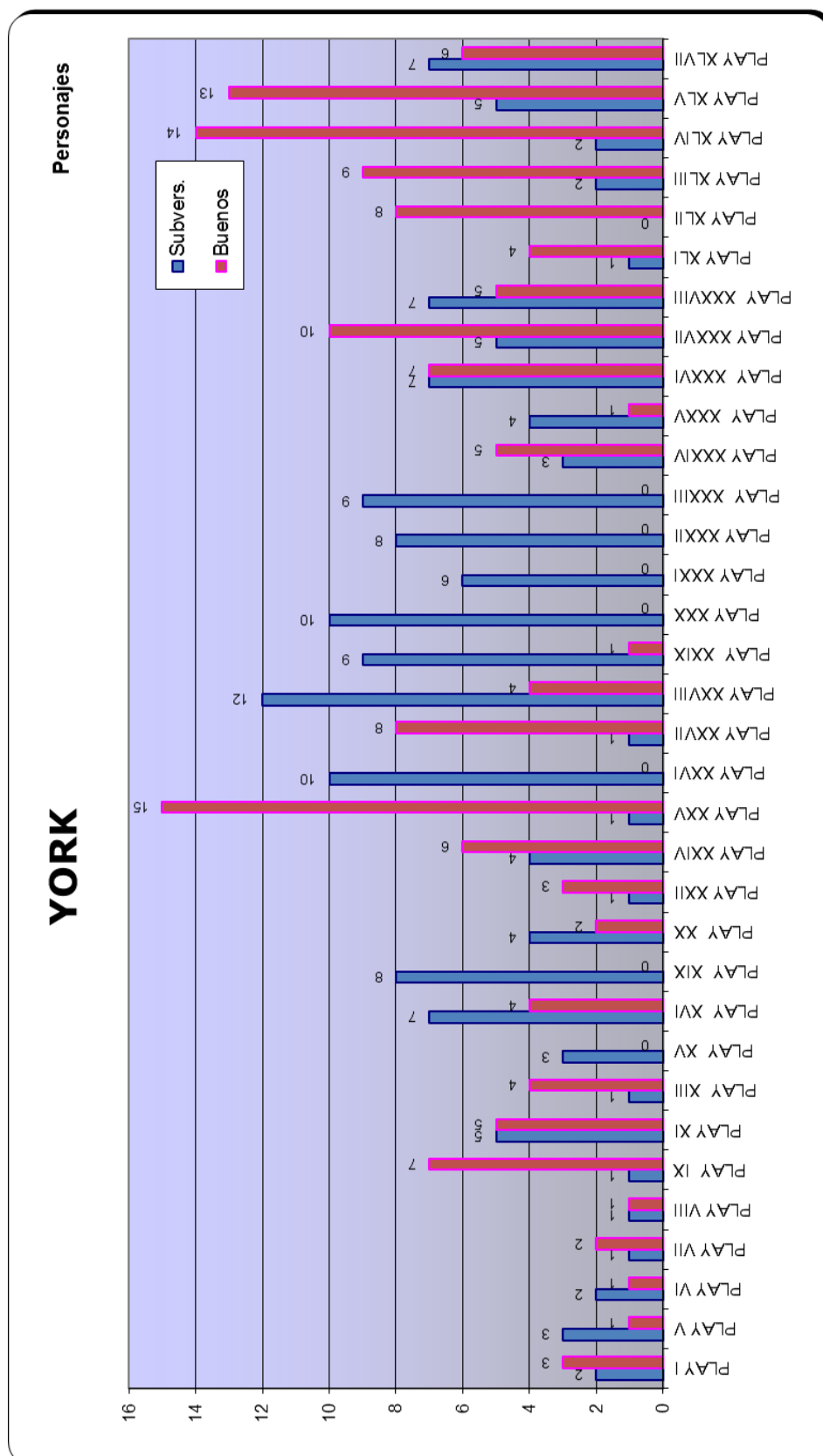


Figura 19: YORK - N° de personajes

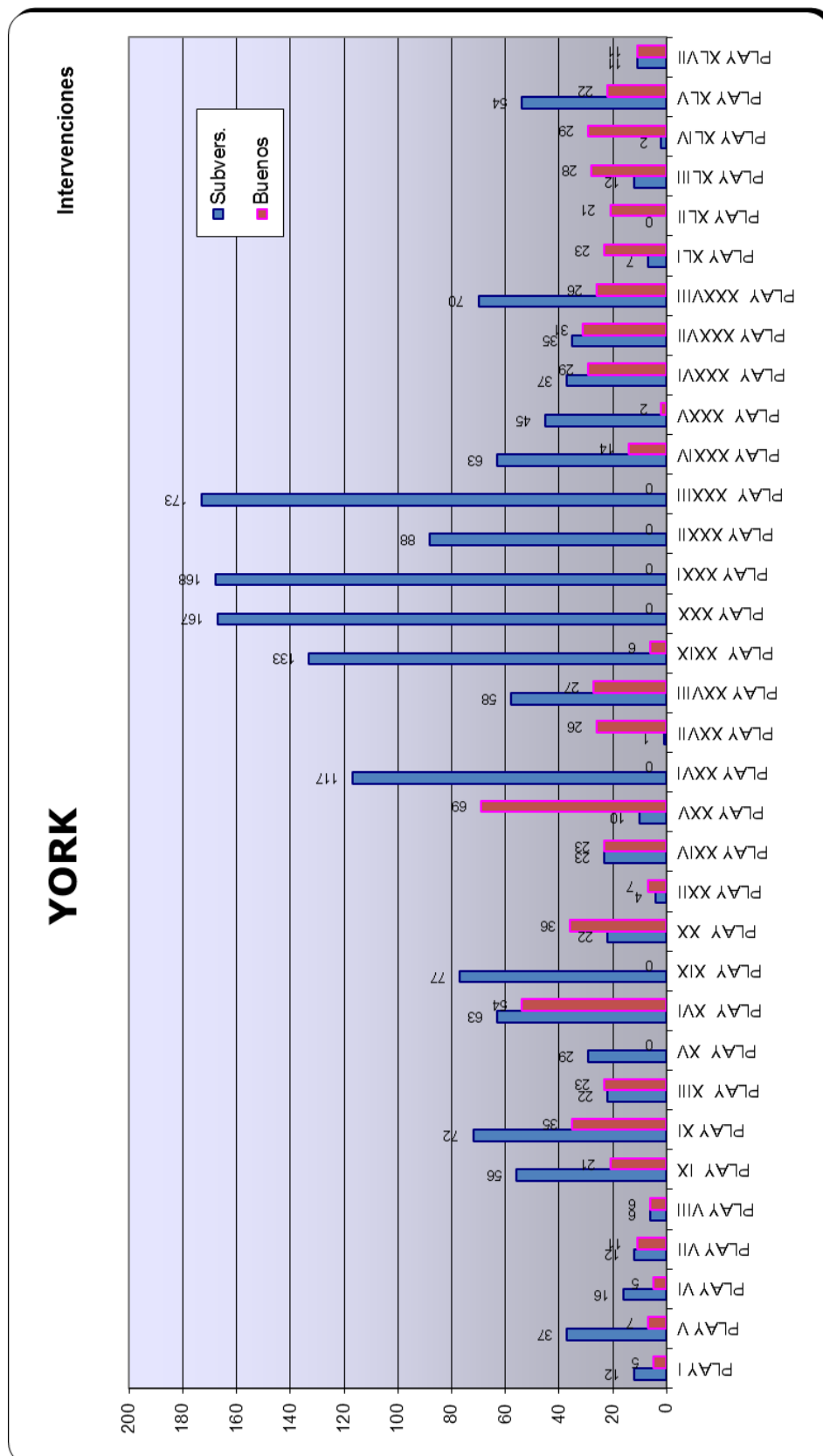


Figura 20: YORK - Nº de intervenciones

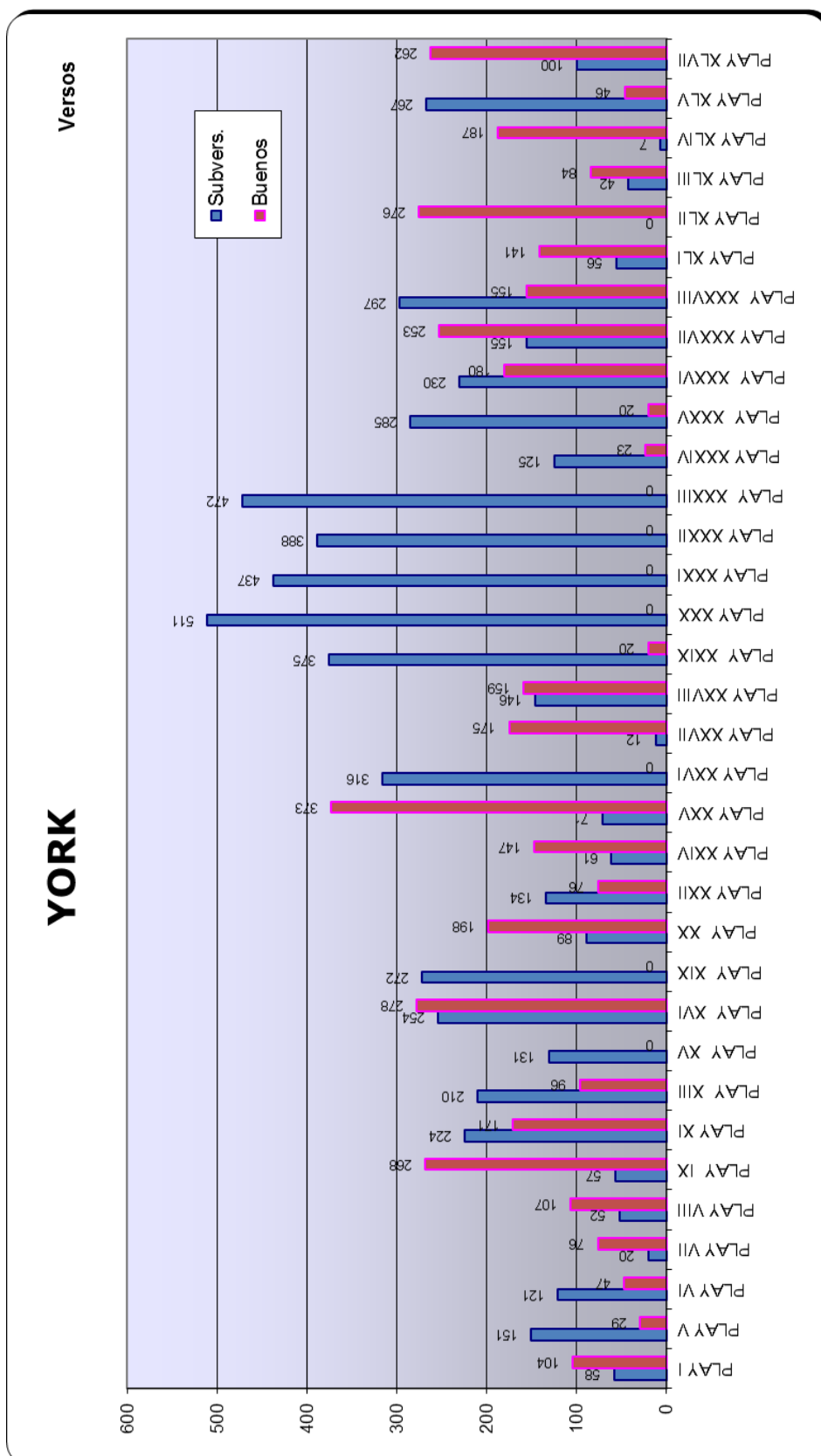


Figura 21: YORK - Nº de versos

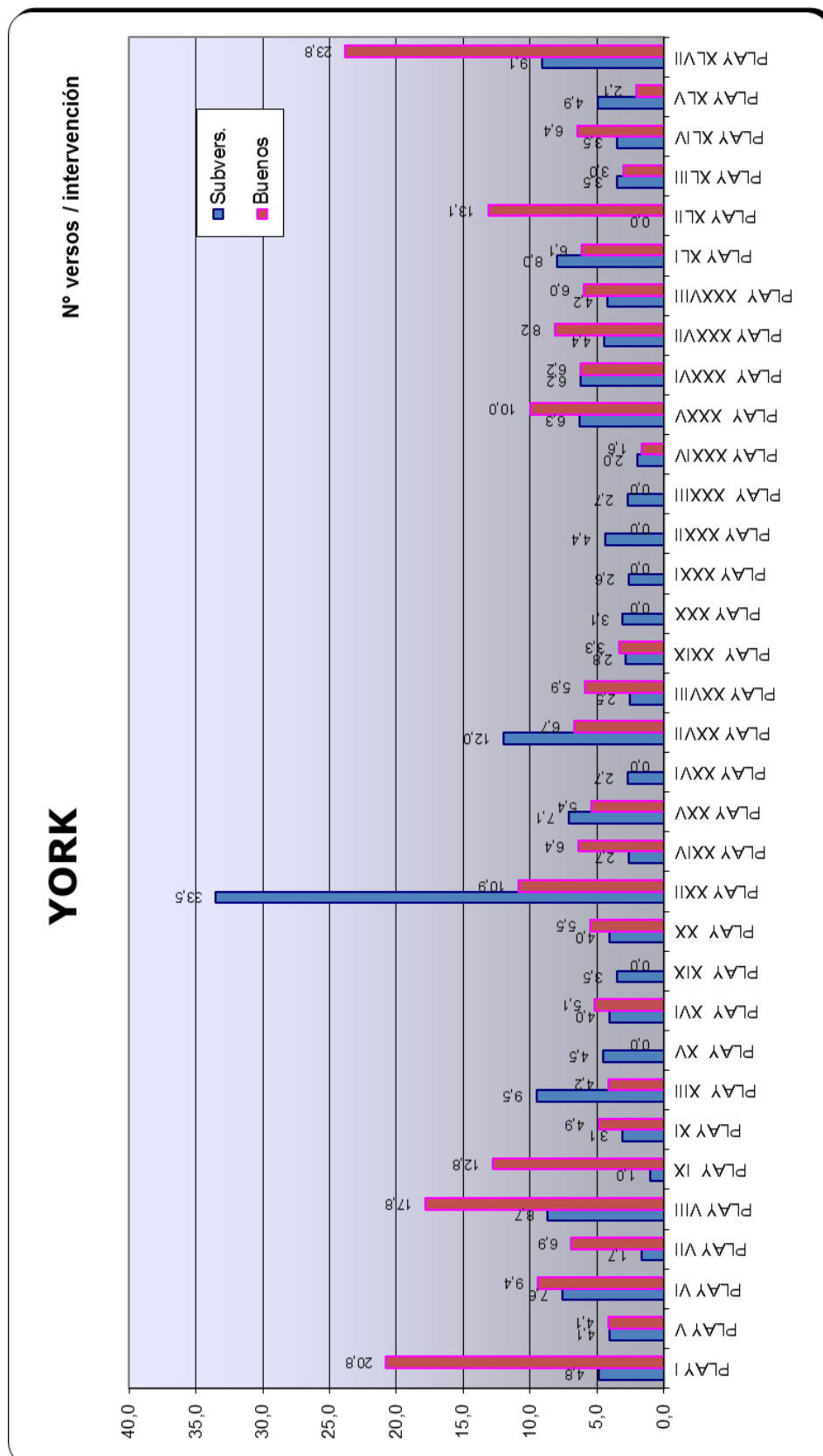


Figura 22: YORK - Nº de versos / intervención

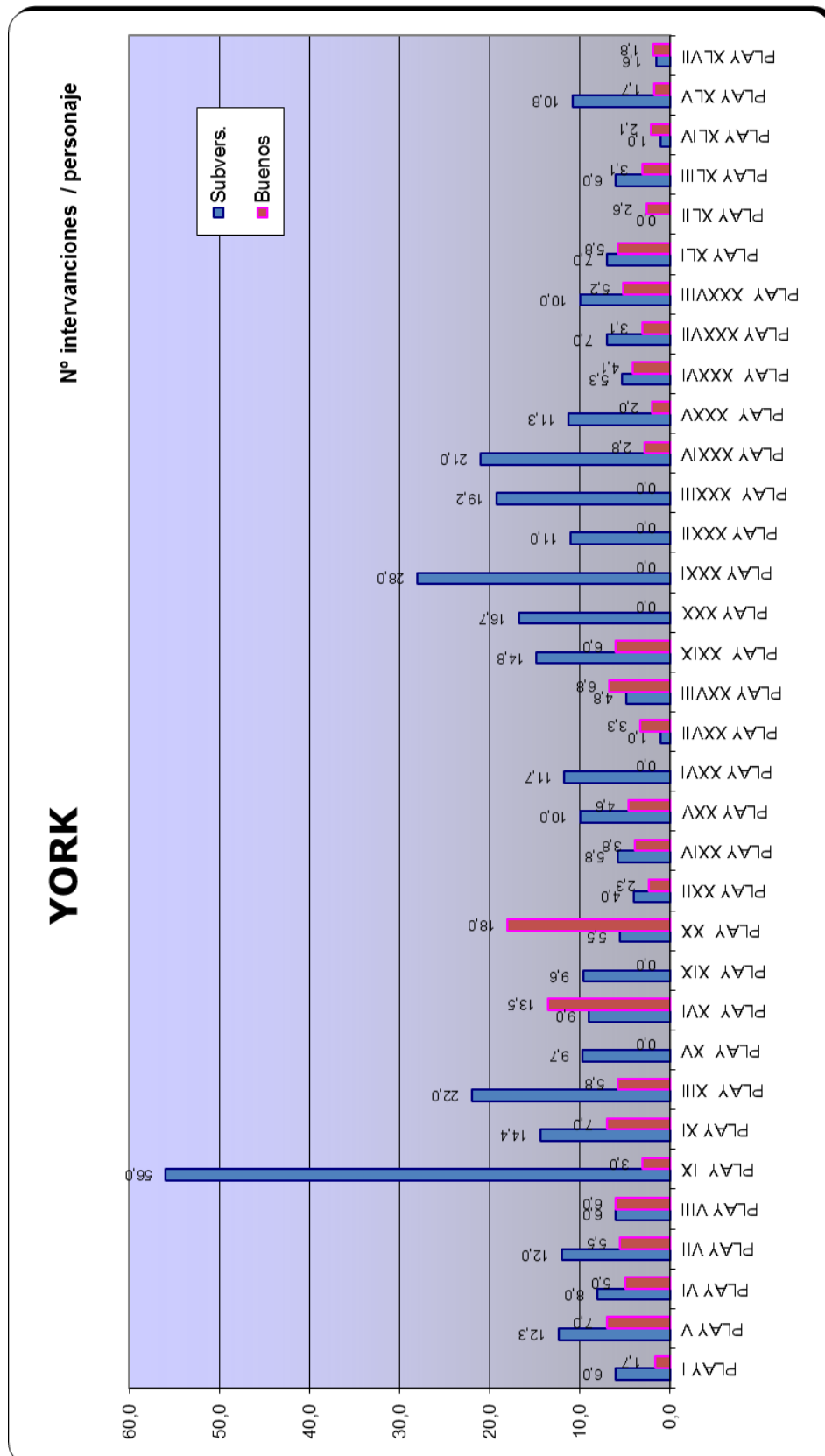


Figura 23: YORK - Nº de intervenciones / personaje

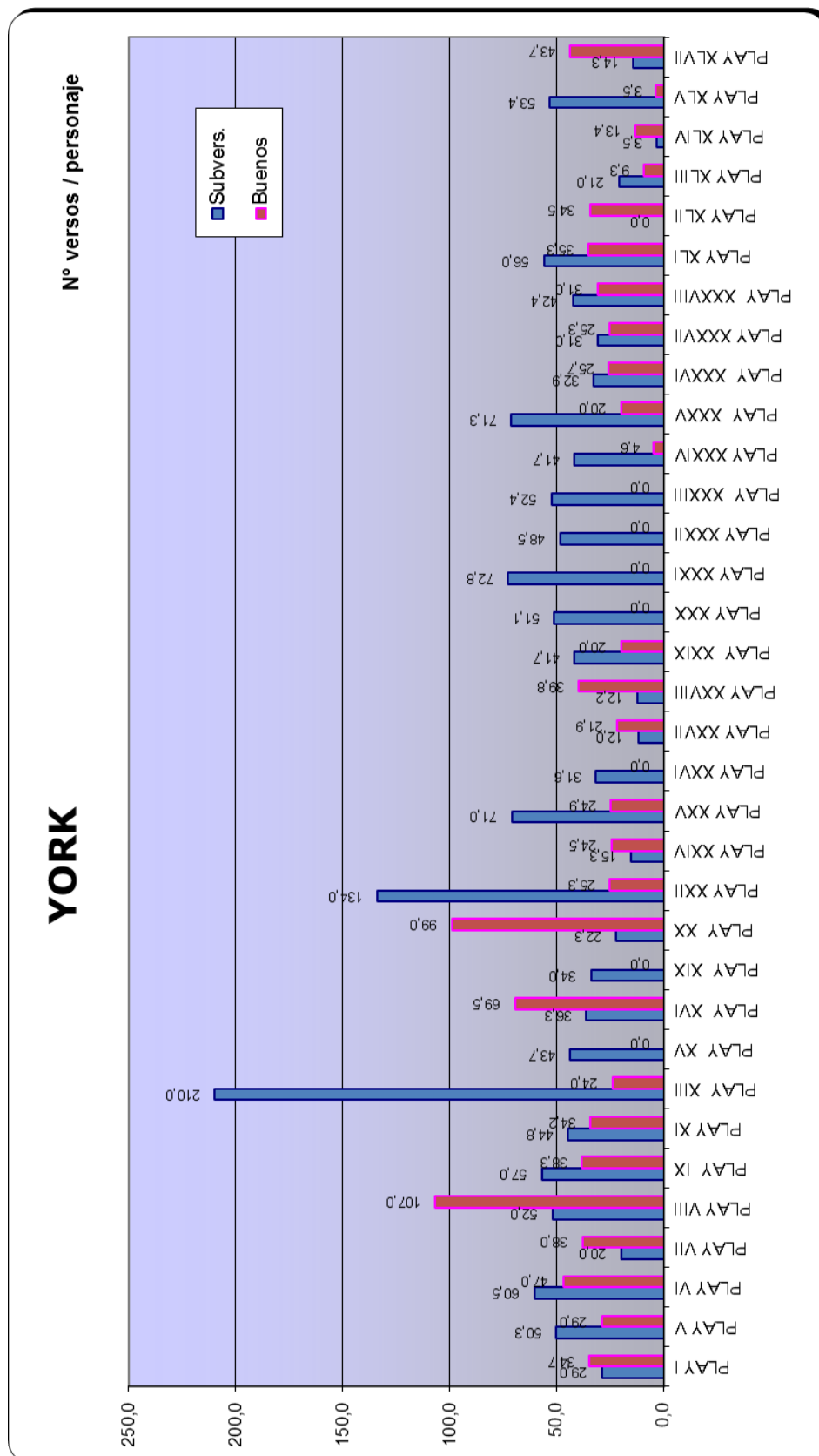


Figura 24: YORK - Nº de versos / personaje

LA OBRA DE TOWNELEY

Esta obra consta de 32 piezas, de estas 32 piezas en la gran mayoría, es decir en 25, aparecen personajes subversivos que se desvían de la norma de igual manera que en Chester. Nos centraremos una vez más en las piezas más significativas tratando de demostrar que los autores de la obra de Towneley otorgan al personaje subversivo un peso real en sus intervenciones y versos a su cargo, que es con frecuencia superior al de los buenos. Comentaremos las más significativas que ya se van reflejando en la siguiente tabla.

	Nº personajes subversivos	Nº personajes buenos	Intervenciones personajes subversivos	Intervenciones personajes buenos	Versos personajes subversivos	Versos personajes buenos
Play 1	3	6	9	11	94	163
Play 2	2	2	79	29	360	83
Play 3	2	7	89	15	535	70
Play 5	2	2	9	13	16	54
Play 8	3	4	70	33	232	192
Play 9	5	0	31	0	238	0
Play 10	1	4	9	17	193	179
Play 12	4	3	127	1	693	13
Play 13	5	3	203	2	1.052	26
Play 14	2	7	36	67	261	286
Play 15	1	2	14	14	109	72
Play 16	10	0	77	0	743	0
Play 18	3	3	27	28	130	152
Play 20	7	10	90	43	396	278
Play 21	5	1	153	1	343	6
Play 22	7	5	63	27	433	137
Play 23	5	6	114	23	277	241
Play 24	5	0	97	0	447	0
Play 25	3	8	39	32	174	231
Play 26	7	7	66	38	287	368
Play 27	2	1	44	8	301	76
Play 28	3	10	33	31	276	230
Play 29	9	4	17	21	146	305
Play 30	7	6	78	8	400	157
Play 32	1	0	1	0	96	0

En la pieza con la que da comienzo la obra de Towneley, “The Creation” (La Creación), destaca Lucifer como protagonista indiscutible. Aunque el número de personajes subversivos (3) es más reducido que el de los buenos (6), Lucifer ya muestra en sus intervenciones (4) y versos a su cargo (52), cuyo número es superior al del resto de personajes subversivos, una naturaleza orgullosa y prepotente, característica que van a heredar todos los tiranos de las piezas que vienen a continuación. El orgullo como nexo de unión del personaje subversivo se convierte en el objetivo contra el que los autores de estos dramas van a lanzar sus dardos.

Si en esta pieza el peso del personaje subversivo, aunque importante, no supera al del bueno, en la pieza nº 2, “The Murder of Abel” (El Asesinato de Abel), es especialmente relevante por el número de intervenciones y versos de personajes subversivos, como se aprecia en los siguientes gráficos circulares.

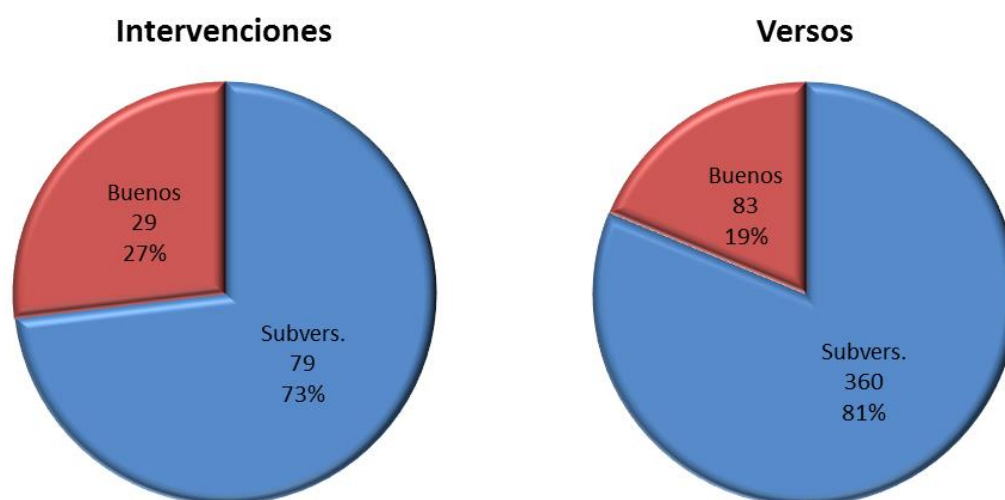


Figura 25: TOWNELEY - Play 2 “Murder of Abel”

Caín es el protagonista de esta pieza; su fuerza reside en el peso que el autor otorga al número de intervenciones, 54, superiores a las del otro personaje subversivo en la pieza, Garcio, con 25 intervenciones igual que Abel, y a sus 291 versos, frente a los 69 de Garcio, en los que se refleja la violencia y fuerza de su

lenguaje. A través de su retrato, que corresponde al de un campesino medieval, el autor critica ciertas prácticas contemporáneas como el cercado de tierras cultivables o el diezmo que se debía pagar a la Iglesia.

La pieza nº 3 “Noah and his Sons” (Noé y sus Hijos) es también destacable porque contiene una de las más notables escenas farsescas entre Noé y su recalcitrante mujer. La relación que mantienen es de discordia y violencia doméstica por lo menos hasta que entran en el Arca. El peso del personaje subversivo es patente; Noé y su mujer, ambos personajes subversivos temporales, suman un total de 89 intervenciones frente a las 15 de los personajes buenos con 535 versos a su cargo. La centralidad de estos personajes reside en la fuerza de sus actos de habla que, especialmente en los episodios de combate doméstico, recuerda a la ironía y agresividad de las escenas entre Caín y Garcio, su sirviente, en la pieza anterior.

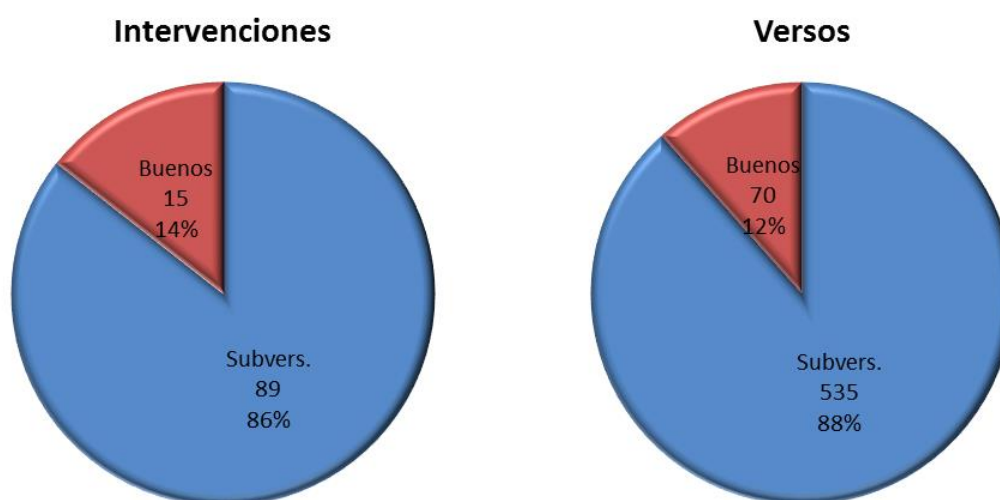


Figura 26: TOWNELEY - Play 3 “Noah and his Sons”

También en la pieza nº 8 “Pharaoh” (Faraón) a pesar de que los personajes subversivos, el faraón y los soldados, no superan en número a los buenos, tienen, en cambio, un mayor número de intervenciones (el faraón tiene 32 y los dos soldados 37) en comparación con los buenos (33). Destaca la figura del faraón como prototipo

de tirano protagonista de muchas piezas en confrontación con Moisés. En los 111 versos a su cargo es retratado como un gobernante presuntuoso, violento y amenazante en sus actos de habla, características comunes a los tiranos de las piezas posteriores. Así en la pieza nº 9, el emperador Cesar Augusto, que sirve de figura intermedia entre el Faraón y Herodes, es otro de los personajes subversivos permanentes protagonista de su propia pieza, en la que no aparecen personajes buenos. La fuerza de este personaje también reside en el elevado número de versos, 150, de sus 14 intervenciones, superiores al resto de personajes subversivos.

En las piezas nº 10 “The Annunciation” (La Anunciación) y nº 15 “Flight into Egypt” (la Huida a Egipto) cabe destacar la figura de José, el único personaje subversivo temporal que se desvía de la norma por su duda ante María, por sus quejas y lamentos dada su debilidad y avanzada edad. El autor le confiere un peso importante en número de intervenciones y número de versos a su cargo ya que es el único personaje subversivo en ambas piezas, como demuestran los gráficos de la pieza nº 10.

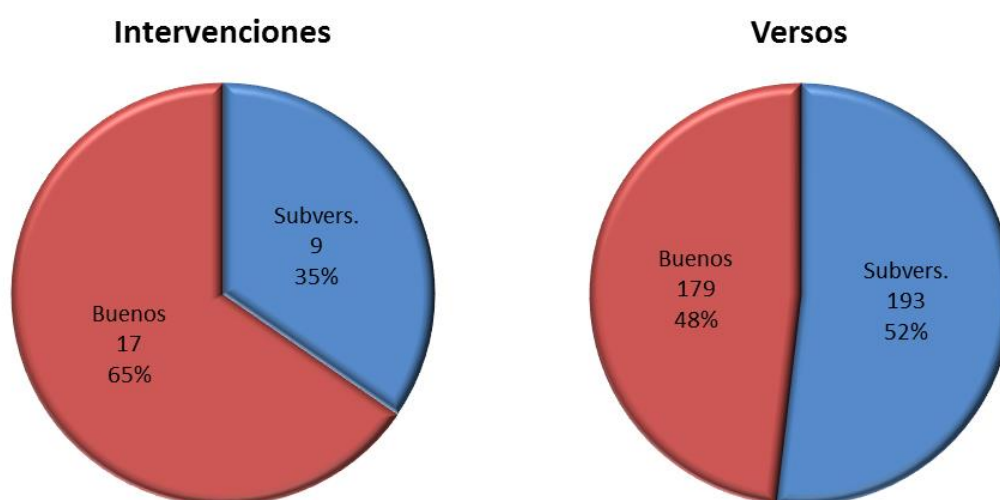


Figura 27: TOWNELEY - Play 10 “The Annunciation”

El personaje de José representado como un anciano es un tópico medieval, a menudo asociado con el estereotipo del *senex amans* engañado por una mujer joven. En la pieza nº 15 también tiene un peso importante, igualando a los buenos en número de intervenciones, y superándoles en número de versos. Como ya señalamos, los personajes subversivos temporales van a ser los más representativos para la audiencia, con quienes se identifica. El autor muestra a un personaje que, pese a caer en las tentaciones, se vuelve a levantar. Es una estrategia que emplea para producir, también, un cambio en la audiencia y mover al arrepentimiento, condición necesaria para la salvación.

Otros personajes clasificados como subversivos temporales y con los que el público tiene más afinidad son los pastores de las dos piezas de esta obra, la nº 12 “First Shepherds’ Play” y la nº 13 “Second Shepherds’ Play”. Los pastores merecen especial atención por el carácter cómico farsesco que imprimen a los episodios, a la vez que se hacen eco de la realidad social de los más desfavorecidos. Una vez más, el autor considera a los personajes subversivos temporales el medio más adecuado de acercar la obra y su mensaje a la audiencia, creando una subversión controlada, con la restauración del orden al final. En estas dos piezas los pastores son los verdaderos protagonistas, superando a los personajes buenos no sólo en número sino en número muy superior de versos e intervenciones.

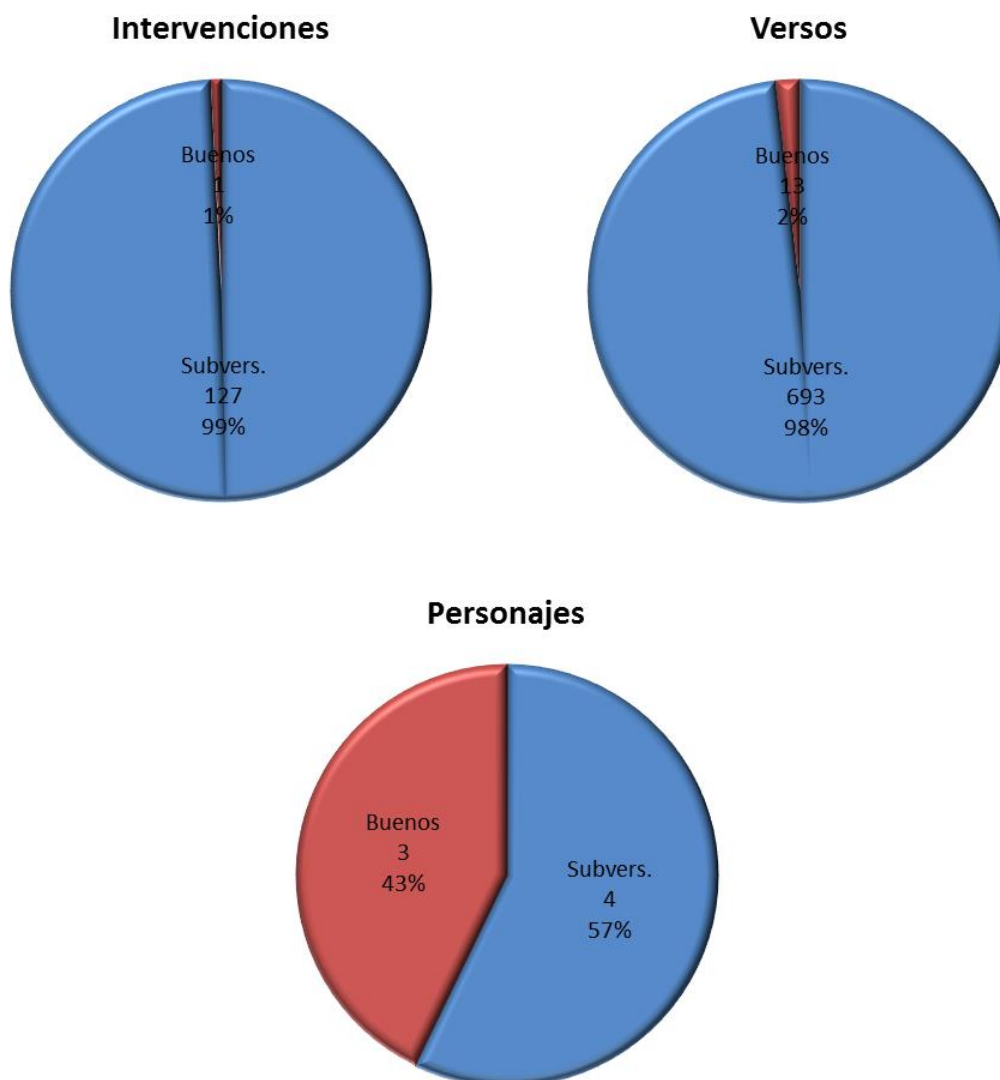


Figura 28: TOWNELEY - Play 12 “First Shepherds’ Play”

En las gráficas correspondientes a la pieza nº 12 se aprecia la superioridad de los 3 pastores y su ayudante Garcio en el número de versos respecto a los personajes buenos. Su número de intervenciones también tiene mucho peso en ambos episodios; en la pieza nº 13, las intervenciones de los 3 pastores junto a Mak y Gill incluso aumentan a un total de 203 frente a las 2 de los 3 personajes buenos y a 1.052 versos frente a los 26 de los personajes buenos.

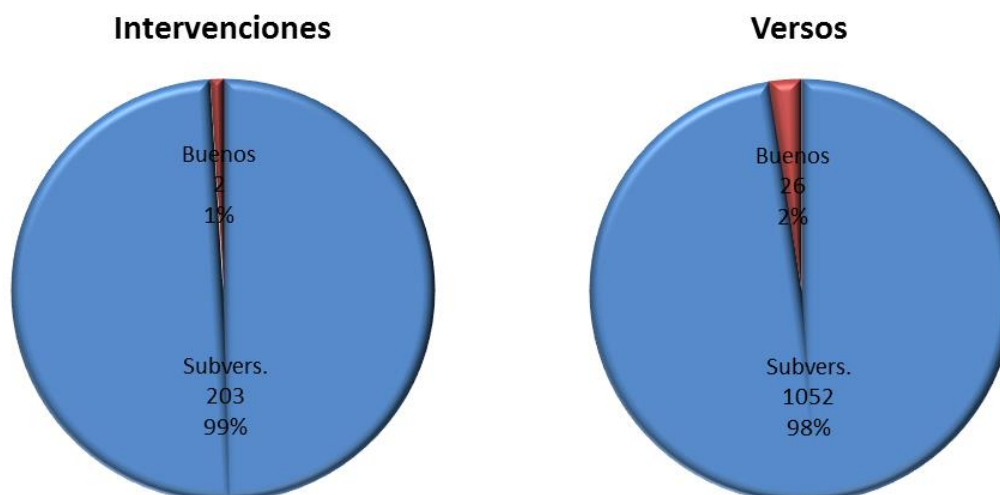


Figura 29: TOWNELEY - Play 13 “Second Shepherds’ Play”

La fuerza de estos personajes subversivos temporales reside, como se aprecia en los gráficos, en los actos de habla de sus intervenciones; utilizan proverbios, expresiones reminiscentes de canciones populares medievales; son sarcásticos al quejarse de su situación, e incluso utilizan expresiones en latín, lo que no es muy propio de su rango en la escala social.

Herodes es el tirano protagonista de la pieza nº 16 “Herod the Great” (Herodes el Grande). Hay un número total de 10 personajes subversivos. Intervienen 77 veces y el total de versos a cargo de estos 10 personajes es de 743, siendo Herodes el que cuenta con más peso de entre todos con sus 328 versos. Herodes aparece caracterizado de un modo grotesco y absurdo, regodeándose en una matanza que no se ha cometido aún (los Inocentes). Sus actos de habla, como analizaremos más adelante, le caracterizan como uno de los tiranos principales de la obra de Towneley.

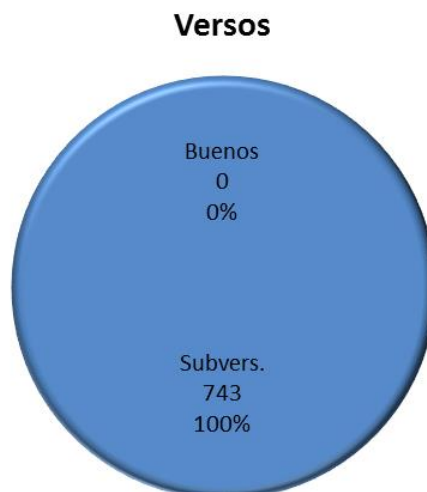


Figura 30: TOWNELEY - Play 16 “Herod the Great”

En las piezas que pertenecen a la secuencia de la Pasión, nº 20 “The Conspiracy and Capture” (La Conspiración y Captura), nº 21 “Buffeting” (El Embate), nº 22 “Scourging” (La Flagelación), nº 23 “Crucifixion” (La Crucifixión), y nº 24 “Play of the Dice” (El Juego del Dado), Pilato y los Sumos Sacerdotes, Anás y Caifás, son los personajes subversivos protagonistas, y su centralidad también radica en el peso que el autor da a sus intervenciones y número de versos. Todos los tiranos que aparecen en las obras bíblicas (Faraón, Cesar, Herodes....) están al servicio del protagonista de la primera pieza, Lucifer.

Pilato, ser astuto y con doblez, es el villano principal del grupo de la Pasión. El autor de estas piezas otorga un gran peso a sus actos de habla, lo que se aprecia en el importante número de intervenciones y versos a su cargo. Su carácter se asemeja a Herodes el Grande, es común que se dirija a la audiencia en numerosas ocasiones con amenazas e insultos. Caifás (Sumo Sacerdote) también tiene peso en sus actos de habla, su lenguaje violento recuerda al de Herodes, grotesco y desmedido. A Anás (Sumo Sacerdote) se le caracteriza como el típico fariseo comedido, en contraste con Caifás y Pilato.

Estos tres personajes representan distintos estamentos de la sociedad medieval, en concreto el poder laico y el poder religioso, estamentos que son satirizados por los autores de las piezas. Los autores se sirven del personaje subversivo permanente, al que dotan de una carga especial en sus intervenciones y número de versos, para realizar una sátira social. No son personajes cercanos al público ni intentan que éste se identifique con ellos, como ocurre con los subversivos temporales.

Los torturadores son un grupo de personajes que también llama la atención por la violencia en sus acciones reflejada en sus amplias intervenciones y versos. En la pieza nº 22 (donde los personajes subversivos superan a los buenos) tienen un número de intervenciones (52) y versos (271) superior al resto de los personajes subversivos. Son caracterizados como personajes subversivos permanentes, lo que nos da una idea de que la intención de los autores no es que la audiencia se identifique con ellos, sino más bien producir un impacto o rechazo en ella.

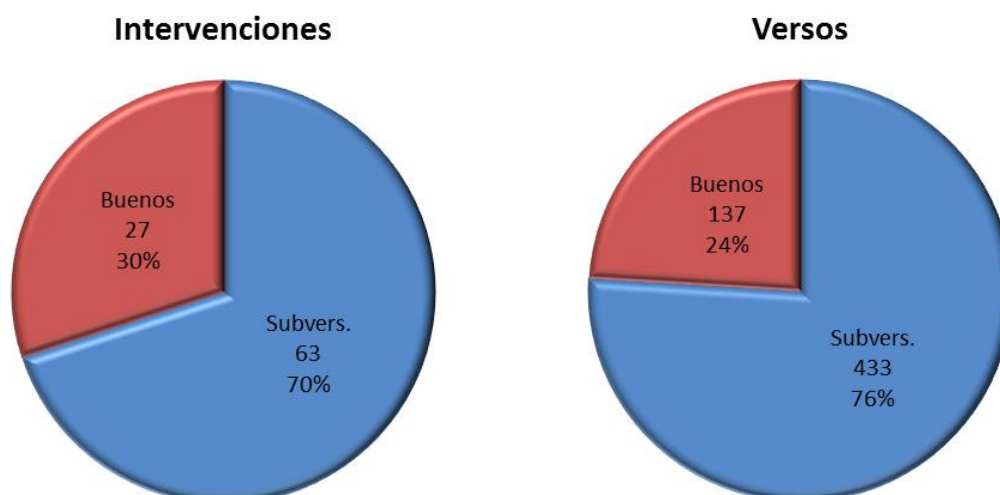


Figura 31: TOWNELEY - Play 22 “Scourging”

En la pieza nº 25 “Harrowing of Hell” (Descenso a los infiernos) y nº 30 “Judgment” (El Juicio) los personajes subversivos son los demonios (Satanás y los de

rango menor) cuyo número de intervenciones (y en la pieza n° 30 los versos a su cargo también) es superior a las de los buenos. Aparte de la clasificación de personajes subversivos permanentes, también se les puede considerar personajes cómico farsescos por las acciones absurdas que se les ocurren para derrotar a Jesús y por su condena final esperada por todos.

En la pieza n° 30 “Judgment” el autor da mayor protagonismo a las almas condenadas por Jesús que a las buenas. Así, los personajes subversivos sirven de instrumento para enseñar al público un modelo de conducta a seguir en este mundo. Los pecados de orgullo, avaricia, codicia, ira, mala fe y no cumplir los mandamientos tienen como castigo la condena al infierno. Dicho de otro modo, estos autores utilizan el mal para reforzar el bien.

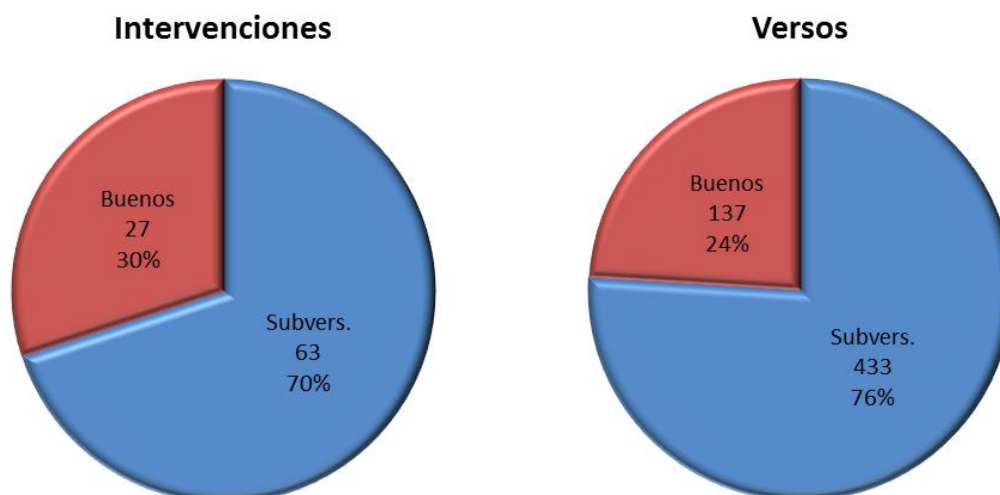


Figura 32: TOWNELEY - Play 30 “Judgment”

A continuación se muestran los gráficos comparativos de las 25 piezas donde aparecen personajes subversivos que se salen de la norma religiosa de la época pudiéndose apreciar el peso que se les otorga en comparación a los buenos.

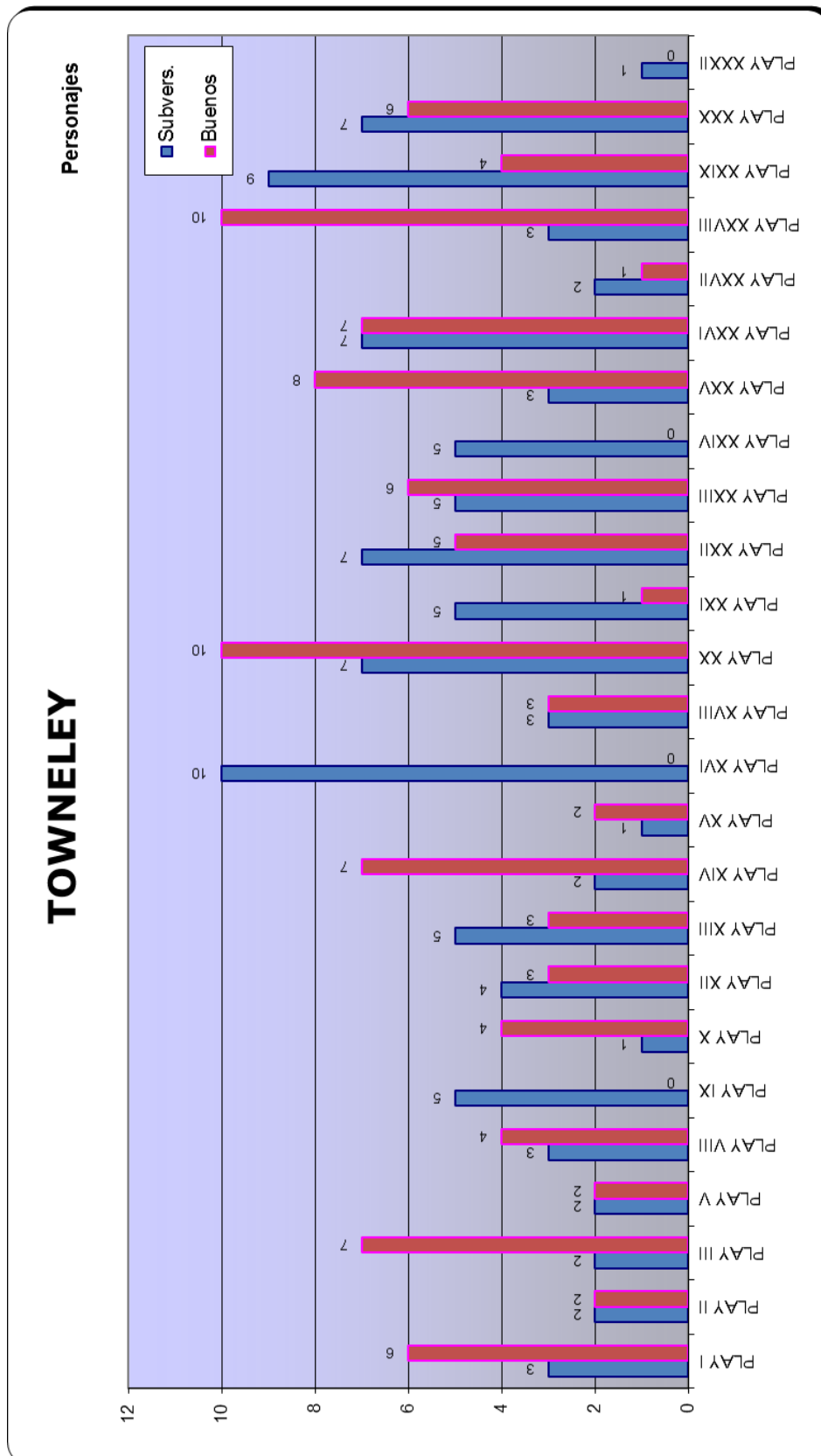


Figura 33: TOWNELEY - N° de personajes

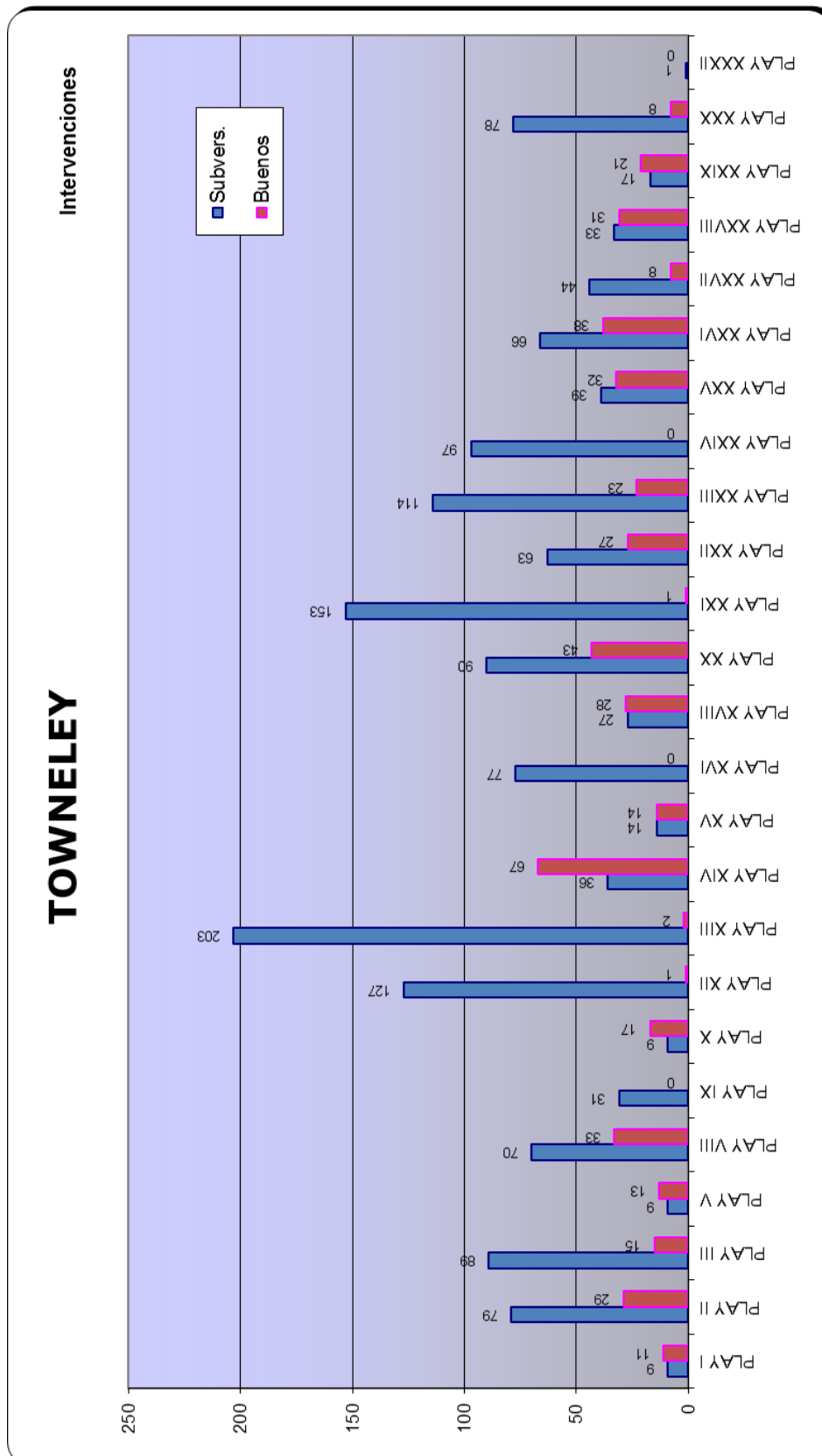


Figura 34: TOWNELEY - Nº de intervenciones

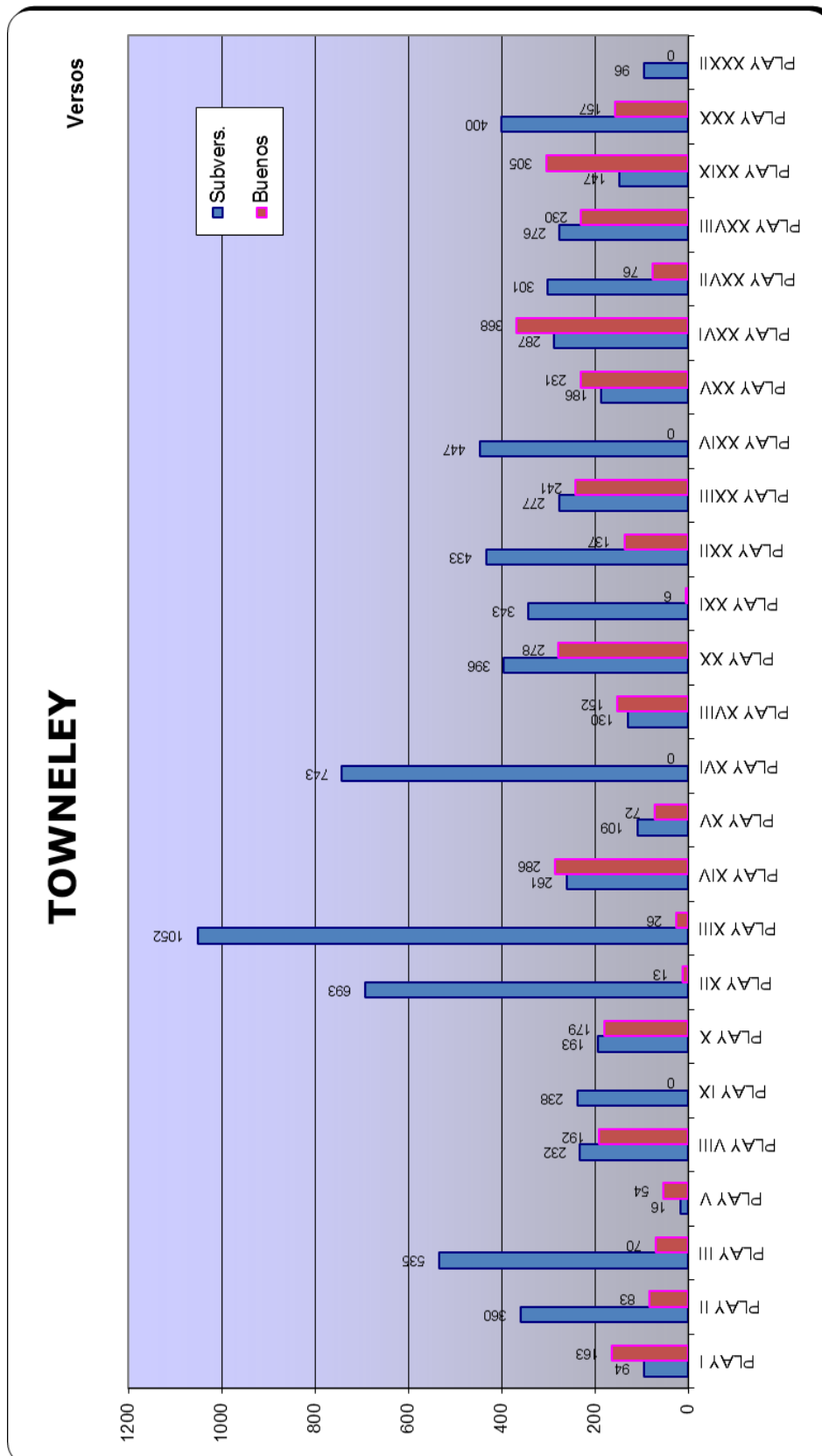


Figura 35: TOWNELEY - Nº de versos

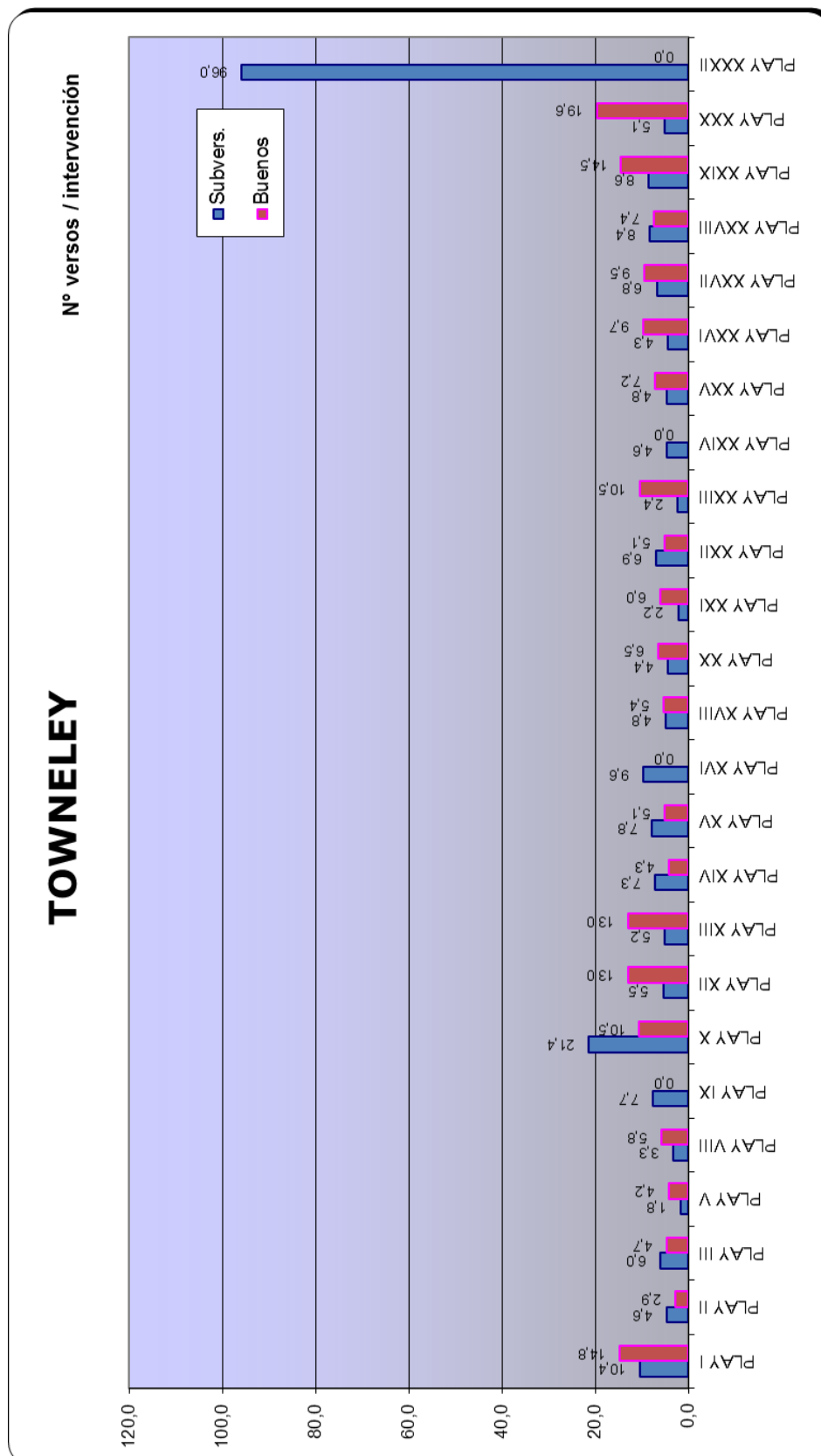


Figura 36: TOWNELEY - Nº de versos / intervención

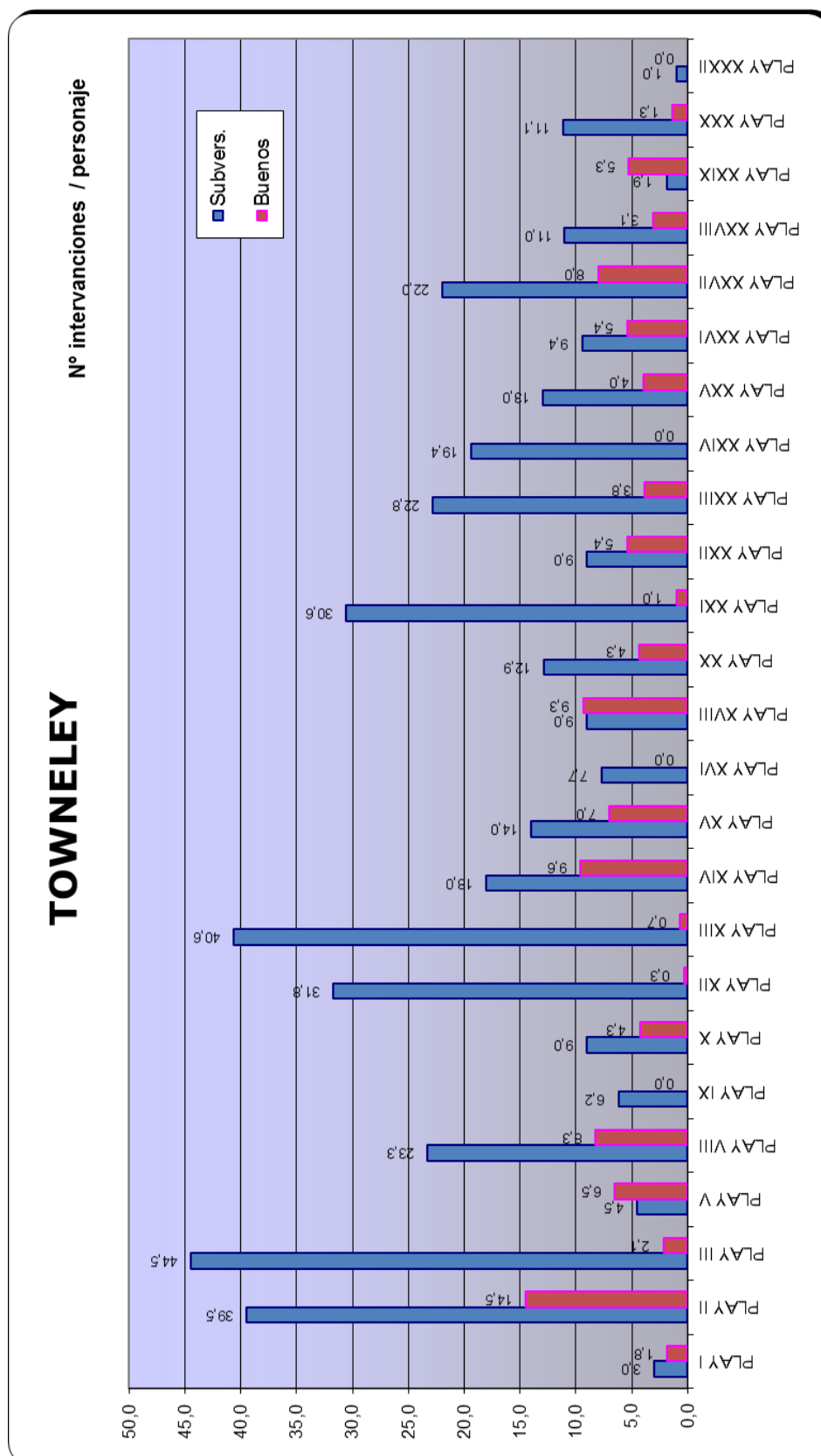


Figura 37: TOWNELEY - Nº de intervenciones / personaje

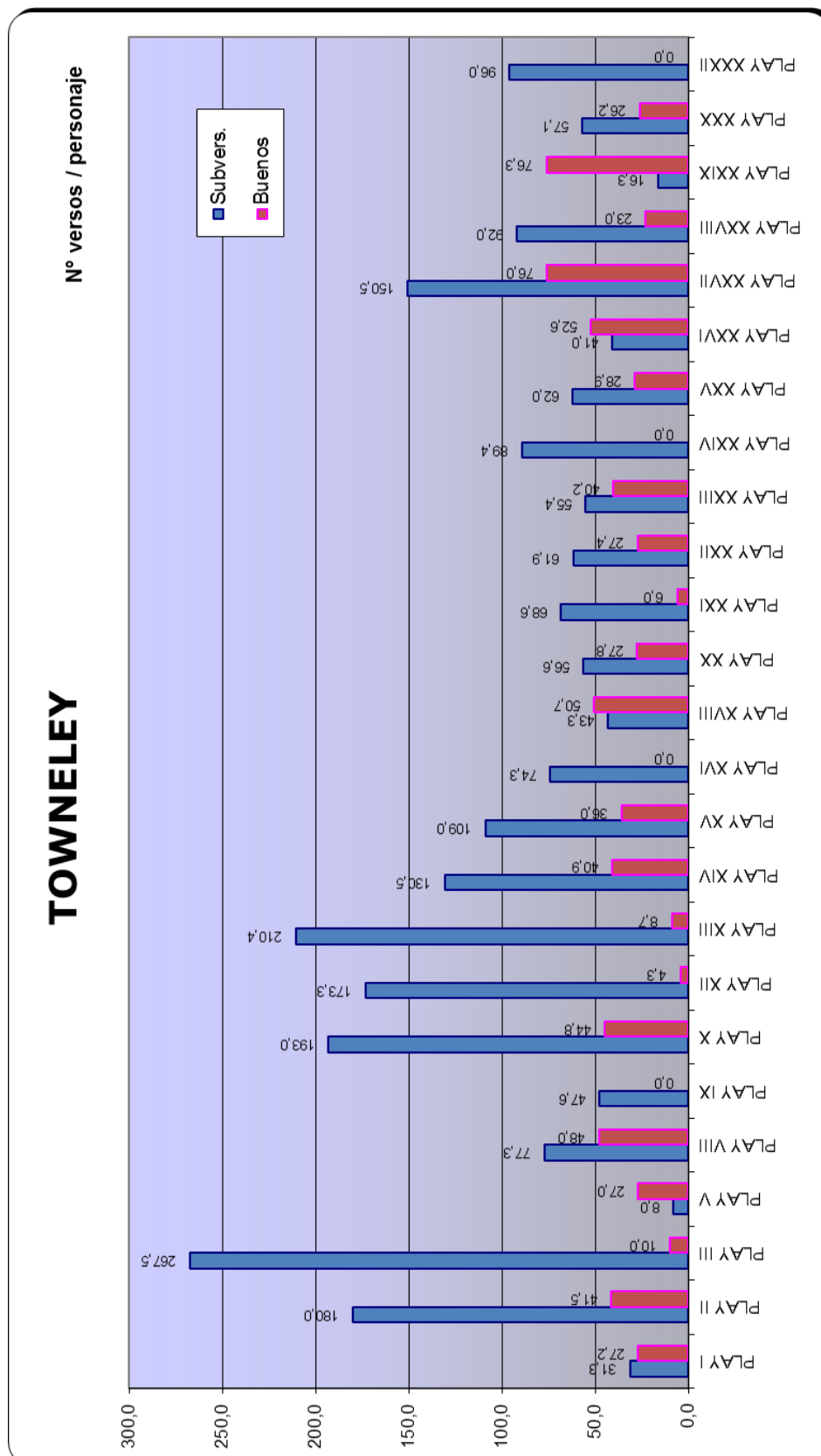


Figura 38: TOWNELEY - Nº de versos / personaje

LA OBRA DE N-TOWN

Esta obra es la más extensa de las cuatro en cuanto al número de piezas, compuesta por 42 piezas en 30 de las cuales aparecen personajes subversivos.

	Nº personajes subversiv.	Nº personajes buenos	Intervención personajes subversivos	Intervención personajes buenos	Versos personajes subversiv.	Versos personajes buenos
Play 1	2	2	14	3	25	57
Play 2	3	2	22	7	194	141
Play 3	1	2	13	10	80	116
Play 4	1	11	5	29	43	133
Play 8	2	8	15	27	145	150
Play 10	1	15	18	56	114	372
Play 12	1	5	14	17	148	79
Play 14	6	2	51	18	324	89
Play 15	2	4	26	29	208	126
Play 16	3	3	17	3	130	25
Play 18	2	5	7	22	132	203
Play 20	6	3	18	4	278	32
Play 21	3	3	27	26	128	160
Play 23	3	1	13	5	159	71
Play 26	7	16	26	27	293	219
Play 24	5	1	39	7	230	65
Play 26	7	16	26	27	293	219
Play 27	7	14	29	44	201	382
Play 28	4	8	8	13	34	169
Play 29	14	4	24	10	184	52
Play 30	11	1	50	4	281	17
Play 31	11	1	34	1	204	6
Play 32	8	8	38	28	114	186
Play 33	1	1	1	2	8	40
Play 34	12	6	43	12	250	72
Play 35	8	7	25	13	176	128
Play 36	1	6	5	18	28	139
Play 38	3	3	37	18	291	110
Play 40	3	12	6	22	13	27
Play 41	7	17	37	95	176	263
Play 42	4	5	11	10	56	78

En la pieza nº1 “The Creation of Heaven. The Fall of Lucifer” (La Creación del Cielo. La Caída de Lucifer), el número de intervenciones de los subversivos es superior a las de los buenos. Destacamos la figura de Lucifer, con un número de

versos (21) que supera al resto de los personajes subversivos, los ángeles malos (4). En sus actos de habla se define como un ser arrogante que se cree superior a Dios. De nuevo se presenta el pecado del orgullo como característica que va a ser recurrente en los tiranos de la obra.

De la pieza nº2 “The Creation of the World. The Fall of Man” (La Creación del Mundo. La Caída del Hombre) merece destacar las figuras de Adán, Eva y la serpiente/diablo con intervenciones y número de versos superiores a los de los buenos, como se aprecia en el siguiente gráfico circular

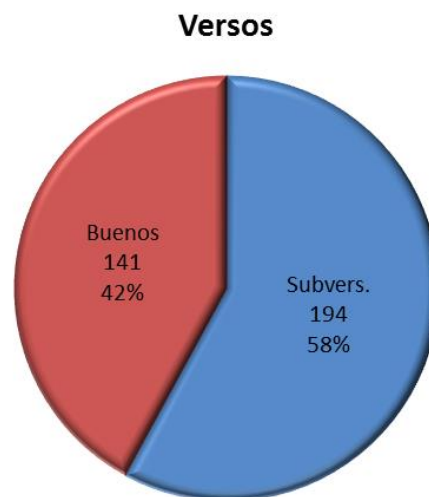


Figura 39: N-TOWN - Play 2 “The Creation of the World. The Fall of Man”

Adán accede a comer para ser igual a Dios. Tras comer, lamenta su acción y se avergüenza de su desnudez. Dice que pecó contra su deseo y culpa a Eva. Eva en un principio está de acuerdo en cumplir el mandato de Dios dando razones, pero cae cuando se le dice que será tan sabia como Dios. Esta promesa se repite tanto que parece surtir un efecto encantador en Eva, y así se lo hace saber a Adán. El autor otorga un peso especial al personaje de Eva, siendo el personaje subversivo con mayor número de intervenciones (11) frente a las 8 de Adán y 5 de la serpiente. Igualmente el número de versos a su cargo (88), supera también al resto de los

subversivos (75 de Adán y 16 del diablo). Su protagonismo en esta obra, marca la visión de la mujer como descendiente de Eva que se aprecia en los personajes femeninos que aparecen en la obra.

La pieza nº3 “Caín and Abel” tiene como protagonista indiscutible a Caín, el único personaje subversivo. Aunque el número de versos a su cargo es menor que el de los personajes buenos, interviene más veces (13) en comparación con los dos personajes buenos (10). Sus intervenciones se caracterizan por el uso de expresiones maleducadas y por el desprecio con el que trata a su padre y a Abel. Es un personaje subversivo permanente; lamenta su castigo final pero no hay arrepentimiento en sus palabras. Se trata de un espejo negativo para la audiencia de las obras.

Las piezas nº10 “The Marriage of Mary and Joseph” (El Matrimonio de María y José) y la nº12 “Joseph’s Doubt” (Las Dudas de José) tienen como protagonista a José, el único personaje subversivo temporal, con un significativo número de versos a su cargo. En la pieza nº 10 es retratado como personaje cómico por su carácter débil, quejoso y asustadizo; se lamenta continuamente de ser demasiado viejo para ir de viaje y mantenerse en pie. Habla sobre los obstáculos de tener una mujer joven. En la pieza nº12 también es retratado de manera cómica por sus dudas y flaqueza de carácter. Con un total de 148 versos a su cargo supera al total de 79 versos que tienen los buenos. Es el único personaje subversivo permanente de la pieza; acusa a María de haberle engañado con otros hombres, e intenta hacer cómplice a la audiencia, dirigiéndose a los hombres mayores para aconsejarles en contra del matrimonio con mujeres jóvenes.

Personajes subversivos temporales como José, reciben un peso en sus intervenciones, puesto que van a ser necesarios para transmitir un mensaje al

público. José acaba pidiendo perdón y así, tras el caos, el orden se reestablece de nuevo en la pieza.

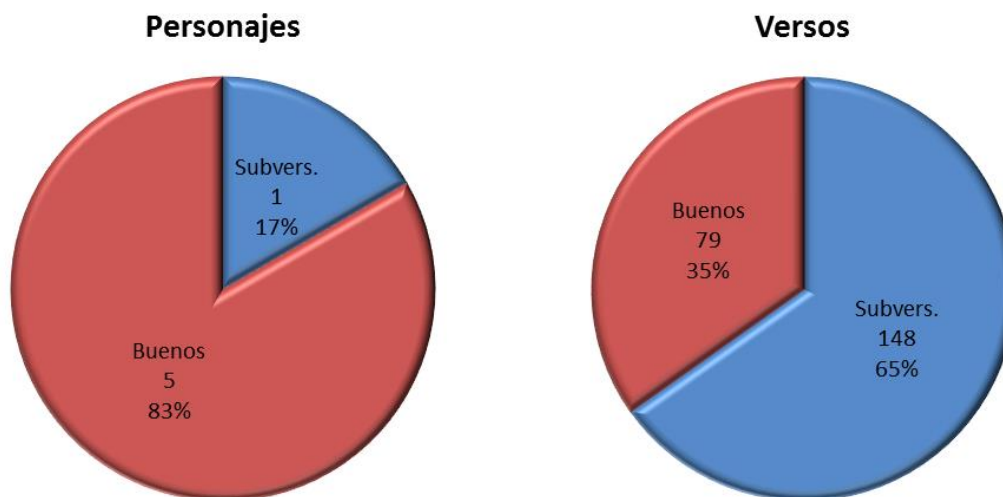


Figura 40: N-TOWN - Play 12 “Joseph’s Doubt”

La pieza nº 14 “The Trial of Mary and Joseph” (El Juicio de María y José) tiene como fuente los evangelios apócrifos. El peso que se otorga al personaje subversivo tiene la función de recoger el funcionamiento de las cortes eclesiásticas medievales, donde se muestra la corrupción de figuras como el convocante a juicio (Den), fácilmente sobornable, o los testigos que aportan falsos testimonios.

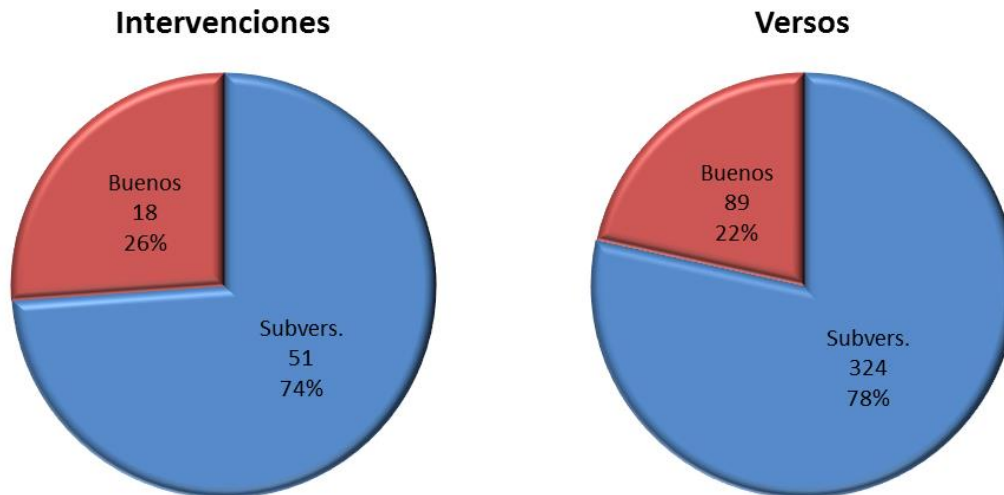


Figura 41: N-TOWN - Play 14 “The Trial of Mary and Joseph”

La pieza nº15 “The Nativity” (La Natividad) es un nuevo ejemplo donde José es de nuevo representado como espejo negativo por sus maleducadas palabras hacia María, ante lo que al final pide perdón. De nuevo, el autor le otorga el protagonismo de este episodio concediéndole más intervenciones que a los personajes buenos y un total de 137 versos a su cargo.

Situaciones de caos que dan paso al orden también son protagonizadas por los tres pastores de la pieza nº16. Sus intervenciones y versos a su cargo los convierten en los verdaderos protagonistas, generando situaciones cómicas como su imitación del anuncio del ángel que, inmediatamente, dan paso a la seriedad del momento de la Adoración.

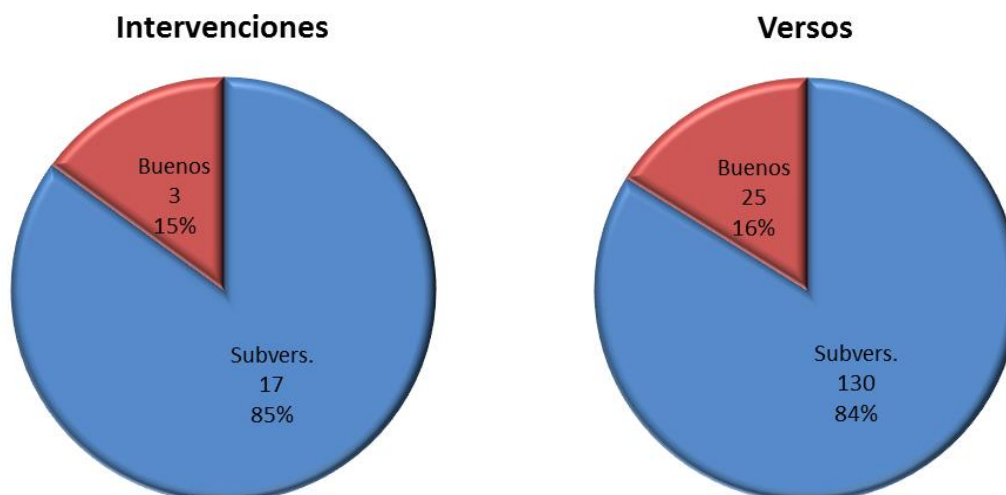


Figura 42: N-TOWN - Play 16 “The Shepherds”

Herodes, el tirano central de las obras bíblicas, aparece por primera vez en N-Town en la pieza nº18 “The Magi” (Los Magos). Él y su ayudante, Senescallus, son los personajes subversivos en la pieza y, pese a que no superan a los buenos en número de intervenciones, su peso es particularmente relevante por la fuerza que le imprimen sus actos de habla; fanfarrón, amenazante y prepotente, se considera el mejor dirigente de todos los reinos. Se presenta ataviado de rica vestimenta, característica común a los tiranos de estas obras, costumbre que era a su vez motivo de crítica desde el púlpito en muchos sermones de la época. El autor nuevamente hace uso de este tipo de convenciones a modo de sátira social contra la forma de vestir común a muchos personajes subversivos.

Su segunda aparición es en la pieza nº20 “The Slaughter of the Innocents. The Death of Herod” (La Matanza de los Inocentes. La Muerte de Herodes). En esta pieza, el número total de personajes subversivos (6) supera al de los buenos (3). También los personajes subversivos (Herodes y su ayudante, Senescallus, los soldados, la Muerte y el Demonio) cuentan con más intervenciones que los buenos y respecto al

número de versos, Herodes destaca con un total de 119. La fuerza de este tirano reside, una vez más, en la crueldad de su lenguaje que le hace aparecer como una figura grotesca e irreal, como un personaje que se distancia cada vez más del público.

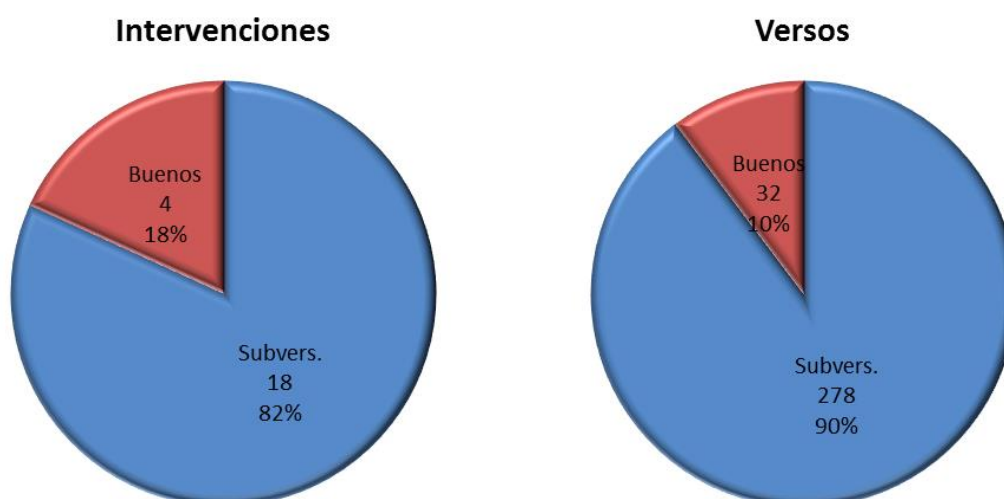


Figura 43: N-TOWN - Play 20 “The Slaughter of the Innocents”

Satanás es el personaje subversivo permanente protagonista de la pieza nº23 “The Parliament of Hell. The Temptation” (El Parlamento del Infierno. La Tentación). Junto a los otros dos demonios menores, Beliall y Belsabub, superan en intervenciones y versos a su cargo al único personaje bueno de la obra. Satanás, como personaje protagonista, es el que cuenta con mayor número de versos a su cargo (127), y en esta pieza es retratado con cierta comicidad, pidiendo consejo a los demonios menores por si Cristo fuera de verdad el Hijo de Dios y también desesperado por no poder hacer caer a Jesús en la tentación.

La pieza nº26 “Prologues of Satan and John the Baptist. The Conspiracy. The Entry into Jerusalem” (Prólogos de Satán y Juan el Bautista. La Conspiración. La Entrada en Jerusalén) tiene un número importante de versos a cargo de los

personajes subversivos (293), de entre los cuales destaca Satán con 124. En sus intervenciones se presenta con una amplia variedad de títulos y por la importancia que concede a la vestimenta, se asemeja al retrato de Herodes. Ambos personajes tienen el pecado del orgullo como factor común, constatado en sus actos de habla y rica vestimenta.

Tras Satán, los Sumos Sacerdotes, Anás y Caifás, son los siguientes personajes subversivos permanentes con mayor número de versos a su cargo. Anás también describe su rica indumentaria en la introducción. Se presenta como prelado y juez que asegura la ley; amenazando con que cualquier hereje que la incumpla debe rendir cuentas ante él. Caifás por su parte se presenta como un "wise primate", obispo de la ley, con poder para destruir a los que vayan en su contra.

En la pieza nº 29 "Herod. The Trial before Annas and Cayphas" (Herodes. El Juicio ante Anás y Caifás) el número de personajes subversivos temporales supera al de los buenos, al igual que sus intervenciones y número de versos a su cargo. Herodes es el protagonista de esta pieza quien, por su crueldad en el lenguaje, recuerda a Herodes el Grande de la pieza nº 18. En sus intervenciones se dirige a la audiencia de un modo muy duro ordenando silencio y amenazando a todos aquellos que vayan contra su ley.

En la pieza nº30 "The Death of Judas. The Trials before Pilate and Herod" (La Muerte de Judas; Los Juicios ante Pilato y Herodes) los personajes subversivos permanentes (11) superan en número a los buenos (1). Sus intervenciones (50) también son superiores a las de los buenos (4), pero donde más peso tienen los subversivos es en los versos a su cargo, con un total de 281. La importancia de personajes como Herodes, Caifás, Anás, y Pilato viene determinado por el número elevado de intervenciones y versos que se les otorgan, con el protagonismo una vez

más del personaje de Herodes, que mantiene su carácter violento, esta vez hacia Jesús.

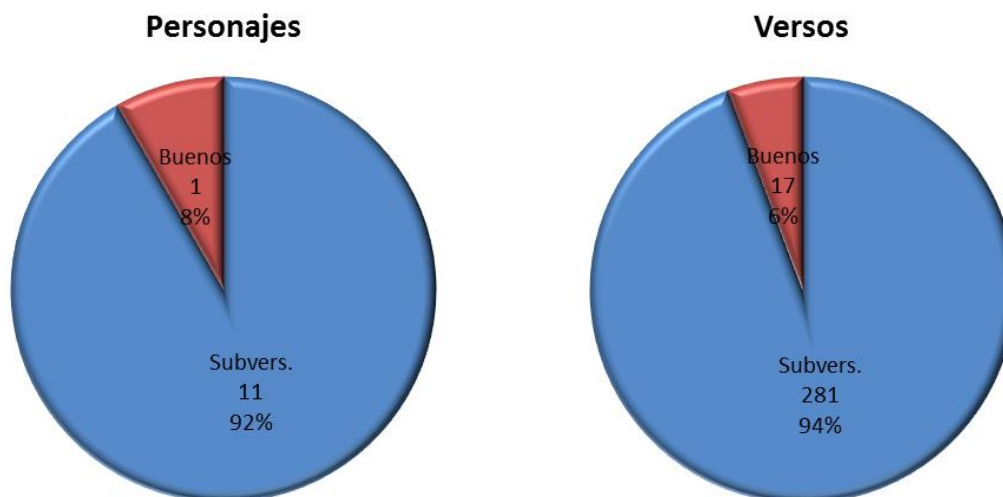


Figura 44: N-TOWN - Play 30 “The Death of Judas. The trials before Annas and Cayphas”

La pieza nº31 “Satan and Pilate’s Wife. The Second Trial before Pilate” (Satán y la Mujer de Pilato. El Segundo Juicio ante Pilato) tiene un gran número de personajes malvados (11) frente a los buenos (1). Sus intervenciones y el número de versos también son muy superiores a los de los buenos. Entre estos personajes subversivos permanentes destaca Satán, cuyas beligerantes estrofas de entrada reiteran su involucración personal en la muerte de Jesús.

Pilato es el malvado que más versos tiene a su cargo (93). Culpa a los doctores de golpear, atar y avergonzar a Jesús ya que no encuentra falta en Él, como tampoco Herodes podría. La duda ante la culpabilidad de Jesús le retrata como un personaje subversivo temporal, que sucumbe al final ante las amenazas de los Sumos Sacerdotes y, como solución, opta por lavarse las manos.

En la pieza nº32 “The Procession to Calvary. The Crucifixion” (La Procesión al Calvario. La Crucifixión) a pesar de que los personajes subversivos igualan a los buenos en número, superan a estos en intervenciones y versos a su cargo. Cabe destacar el papel de los cuatro judíos con un total de 90 versos a su cargo. Son los encargados de clavar a Jesús en la cruz. En sus 90 versos dialogan entre ellos mientras clavan a Jesús en la cruz estirando sus miembros para que encajen en los agujeros. Asimismo, bailan alrededor de ésta y se burlan de Jesús con sorna al levantar la cruz, sorteándose sus ropas.

En la pieza nº34 The Burial. The Guarding of the Sepulchre (El Enterramiento. La Guarda del Sepulcro) es importante el gran número de malvados (12) en contraposición a los buenos (6). Destaca la figura de Pilato, quien acuerda con Caifás cómo salvaguardar la tumba con cuatro soldados a quienes amenaza con perder a sus mujeres e hijos si dejan escapar a Jesús.

Merecen especial atención también por la cantidad de versos a su cargo (106) los cuatro soldados que guardan la tumba *Amorawnt*, *Arphaxat*, *Cosdram* y *Affraunt*. Aunque el episodio es bíblico, Matt.28:4, fue embellecido en varias obras latinas y en cada una de las cuatro obras bíblicas inglesas.

En la pieza nº35 “The Harrowing of Hell (Part II). Christ Appearance to Mary. Pilate and the Soldiers” (Descenso a los infiernos II. La Aparición de Cristo a María. Pilato y los Soldados) el número de intervenciones de los personajes subversivos (25) y los versos a su cargo (176) es superior al de los buenos (13 y 128). Destaca la figura de Pilato, el personaje subversivo permanente con más versos a su cargo (52). Pilato se enfada mucho con los soldados por haber dejado escapar a Jesús y, siguiendo los consejos de Anás y Caifás, decide sobornarles para que inventen una historia.

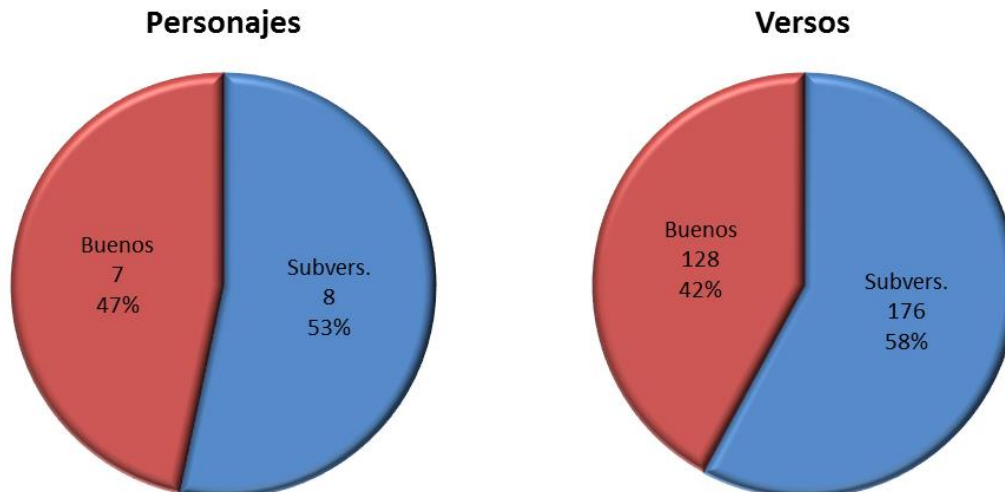


Figura 45: N-TOWN - Play 35 “The Harrowing of Hell (Part II); Christ Appearance to Mary; Pilate and the Soldiers”

La pieza nº38 “Cleophas and Luke. The Appearance to Thomas” (Cleofás y Lucas. La Aparición a Tomás) destaca también por el número de intervenciones de los personajes subversivos temporales, Lucas, Cleofás y Tomás, con 37 intervenciones de los malos frente a las 18 de los los buenos, y por los versos a su cargo, 291 frente a los 110 de los buenos. Estos personajes subversivos temporales no son el tipo de villano o tirano permanente que en la mayoría de los casos pertenece a la clase gobernante contra la que el autor lanza sus dardos. En esta pieza los personajes subversivos son los discípulos de Jesús, en peregrinaje hacia Emaús, que dudan de la resurrección del Maestro. Jesús se refiere a ellos como “fools and slow of hearts” por dudar de lo que dijeron los profetas y no confiar en Dios. Como ya hemos señalado, estos personajes, son los más representativos para la audiencia y el peso que el autor confiere a sus intervenciones y número de versos tiene la intención de transmitir un modelo de comportamiento.

El mensaje de la última pieza “Judgement Day” se refuerza con las intervenciones de los personajes subversivos, especialmente los 3 demonios, que

recuerdan a los condenados los pecados que han cometido (relacionados con los Siete Pecados Capitales).

A continuación se presenta la comparativa de las 30 piezas donde hay personajes subversivos.

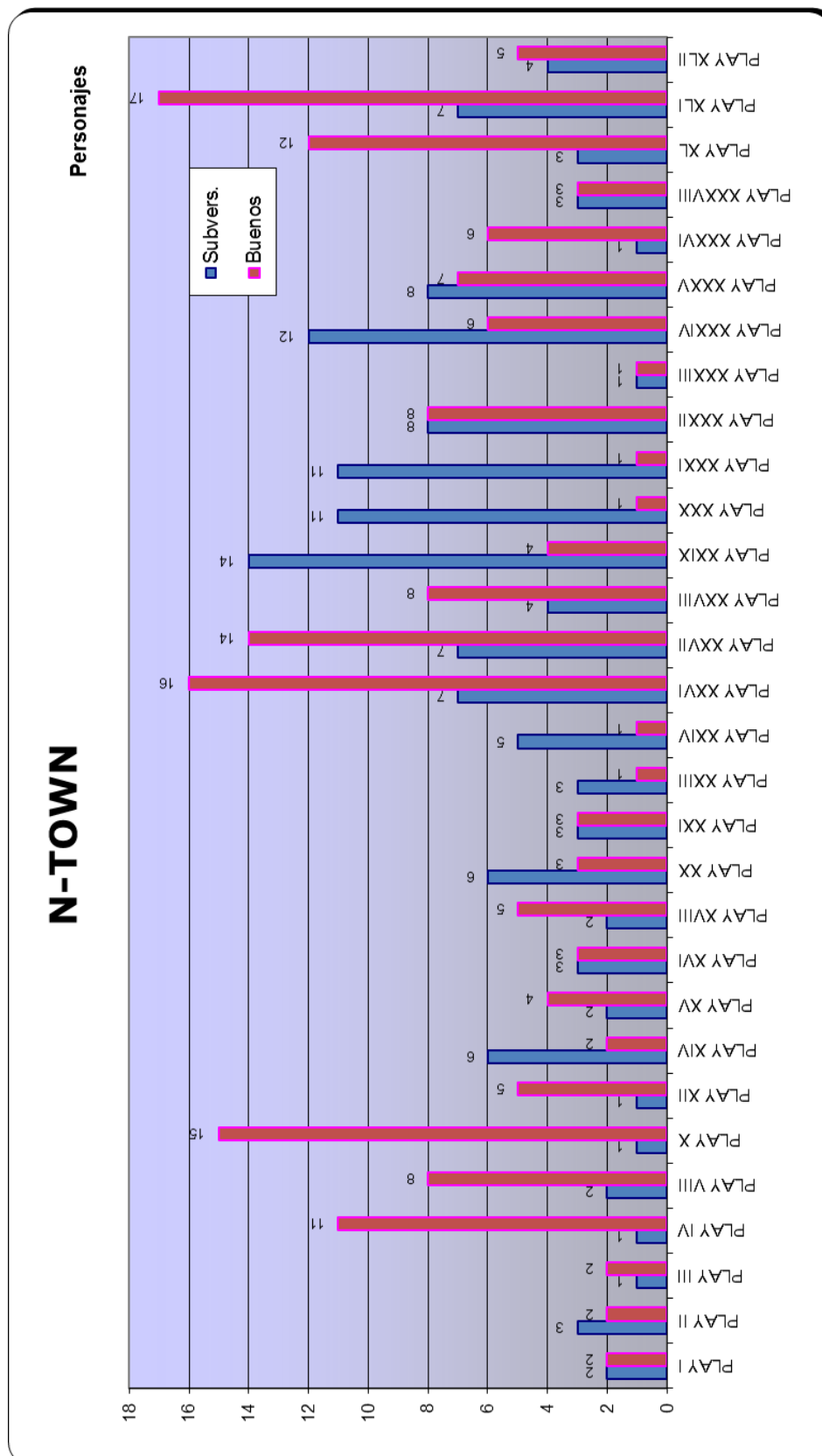


Figura 46: N-TOWN - N° de personajes

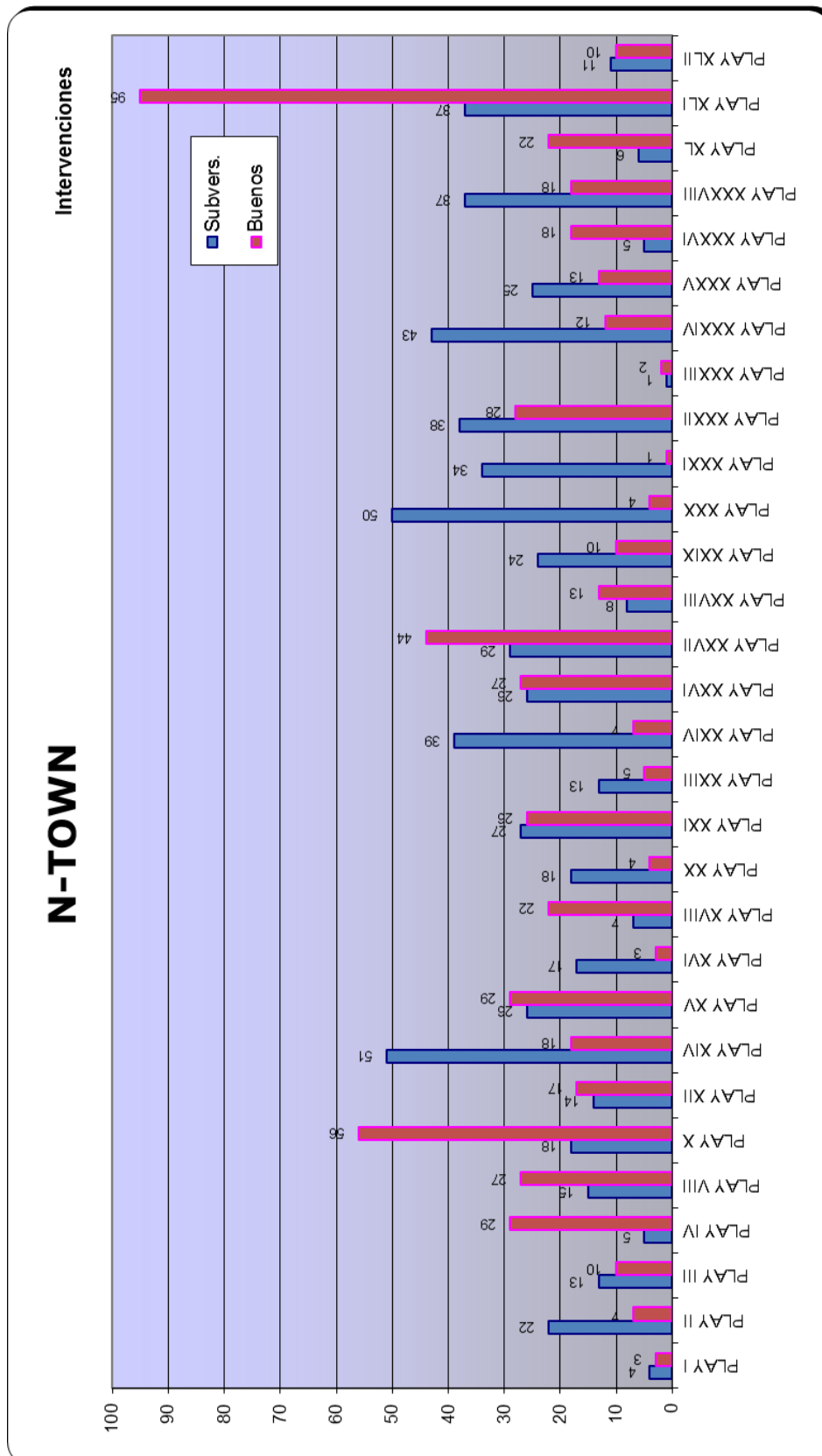


Figura 47: N-TOWN - Nº de intervenciones

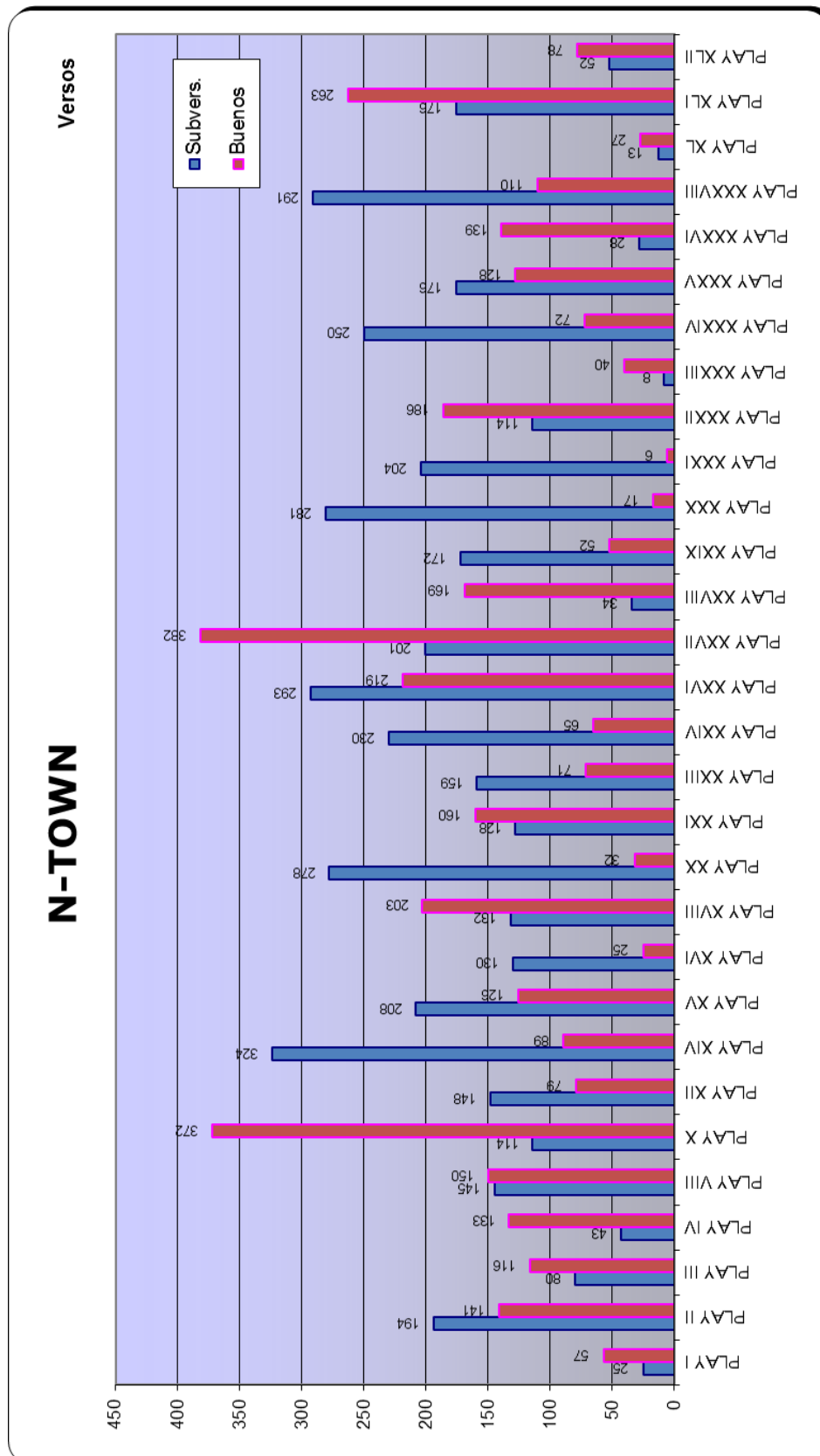


Figura 48: N-TOWN - Nº de versos

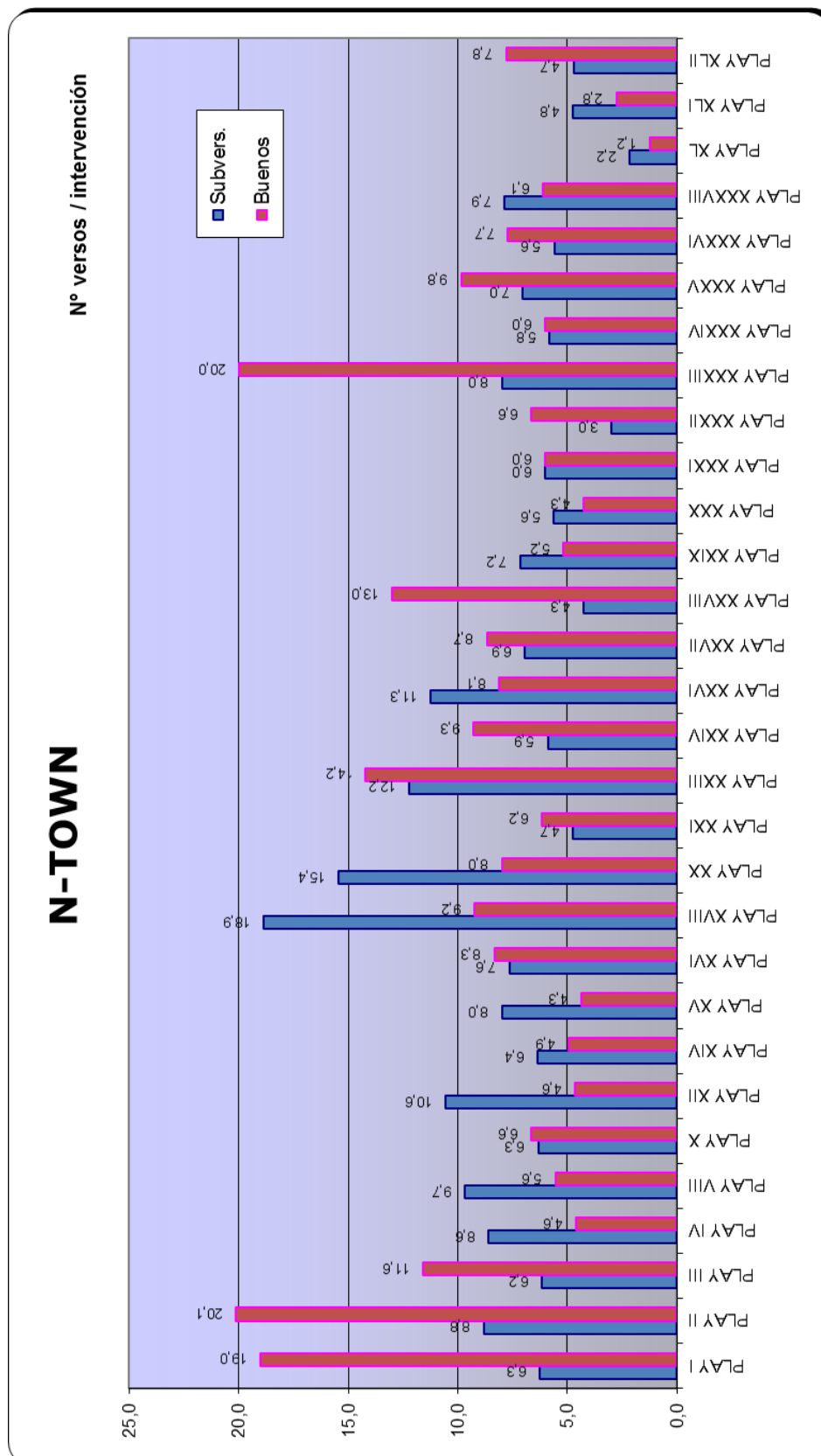


Figura 49: N-TOWN - Nº de versos / intervención

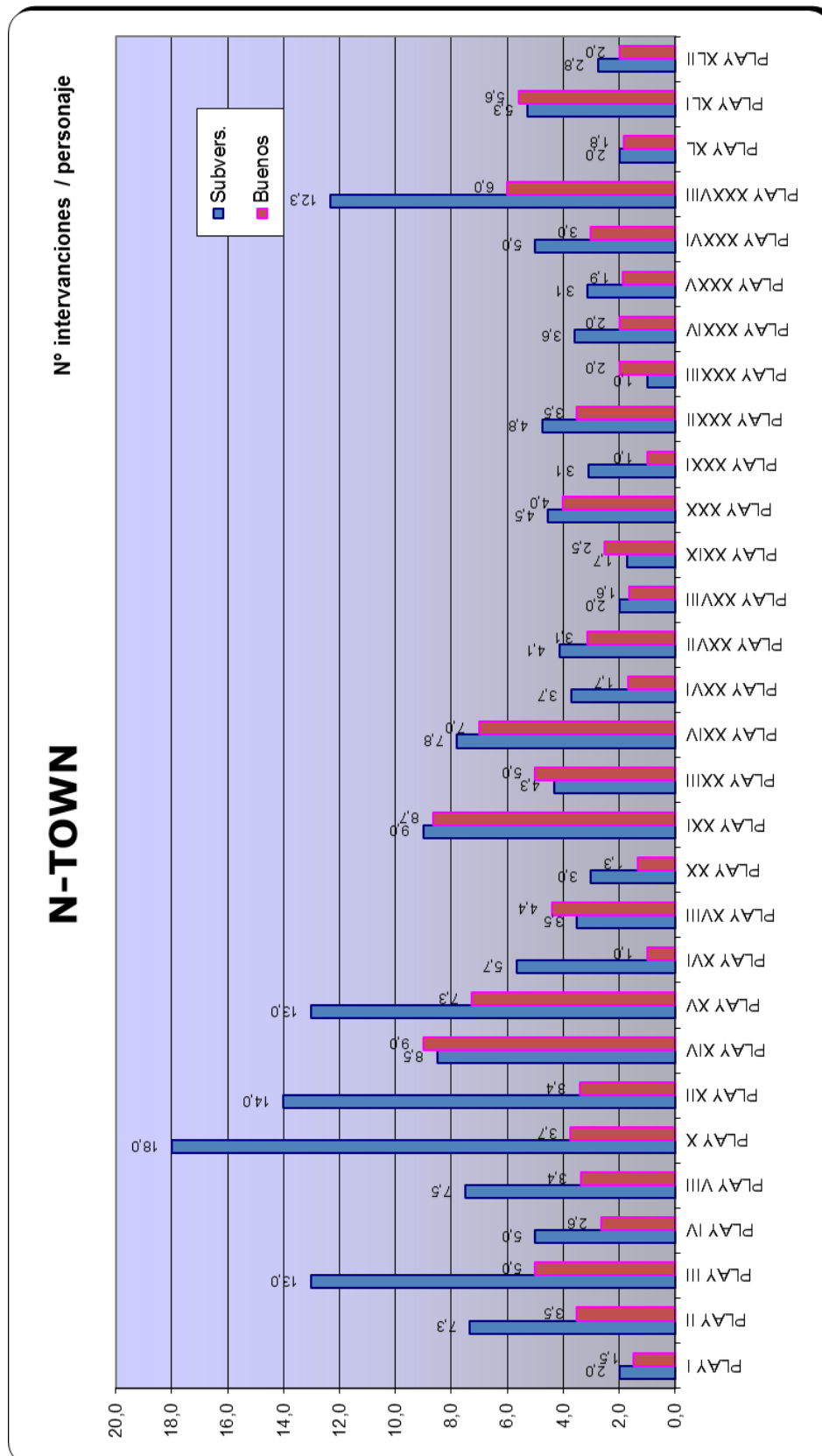


Figura 50: N-TOWN - Nº de intervenciones / personaje

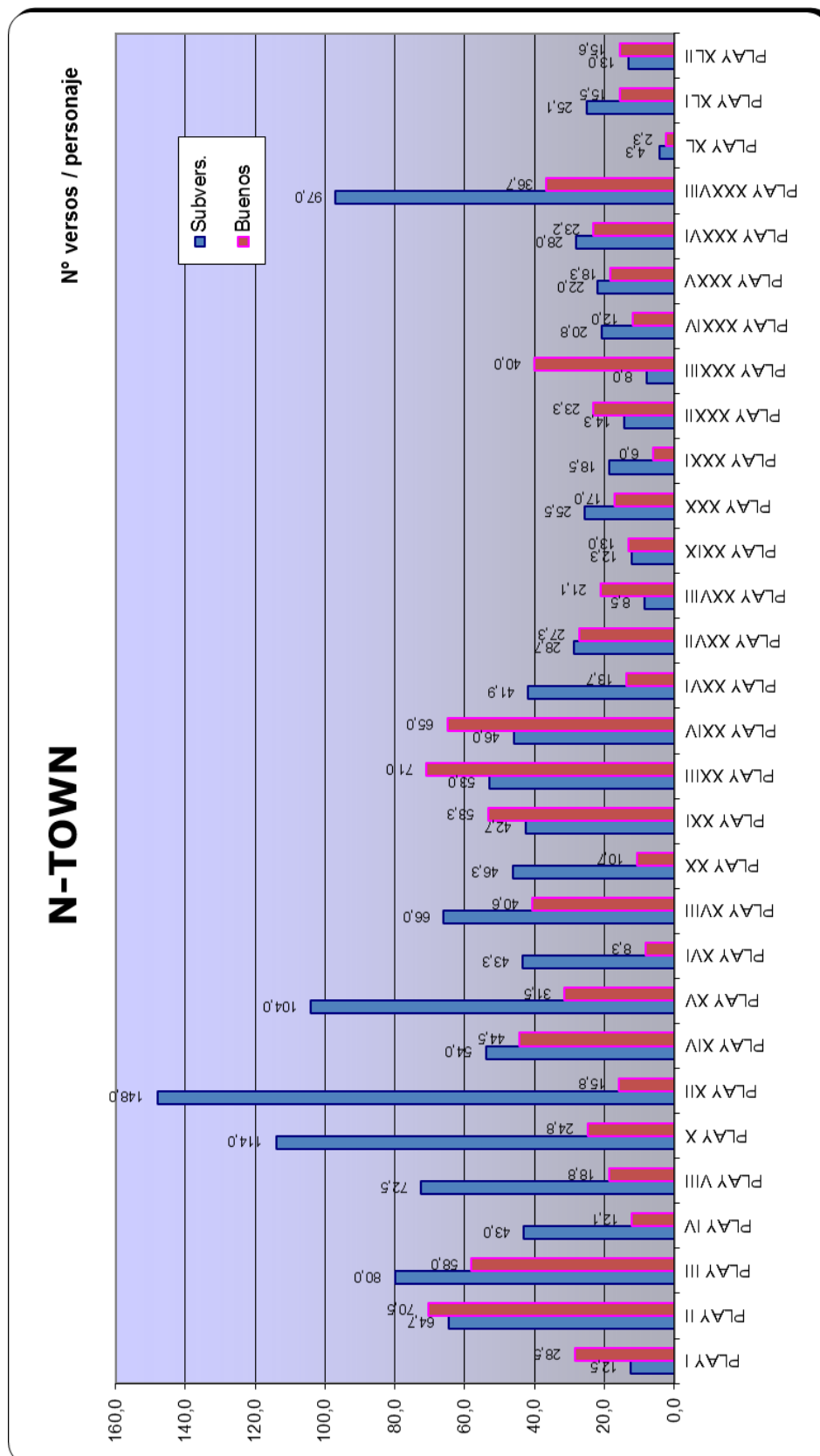


Figura 51: N-TOWN - N° de versos / personaje

2.4. Las fuentes literarias de los personajes subversivos

En este punto recogeremos la visión de algunos críticos sobre las fuentes, no sólo literarias, sino también las de origen folclórico que pudieron inspirar a los autores de los dramas bíblicos a caracterizar de determinada manera a los personajes subversivos de sus obras.

El estudio de los personajes subversivos de las cuatro obras bíblicas permite tener una idea más completa del tratamiento que los autores de las obras dan a estos personajes, encontrando similitudes y también diferencias entre ellos que corresponden al estilo particular de cada obra. La comparación entre las cuatro obras bíblicas resulta interesante para nuestros objetivos y apoya nuestra tesis sobre el peso que los autores otorgan al personaje subversivo en el drama medieval inglés como estrategia para determinados fines.

Al realizar el estudio cuantitativo de las intervenciones de los personajes subversivos nos hemos centrado en los más interesantes desde el punto de vista de su caracterización y discurso, encontrando importantes similitudes en las cuatro obras. Críticos como Clopper (1980: 3), interesados en la caracterización en las obras bíblicas, han analizado las figuras de personajes subversivos como Herodes, Pilato, Anás y Caifás concluyendo que la similitud general de villanos particulares entre las obras es consecuencia del hecho de que se derivan de la misma última fuente y de que la caracterización ya está definida tropológicamente en un inicio, bien por la fuente o bien por la tradición. Sin embargo, aunque la última fuente sea la Biblia, también se aprecian diferencias. Clopper explica que éstas se deben a menudo a la preferencia de un autor por un incidente en una secuencia narrativa. De este modo, un autor podría alterar la presentación de un personaje dentro de su misma obra para desarrollar un tema y así provocar inconsistencias con las otras representaciones del mismo

personaje en el resto de la obra. (Clopper, 1980: 5-6). Estas diferencias en la caracterización de los personajes subversivos son las que han llevado a definir el estilo particular de cada obra bíblica. Así, la obra de Towneley, se ha considerado que tiene un estilo vivo y cercano al público, estilo que se consigue principalmente a través de los rasgos especiales que tienen sus personajes subversivos.

Aparte de la fuente última bíblica de estos personajes, no debemos olvidar que estos dramas vienen a ser, como se ha sugerido en alguna ocasión, sermones dramatizados cuyo objetivo coincide en ocasiones con la predicación dirigida a los fieles desde el púlpito. Coincidimos con Finke en la gran influencia que tuvieron los sermones de la época en los fieles, influencia que también se refleja en las obras bíblicas. Este crítico sostiene que “El sermón ejerce la máxima influencia sobre el pueblo, y recoge y exterioriza sus concepciones” (Finke, 1926: 108). Asimismo, expone las ideas de Lecoy de la Marche, máxima autoridad del siglo pasado, en lo referente a la predicación y a la visión de la mujer y la vida conyugal:

Los predicadores honran a la mujer enalteciendo la dignidad del matrimonio, que no sólo es un sacramento, sino una especie de orden, con reglas especiales y especial santidad. La virginidad tiene su valor, y merece alabanzas; pero es curioso que durante el siglo de la mística sea, ante todo, la vida conyugal, en todos sus detalles, la que se presenta como modelo al pueblo con sus deberes y características (citado en Finke, 1926: 108-109).

Sin embargo, pese a lo que afirma Lecoy, en la mayoría de las piezas donde aparecen mujeres, éstas son presentadas con un claro sentimiento antifeminista y cabe preguntarse si sus fuentes literarias (y no literarias) ejercieron alguna influencia en el tratamiento que se da a la mujer en las obras dramáticas. Al tal respecto, estudiosos como el romanista G.Grober han formulado la noción casi dominante sobre

el puesto de la mujer en la literatura y aún más en la realidad medieval con las siguientes palabras:

A pesar de todo el culto caballeresco y la idealización de que fue objeto la mujer, el hombre medieval no vio en ella más que un ser ineducable, voluble, incalculable en sus determinaciones y dominado por malas disposiciones, un ser que ha de someterse al hombre y que solo existe para el hombre; el hombre medieval vio en la mujer la Eva del Antiguo Testamento, la que hizo caer el hombre en el pecado, y sin la cual, no habiéndose interrumpido la santidad de Adán, no hubiera sido necesaria la Redención (citado en Finke, 1926:114-115).

La visión de la mujer en el drama bíblico corrobora las palabras de Grober; en las obras es patente la dicotomía entre dos mujeres: María, modelo de mujer a seguir y Eva, mujer pecadora que trajo el pecado al mundo y con la que se identifican el reducido número de mujeres que aparecen en las piezas. Según Finke (1926: 114-115), este criterio, con su fundamentación literaria, puede considerarse como un dogma científico. La escasa valoración de la mujer, el desdén y menosprecio que padece en los libros medievales, es un tema consagrado. La literatura en general se debe casi exclusivamente al pensamiento masculino y está escrita por hombres haciendo que la crítica del sexo opuesto sea fácil y, en ocasiones, obedeciendo a motivos poco nobles como el rencor y la envidia. Ya en la antigüedad clásica existen testimonios donde se menosprecia a la mujer en pasajes violentos de San Jerónimo quien, sin embargo, tanto hizo en pro de la mujer, y en otros de Gregorio el Grande. También señala Finke (1926: 116-117) que en los escritos de los Santos Padres pueden recogerse ambas visiones; por una parte, himnos en alabanza a la mujer, como cuando proclaman que a pesar de todas las diferencias, el hombre es igual a la mujer, y, por otra, también se leen en ellos expresiones que denotan el terror y la aversión a la mujer. La Virgen, como contraposición a Eva, siempre es glorificada por los Padres de la Iglesia:

Nunca se cansan los Padres de glorificar la Virgen cristiana y de fomentar el estado de virginidad. De insistir en este punto, tendríamos que declarar que nunca se ha entonado una alabanza más excelsa a la mujer que la contenida en los sermones de los Padres de la Iglesia y en los tratados religiosos de los escolásticos: cada imagen es superior a la otra; interminables se ensartan los elogios (Finke, 1926: 113).

En las obras bíblicas personajes femeninos como la mujer de Nóe o la mujer de Mak, el pastor, se contraponen, como hijas de Eva, al modelo de comportamiento ejemplar de María, el que toda mujer debería seguir.

Otra fuente importante de la visión de la mujer fue la doctrina de los escolásticos. Durante un par de siglos fueron los representantes de la ciencia, y en sus obras se refleja el saber y concepción del mundo en la Edad Media. Se apoyan, en principio, en San Pablo, quien, en su Epístola a los Efesios, ordena a las mujeres que obedezcan a sus maridos y prescribe a éstos que quieran a sus mujeres como Cristo a su Iglesia.

Los escolásticos ensalzan la igualdad personal íntima de los sexos y el predominio del hombre en la sociedad. El escolástico más conocido y más influyente, Santo Tomás de Aquino, destaca como lo más importante el que ambos sexos sean la imagen de Dios. Sin embargo, Finke argumenta (1926: 122-123) que, con su fundamentación filosófica, Santo Tomás ejerció una influencia desfavorable en la diferencia de sexos, ya que en ella sigue ciegamente la doctrina de Aristóteles según el cual la mujer es un varón mutilado, aunque Santo Tomás combate la creencia de que la mujer sea, por ello, un ser defectuoso y anormal. Es difícil determinar qué tipo de visión de la mujer se proyectaba desde el púlpito. Finke (1926: 126), quien ha estudiado centenares de sermones, concluye que, siendo entonces el público en su

mayor parte femenino, los agravios a la mujer habrían conducido a alejarla de la Iglesia, por lo que desde el púlpito no se menospreciaría a la mujer.

También en la literatura la visión de la mujer ha sido diversa. En la literatura poética, el arte cortesano épico y lírico contribuyó a ensalzar en gran medida, y durante mucho tiempo, la posición de la mujer. En oposición radical a este culto a la mujer, propio de los poemas cortesanos caballerescos, se encuentra la imagen femenina trazada en la poesía popular, primero en los fabliaux franceses, que han sido después objeto de innumerables imitaciones en Occidente, en Boccaccio y Chaucer. Este género poético se caracteriza por su complacencia en las bufonadas picantes y soeces, en los cuentos y anécdotas. La mujer aparece como muchacha inexperta, como doncella enamorada, esposa imperativa, madre cuidadosa o viuda enlutada o sonriente. En la inmensa mayoría de los fabliaux, permanece dueña de la situación, frente a un marido engañado, tonto, vanidoso y celoso, creando una situación cómica. Facilidad en la réplica, agudeza, presencia de ánimo, rápida adaptación a todas las situaciones, gran arte histriónico para fingir honestidad... todas estas propiedades se le atribuyen a la mujer. Pero, desde otro punto de vista, la escena resulta escandalosa: la inmoralidad de la mujer parece superar todas sus buenas cualidades. Si nos atenemos a este cuadro, las mujeres de clase media y baja habrían estado extraordinariamente corrompidas (Finke, 1926: 135-136), pero el retrato no corresponde a la realidad. El juglar quiere ante todo divertir con sus creaciones, y no es extraño que de los personajes en sí se pase a las caricaturas. Los fabliaux son poemas democráticos y, en lugar de divinizar como hasta entonces a la mujer, sienten placer en negarle todas las buenas cualidades y presentarla como un ser inferior y corrompido. En las obras bíblicas, el papel de la mujer va más en esta última línea; en varias piezas es retratada como un ser que domina a su marido y que se convierte en protagonista de su episodio, creando situaciones que seguramente provocarían la risa

de la audiencia, sobre todo la femenina, y que serviría además como válvula de escape para este público.

Los autores de los dramas comparten con los juglares el objetivo de divertir al público y otorgan a los personajes subversivos un peso importante en sus obras ya que los consideran el instrumento más adecuado para transmitir un mensaje positivo de Salvación y a su vez realizar una sátira social de manera gráfica. Este tipo de personajes que se desvían de la norma recogen las circunstancias sociales de la audiencia, por lo que sería fácil para el público sentirse identificado con muchos de ellos y reconocer situaciones de abuso de poder. Los autores también utilizan al personaje subversivo como estrategia para criticar determinados comportamientos o abusos que seguramente se producían y así realizar una crítica social.

Parece que el material que pudo haber influido en la creación de los personajes subversivos no fue uniforme y se muestran distintas tendencias. Respecto al personaje de la mujer, Finke sostiene (1926: 137) que en los últimos siglos de la Edad Media destaca el desprecio a la mujer. Pone en duda que ello obedezca a motivos de principio, como la actitud cristiana o el ascetismo; coincidimos con este crítico en que la afición a hablar mal de las mujeres es uno de los lugares comunes de la literatura universal de todos los tiempos. Así pues, las manifestaciones literarias no ofrecen una imagen fiel y completa del papel de la mujer medieval. En la práctica su papel era completamente otro y, como señala este crítico (1926: 137-139), se debe rectificar la creencia general de un absoluto menosprecio hacia la mujer durante la Edad Media.

Los personajes que se desvían de la norma incluyen aquellos que producen comicidad, como es el caso de Mak, el ladrón de ovejas, protagonista de una escena cómico-farsesca en el episodio "Second Shepherds" de la obra de Wakefield. Cosby afirma (1945: 317) que el autor de la pieza hizo uso de un cuento del folclore popular.

Parece probable que si el autor de Wakefield hubiera originado una historia, recogida después por el folclore, alguna de las versiones posteriores habría retenido estos incidentes. Tal es el caso de los regalos, que ofrecen un motivo para mirar en la cuna. En todas las otras versiones, este detalle no existe. Si, por otra parte, el autor tomó una historia del folclore y añadió estos elementos, esperaríamos encontrarlos sólo en su versión, como es el caso. Se puede concluir, según Cosbey (1945: 317), que el autor de Wakefield hizo uso de un cuento del folclore popular a la hora de crear el episodio de Mak, al que añadió elementos nuevos y lo modeló de tal forma que se ajustara a sus fines dramáticos.

La utilización del personaje subversivo es, como hemos señalado, una estrategia que los autores de estos dramas utilizan con determinados fines y, dado el carácter religioso de las obras, es indudable que el objetivo primordial de la representación debía ser transmitir un mensaje doctrinal. Resulta curioso que sea el personaje subversivo, el que se sale de la norma religiosa de la época, el elegido por los autores de estas obras como vehículo más apropiado para cumplir su objetivo: transmitir un mensaje positivo de Salvación. Como afirmaba San Agustín, siempre hay esperanza para la Redención si hay arrepentimiento.

En la Edad Media había dos doctrinas principales sobre la Redención. Muir explica (1995: 68) que la más antigua o clásica ve la Redención como un conflicto entre Dios y el demonio quien había apartado al hombre de su justo Señor. La segunda doctrina establecida en el siglo XII por Anselmo en su *Cur Deus homo* (Por qué se hizo hombre Dios), subraya que es la justicia de Dios con la que el hombre está en deuda, deuda que éste es incapaz de pagar. La Redención se convierte entonces en un acto de misericordia de Dios. Esta es la doctrina que, según Muir, se traza en las secuencias de la Caída de los grandes ciclos franceses de la Pasión. Podríamos añadir que también se

recoge en los dramas bíblicos ingleses: la Redención es un acto de amor de Dios hacia el hombre.

La doctrina debe llegar al público y es a través del personaje subversivo con quien el público se puede identificar más fácilmente, de ahí el importante peso que va a recibir en las obras. A la hora de caracterizar estos personajes el autor medieval tiene su campo bastante limitado ya que se basa en episodios bíblicos y en la tradición. Como Clopper señala (1980: 6), mientras que un dramaturgo moderno podría empezar creando un pasado y una psicología para su personaje antes de ponerle en una situación, el autor medieval comienza con un argumento relativamente fijado y selecciona elementos de una línea narrativa. Las obras medievales comienzan a menudo con un “Prólogo” donde personajes como Dios, Noé o la figura del tirano se describen a sí mismos y a otras figuras principales de la pieza y establece la situación. En sus discursos de entrada es común que los personajes tiranos se dirijan al público ordenando silencio mediante amenazas e insultos. Es una estrategia que utilizan los autores para captar la atención de una audiencia probablemente ruidosa. El autor medieval se preocupa de lo que significa la acción y no por qué el personaje actúa de un modo concreto, que sería el punto de vista del autor moderno (Clopper, 1980: 6). El punto de vista es externo más que interno, de ahí que la apariencia física de muchos de los personajes subversivos sea similar; ellos mismos se describen vestidos con ropas lujosas como corresponde a su rango. La crítica a esta forma de vestir partía de los sermones de la época y los autores eran conscientes de la asociación que transmitían al público; personajes como Herodes o Pilato, que visten de manera lujosa, eran asociados con el pecado del orgullo.

La caracterización de personajes subversivos como Caín, Herodes, Pilato y la mujer de Noé comparte elementos comunes en las cuatro obras bíblicas. Proceden de

la misma fuente última, la Biblia y, como señala Clopper, no es sorprendente que los autores medievales llegaran básicamente a idénticas representaciones de personajes individuales porque la cantidad de material del que tenían que hacer su selección era limitado. Anás, Caifás, Pilato y Herodes no eran para los autores ficticios, sino que tenían su origen en un hecho histórico y literal; eran considerados como personajes, encontrados en la Biblia o fuentes legendarias, que participaban de los eventos de la Pasión. Además, la concepción medieval de la historia era tal que el significado de una persona histórica para el presente no era una cuestión de individualismo, de realismo psicológico, o incluso de posición cronológica en el tiempo, sino de esencia moral (Clopper, 1980: 6).

El uso del anacronismo es muy frecuente en las obras bíblicas, ya que los autores necesitan que el público reconozca e incluso se identifique con determinado personaje. Los anacronismos son un medio que utilizan para acercar al público a la obra y hacerle participar, así Caín y Abel son vistos por la audiencia como dos campesinos medievales y Herodes como un tirano medieval. Los autores dan a conocer el contexto social de la época a través de estos personajes, lo que les da la oportunidad de hacer a su vez una crítica social. Según Clopper estos personajes representan características morales, y los autores de las obras bíblicas extrapolan su significado más allá del hecho histórico (1980: 6-7); es decir, son concebidos “tropológicamente”. Este crítico describe esta extensión de lo alegórico desde el nivel histórico como “caracterización primaria”, ya que el autor medieval no tiene la intención de crear un personaje individual, sino un tipo moral, y el tipo moral del personaje ya viene definido por las narrativas bíblicas y legendarias y las interpretaciones hechas. Pilato y Balaam tienen tradiciones rivales, su retrato en los dramas dependerá del énfasis que le quiera dar el autor. Según las tradiciones, a Balaam siempre se le representa en su buen aspecto cuando se le asocia a su profecía,

Orietur stella, y en su aspecto malvado cuando, contra el mandato de Dios, presiona a seguir el deseo de Balak. Aunque el autor elija representar elementos de una u otra tradición, la tradición que es elegida lleva consigo una conceptualización del significado moral del personaje; la interpretación tradicional del evento proporciona un punto moral a las acciones del personaje.

Aunque la caracterización de los personajes se basa en una fuente primaria que explica sus similitudes, también hay diferencias de tratamiento en las distintas obras. Así se verá como los personajes de algunas piezas de la obra de Wakefield son retratados de una manera viva y realista, hasta tal punto que podríamos discutir el argumento de Clopper de que el autor medieval no tiene intención de crear personajes individuales, sino tipos morales. A través de los anacronismos, los autores hacen un retrato fiel de la sociedad medieval y de sus clases dirigentes con el objetivo de realizar una sátira social. El público identifica a Herodes con un rey medieval y a Caín con un campesino medieval, al margen de interpretaciones tipológicas que proporcionen los críticos.

Al basar nuestro estudio en las cuatro obras bíblicas es más fácil apreciar similitudes y diferencias en la caracterización de los personajes subversivos que corresponden al estilo peculiar de cada obra. Al ser la Biblia su fuente primaria cabe esperar cierta uniformidad, pero también hay gran diversidad, más de la esperada según Clopper, quien opina (1980: 7) que se puede atribuir a varios principios secundarios que tienen algún efecto en la caracterización. Por ejemplo, un autor podría elegir segmentos de una línea narrativa para desarrollar un tema, o podría elegir unos elementos que lleven a la creación de un retrato satírico; de todos modos, el personaje podría ser elaborado más allá de cualquier interpretación tipológica inicial: esto es, podría tener características adicionales atribuidas a él más allá de la

moral básica, como argumentamos anteriormente. Clopper toma el ejemplo de Herodes y señala que es un lugar común ver “rugir” tanto en el escenario como en la calle a cualquiera de los dos Herodes que aparecen en las obras. Es, por lo tanto, la personificación de la Ira. Sin embargo, el Herodes de las secuencias de la Pasión tiene más variación de lo que sugeriría el tópico (1980: 8). La fuente literaria de Herodes caracterizado tradicionalmente como tirano iracundo se puede encontrar en la descripción de Mateo de Herodes el Grande, quien, enfadado por el fallo de los Magos sobre la localización de Cristo, ordenó la matanza de los Inocentes (Matt. 2:16) (citado en Clopper, 1980: 8). Pero no es el único Herodes que aparece en la obras, el segundo es un pariente de Herodes rey, Herodes Antipas. En los evangelios, la descripción que hace Lucas de Herodes Antipas distingue a Antipas de su predecesor al omitir cualquier referencia a su ira; de hecho, el breve relato de Lucas contiene sólo seis elementos, cada uno de los cuales es importante para la caracterización de Herodes Antipas en por lo menos una de las tres obras bíblicas que incluyen al tirano (Clopper, 1980: 8).

En la mayoría de las obras los autores eligen a Herodes como uno de los máximos exponentes del tirano medieval. Son comunes sus discursos de entrada, prepotentes y llenos de alabanzas hacia su persona y de invocaciones a Mahoma, dios de los paganos. Los autores se valen de este personaje para captar la atención del público y a su vez realizar una crítica del comportamiento y abuso de poder de los gobernantes de la época. La preocupación de los tiranos a perder su poder es un tema recurrente en las obras, reflejo a su vez de las circunstancias políticas de la época donde muchos reyes eran desbancados de su puesto o incluso asesinados debido a su mal gobierno. Todas las obras bíblicas en mayor o menor medida son parte del contexto social de la época y los autores se sirven de los personajes subversivos para hacer una sátira social de ese contexto.

Clopper insiste que esta visión no es la que, por lo menos en una época, ha prevalecido. Admite que, si bien los estudiosos del drama medieval han entendido el potencial para el comentario social en la caracterización de ciertas figuras, como por ejemplo los soldados en la obra de la Matanza de los Inocentes, el énfasis en tipos morales alegóricos - Ira, Soberbia, etc.- ha tendido a disminuir nuestro sentido de los villanos y tiranos como tipos “particularizados” cuyos personajes han sido elaborados más allá de lo tropológico. Señala este autor (1980: 10) que se tiende a pensar en los tiranos como personificaciones de abstracciones morales más que tipos cuyos atributos individuales les unen al mundo cotidiano, bien como tipos específicos de malos reyes que matan a los débiles en vez de protegerles, o como ilustraciones concretas de hombres ciegos que violan sus roles sociales de modos bastante específicos.

Sin embargo, se puede argumentar que las obras se representaban pensando en un público al que se quería transmitir un mensaje concreto, un mensaje esperanzado de Salvación, para lo que es condición necesaria que el hombre se arrepintiera. La forma más adecuada de transmisión del mensaje era a partir de personajes y situaciones subversivas cotidianas en las que el público se pudiera ver identificado y a la vez se pudiera distanciar de ellas como modelo equivocado de comportamiento. Los personajes subversivos correspondían a personajes reales de la Inglaterra medieval bien definidos en tres estratos sociales: gobernantes laicos, gobernantes religiosos y los no gobernantes. Clopper corrobora (1980: 10) que aunque los autores medievales podrían haberse sentido restringidos en el número de posibilidades narrativas entre las que tenían que elegir, sí podían crear diferencias en énfasis, caracterización e incluso argumento, porque no estaban forzados a elegir todos los incidentes o interpretaciones que disponían. Podían seleccionar elementos de su fuente para dar importancia a un personaje o para desarrollar un tema dentro de una pieza, o para unir su tema con otros temas en la obra bíblica. El único aspecto en el que tenían algún grado de

libertad era en la representación de sus personajes como tipos sociales en oposición a los tipos morales. La audiencia estaba habituada a la crítica que se hacía desde el púlpito al abuso de poder, al orgullo o la preocupación por la moda en el vestir, y los autores de las obras daban buena cuenta de ella al asociar esta crítica con los personajes subversivos que el público reconocía. No sería difícil para la audiencia que asistía a la representación asociar a los personajes que se salen de la norma con las actitudes morales que estos representaban y que se denunciaban en la época.

Los autores de estos dramas lanzan sus dardos contra las situaciones abusivas de poder no sólo referido a los gobernantes laicos, sino también a los religiosos. El propio poder religioso realiza una autocrítica que supone una válvula de escape para la audiencia, pero con el objetivo de afianzarse en el propio poder. La autoridad de la clase gobernante religiosa está representada por los Sumos Sacerdotes Caifás y Anás, caracterizados como obispos medievales en los dramas. Como señala Clopper (1980: 10-11), si se les compara con Herodes, hay poca variedad en su caracterización. Al igual que los reyes y magnates, la máxima preocupación de Anás y Caifás es perder su poder, en este caso su ley, y ser suplantados por alguien más poderoso, Jesús. Se trata de una situación paralela a muchas de las luchas por el trono que se daban entre los monarcas de la época. En todas las obras bíblicas temen la pérdida de su ley, y los cargos que esgrimen contra Jesús son la violación de la ley Judaica. En las obras de Chester y N-Town no hay diferencia entre los dos conspiradores; sus discursos, apunta Clopper (1980: 11-12), se podrían intercambiar sin perder la caracterización. Sin embargo, añade que en la pieza "Buffeting" de Towneley y en la "Conspiracy" de York hay una distinción entre ellos porque uno actúa con impaciencia - Anás en York, Caifás en Towneley - y el otro con calma. Ya que todas las caracterizaciones de Anás y Caifás subrayan lo absurdo del intento de los Sumos Sacerdotes de evitar una pérdida de poder que ya ha ocurrido, el efecto de diferenciar a los personajes en Towneley y en

York es marcar más la particular naturaleza de la ceguera de los personajes y exponer los abusos de su autoridad legal y religiosa. Clopper señala que la fuente de esta conceptualización de Anás y Caifás se encuentra sin duda en las frecuentes amonestaciones de Jesús a escribas y fariseos; en otras palabras, los autores aplicaban específicamente a Anás y Caifás las cosas que Jesús había hablado contra las dos sectas cléricas judías (1980: 12).

La caracterización de estos dos personajes varía en muchas de las piezas de la obra de York y de Towneley, hecho que ha llevado a algunos de los estudiosos del drama medieval a cuestionar la unidad de las obras bíblicas. Clopper explica (1980: 12) que el Maestro de Wakefield y el autor de York no verían necesario crear a sus Anás y Caifás en consonancia con la caracterización en otras piezas de las obras. Para este crítico, la labor del autor medieval no era crear personajes naturalistas sino explicar el significado de las acciones de un personaje. Para ello, no era necesario dramatizar toda la narrativa bíblica y legendaria, sino que era suficiente con enfatizar una característica moral que solía ser sancionada por la autoridad. En la construcción de las obras medievales, por lo tanto, el personaje permanece subordinado al argumento y a la intención moral o tema de la obra. Esto permitía a los autores crear en una obra personajes inconsistentes con sus representaciones en otras partes de la secuencia (Clopper, 1980: 12). También es cierto que el público que asistía a las obras veía cada nuevo episodio como una unidad en sí misma, sin relacionarlo aparentemente con el resto de las piezas, lo que relativizaría la idea de que las inconsistencias en la caracterización irían en contra de la unidad de las obras.

Otro personaje subversivo importante cercano a Herodes como representante del poder laico es Pilato, el falso juez. Para el desarrollo de este personaje, los autores tenían más libertad porque la tradición, señala Clopper (1980: 13), no

circunscribía tan estrechamente la figura como ocurría con Herodes, Anás y Caifás. Así, crearon distintos personajes: en Chester es un dirigente benigno y filosófico consciente de su vulnerabilidad política, bastante parecido al de N-Town; en Towneley es un conspirador maligno como Herodes; y en York a veces como el primero y otras como el segundo.

Clopper apunta (1980: 13) dos versiones del papel de Pilato en la Pasión. Según las narrativas bíblicas, y la tradición occidental en general, Pilato era un dirigente benévolo que trató de rescatar a Jesús pero que se rindió por temor a la amenaza política. La otra tradición, de origen oriental, imaginó a Pilato como conspirador con los judíos. La obra de York tiene elementos de ambas tradiciones. Según Williams (citado en Clopper, 1980: 14) el autor presenta dos caras: por un lado, Pilato es básicamente un juez justo que trata de salvar a Jesús, y por otro es un hombre orgulloso y fácilmente manipulable si su poder es amenazado. Las dos caras de Pilato se recogen en su intervención de entrada de la pieza nº 30 y en las escenas con su mujer a continuación. Por un lado, se aprecia la figura del tirano, y por otro vemos a un marido dominado por su mujer, lamentándose de tener que atender a sus asuntos. Esta yuxtaposición no crea una contradicción en el personaje. Se trata del retrato de un oficial público en privado. La pieza ilustra la inseguridad de la máscara pública, la necesidad de Pilato de ser apoyado en público por las personas cercanas a él. Pero el propósito dramático de la escena, según Clopper (1980: 14) es retratar una poderosa figura política acobardado por una mujer.

El Pilato de York en la pieza nº 32 es radicalmente diferente. El discurso de entrada es similar a las amenazas de Herodes; es un tirano maligno que jura por Lucifer. El personaje de Pilato aquí es claramente inconsistente con los retratos

anteriores; es más una figura del iracundo Herodes que de los otros Pilatos; de hecho es representado como co-conspirador junto a Anás y Caifás (Clopper, 1980: 14).

La obra de Towneley es única en que excluye a Herodes y dibuja a Pilato en el molde del tirano. Aunque los tiranos de las otras obras bíblicas vacilan al confrontarse con el significado político de la amenaza de Jesús, nunca son los que originan la conspiración; se les presenta simplemente como tiranos diabólicos. La eliminación de Herodes permitía a los autores de Towneley modelar a su Pilato como Herodes y dar relevancia a la idea de la confrontación directa entre los monarcas divinos y terrenales. La importancia de Pilato en la conspiración es inmediatamente aparente para la audiencia; no hay reconstrucción como en N-Town, Chester y York, sino conspiración irracional contra Jesús instigada por Pilato con la ayuda de Anás y Caifás (Clopper, 1980: 15). El Pilato de Towneley, como Annas y Caifás, está motivado por el miedo a perder su poder, un poder que es impotente y sin substancia comparado con el de Jesús.

En cada obra bíblica, la variedad en la caracterización de personajes subversivos permitía a los autores definir el misterio de la naturaleza de Jesús: en las secuencias del Antiguo Testamento las sombras de la realidad de Jesús, en la secuencia de la Natividad las profecías de la Salvación, y en las obras del ministerio de Jesús los milagros que confirman su divinidad. Hemos visto lo que Él hace, pero no lo que Él es. Cada uno de los autores tenía el cometido de definir el misterio central de Jesús, y, aunque dependía de tradiciones - el tirano como la figura del Orgullo, Cristo como figura de Humildad - y aunque podía apoyarse en algunos puntos de conflicto teológico heredados - el monarca divino frente al mundano -, necesitaba descubrir otros modos de mostrar la esencia de la naturaleza de Jesús.

Todas las obras bíblicas contrastan los tiranos con Jesús, y desarrollan un sentido de la naturaleza de Jesús por amplificación; repiten una serie de confrontaciones y dependen de la variación de los antagonistas para evocar la plenitud del personaje de Jesús (Clopper, 1980: 16). Por ejemplo, la audiencia entendería mejor la naturaleza de Jesús en la obra de Chester al observar las reacciones de sus oponentes. Es como si Jesús estuviera rodeado de individuos que dicen conocerle y por sus errores definen lo que Él es figurativamente y lo que Él no es literalmente. Anás y Caifás son irracionales y agresivos, Herodes divertido, Pilato burlón. A su vez, piensan que Jesús es un rebelde, un loco y un filósofo. Dos insisten en su muerte pero sin responsabilidades; uno corona a Jesús y después le tacha de loco; el último se lava las manos, pero le condena. Ninguno puede penetrar en la esencia de Jesús porque están demasiado preocupados con su poder, su propia dignidad y concluyen que Él es una amenaza, que no es una amenaza o sólo una amenaza en potencia. Pierden la visión de la identidad de Jesús. Simultáneamente, la identidad de Jesús está más clara para los ojos y mente de la audiencia, porque ven cómo los débiles confunden a los poderosos, los necios a los sabios, y lo amable y piadoso triunfa sobre la brutalidad (Clopper, 1980: 16).

Los ejemplos arriba expuestos dejan claro que las fuentes bíblicas y la tradición popular constituyen una base importante en la caracterización de los personajes subversivos que van a aparecer en el drama bíblico. Sin embargo, no debemos pasar por alto el hecho de que los autores de estas obras seguramente estarían al tanto de las distintas manifestaciones dramáticas de origen folclórico en la Inglaterra medieval que probablemente llegaron a influir en las obras bíblicas y en el tratamiento de sus personajes subversivos. Rafael Portillo (1985: 224) manifiesta que hay que buscar el origen de dichas dramatizaciones de tipo folclórico (fruto de la tradición popular no escrita de Inglaterra) en las celebraciones rituales de la Edad Media. Chambers señala

que los pueblos y ciudades de las islas británicas se caracterizaban en aquella época por la celebración de numerosas fiestas cíclicas, generalmente asociadas al día de un santo, un rito litúrgico o el inicio o conclusión de una determinada faena agrícola. Y en todas las fiestas había canto o danza, a cargo de los mozos y mozas del lugar; con frecuencia el baile solía derivar hacia algún tipo de competición o lucha, real o simulada, entre dos grupos escogidos al azar o entre personas de distinto sexo. Poco a poco, el combate se fue convirtiendo en un auténtico espectáculo que, desligándose del primitivo ritual, llegó a adquirir identidad propia; el núcleo de este nuevo fenómeno lo constituían la muerte y resurrección de uno o más personajes y tanto los gestos como la acción e incluso las palabras empleadas tendían a repetirse de igual manera cada año, transmitiéndose en forma de tradición oral, de generación en generación. Naturalmente, en el largo proceso de transmisión se fueron perdiendo muchos de los elementos originarios, a la vez que se fueron añadiendo otros nuevos.

Estas manifestaciones no contaban con textos escritos, lo que ha hecho difícil la labor de investigación. Por ello, los antropólogos y folcloristas han pretendido apreciar en estas manifestaciones restos de ceremonias mágicas relacionadas con el rito de la muerte y el renacer del año y la resurrección del dios. La escasez de testimonios directos se suple con la información indirecta que nos brinda la jerarquía eclesiástica por medio de sus numerosas condenas y prohibiciones contra cualquier espectáculo de signo profano. De esta manera se ha llegado a saber que la primera celebración que contó con algún tipo de representación dramática fue la del primero de mayo, conocida tradicionalmente en Inglaterra como *May-day*, *May-game*, *May-pole*. Con ocasión de aquella fiesta, solían bailar los mozos y mozas del pueblo en torno a un enorme palo o poste engalonado con guirnaldas y cintas de colores, dando lugar a algo que los antropólogos coinciden en relacionar con los antiguos ritos fálicos del culto a la fertilidad. Que después del baile tenía lugar algún tipo de escenificación

y que en el curso de ésta se elegían “rey” y “reina” de fiesta es algo de lo que se tiene constancia por sendas condenas de los obispos de Lincoln y Worcester fechadas en el siglo XIII (Portillo, 1985: 224- 225).

A los elementos citados como característicos de la fiesta de mayo, vino pronto a añadirse el llamado Morris Dance. Con tal nombre se conoce en Gran Bretaña a un antiguo baile en el que toman parte hombres ataviados con una indumentaria de la que forman parte cintas, cascabeles y unos pañuelos de gran tamaño que agitan con las manos mientras danzan. Su participación en los juegos del primero de mayo se describe en algunos documentos del siglo XVI en los que se indica que tras el baile se desarrollaba siempre algún tipo de escenificación. Muy poco se sabe del cometido de los Morris dancers en la Edad Media, si bien su presencia y su importancia relativa en el panorama festivo de Inglaterra está sobradamente atestiguada. En época más reciente, sobre todo desde el siglo XIX, se han caracterizado por su traje blanco adornado por cintas de colores y por los personajes que les acompañan, entre los que nunca faltan un hombre vestido de mujer que desempeña el papel de “reina”, un “rey”, un fool o bufón y un hobby horse o representación grotesca de caballo. Mucho se ha escrito sobre este fenómeno que aparece hoy como algo típicamente británico, aunque pudiera tener sus raíces en tradiciones comunes a varios países de Europa. Parece oportuno señalar que el conde de Nottingham visitó España como embajador de Jaime VI y dijo haber visto morris dancers en la fiesta del Corpus Christi. Simultáneamente tuvieron lugar en la Inglaterra medieval otras celebraciones que contaban con algún tipo de escenificación. De entre ellas, sin duda una de las más populares fue la procesión de San Jorge y el dragón, fundada probablemente por las numerosas guilds o cofradías de San Jorge que se implantaron en las ciudades inglesas a partir del S. XIII (Portillo, 1985: 226-227).

Los elementos comunes a todas las manifestaciones descritas hasta ahora, es decir, la música, el canto y la danza, el disfraz, la escenificación y el combate, todas se combinan en el fenómeno conocido como *Mumming*, *Mummers* o *Mummers' Play*, sin duda uno de los legados más importantes de la Edad Media, que ha perdurado en algunas zonas rurales de Inglaterra y sur de Escocia hasta fecha muy reciente. Se desconoce la forma exacta en que se llevaban a cabo estas representaciones en la Edad Media, aunque abundan las referencias a su escenificación, sobre todo a partir del siglo XIV. De lo primero que se tiene noticia es de la existencia de un *sword dance* o baile de espadas que concluía con una dramatización en forma de lucha. También abundan testimonios muy antiguos sobre un fenómeno denominado *Plough Day*. Pero de todas estas manifestaciones no se han conservado textos escritos. Con todo, hay que esperar hasta el siglo XVIII para contar con una descripción detallada de un espectáculo de *mummers* (Portillo, 1985: 227-228).

La llamada Folklore Society de Londres ha rescatado un gran número de textos distintos, cuyo estudio ha permitido clasificar a los *mummers' plays* en al menos tres tipos: a) el llamado *hero-combat* o lucha de paladines; b) el *sword-dance* o baile de espadas; c) el *wooing-ceremony* o rito de cortejo. A pesar de la aparente variedad que muestran los *mummers' plays* todos se desarrollan según un esquema prácticamente idéntico, que consta de tres partes: presentación, drama propiamente dicho y final. En la presentación, a cargo de cualquiera de los personajes, se suele pedir permiso para actuar por medio de una fórmula de “petición de espacio escénico” cuya palabra clave suele ser *room*, lo que recuerda a las obras bíblicas (Portillo, 1985: 230). Como ya se ha señalado, es típico de los tiranos de las obras bíblicas comenzar la pieza con un discurso de entrada grandilocuente, donde abundan las órdenes de silencio y petición de espacio dirigidas al público. De igual modo, en los *mummers' plays*, cada vez que le

llegaba el turno a un nuevo personaje, éste se autopresentaba empleando fórmulas que indefectiblemente incluyen listas de sus propios méritos (Portillo, 1985: 231).

De todas las intervenciones que se suceden en los *mummers' plays*, sin duda la más llamativa es la del médico, en cuya actuación han pretendido encontrar los folcloristas el simbolismo del poder revitalizador de la naturaleza. Desde un punto de vista dramático se puede afirmar que cumple la doble función de “*deus ex machina*” y de “alivio cómico” o *comic relief*, ambos imprescindibles para conseguir el final feliz que precisa toda celebración festiva. Al final hay una recogida de dinero encomendada a un demonio comúnmente llamado Beelzebub (Portillo, 1985: 232), costumbre que también aparece en las obras bíblicas, donde incluso existe un demonio con el mismo nombre.

Sigue explicando Portillo (1985: 233) que los datos que sobre la puesta en escena del *mumming* en la Edad Media aportan las versiones modernas son sólo aproximativos. Sin embargo, a la vista de los rasgos comunes a todas las versiones, no parece aventurado afirmar que incluso en las formas más primitivas de *mumming* se contienen ya en germen los elementos constitutivos del teatro de la época posterior. No hay que olvidar que el arte escénico surge, en todas las culturas, de la danza y de la representación estilizada de una lucha o conflicto. El movimiento, se ha señalado en numerosas ocasiones, constituye la base del teatro, mientras que el conflicto está en la base misma del drama; y ambos son elementos claves del *mumming* y otras manifestaciones similares.

Las manifestaciones dramáticas populares que Portillo describe debieron tener, según este autor (1985: 233), una gran repercusión sobre el panorama cultural de la Edad Media pues, como han señalado algunos críticos, llegan a influir poderosamente en el teatro que se denomina “literario”. De hecho, algunos rasgos característicos del

mumming aparecen en las obras bíblicas, como es el caso de la pieza “Herod the Great” de Towneley en la que el protagonista se expresa en términos que recuerdan las formas de autopresentación de las representaciones populares:

Peasse, both pong and old,
 At my bydyng, I red,
 For I haue all in wold:
 In me standys lyfe and dede
 Who that is so bold,
 I brane hym through the hede! (131-136)

El tono jactancioso de Herodes se asemeja en efecto al discurso de autopresentación del King George de los *mummers' plays*, al igual que el “Fool” o bufón reaparece como el “sirviente cómico” en varias piezas de la obra de Towneley, hasta el punto de que se aprecia una gran semejanza entre el Garcio o Pikeharnes, quien en la pieza “Murder of Abel” hace de criado, y un tal Pickle Herring que figura en la versión conocida como *Revesby Play* (Portillo, 1985: 234). La figura del criado o sirviente cómico del personaje subversivo es común a muchas de las piezas. El “Garcio” de Caín parece de hecho ser descendiente de la figura del ingenioso esclavo de la comedia romana, que a su vez fue adoptado en la “*comoediae*” latina del siglo XII como el “*Amphitryo*”, y que reaparecieron en las farsas francesas incluida la más temprana de ellas “*Le garçon et l'aveugle*”. Esta farsa, como ha señalado Gustave Cohen, fue imitada por los autores de las “*Passions*” que a menudo representaban al hombre ciego de nacimiento y a Longinus con un acompañante, “*a rascally boy to lead them about*” (citado en Woolf, 1972: 128). El sirviente descarado y maleducado, argumenta Woolf, es una figura familiar en las farsas francesas, que a su vez proporcionan algunas analogías estilísticas sorprendentes con la pieza de Caín y Abel de Towneley (Woolf, 1972: 128-129).

Sin embargo, añade Portillo (1985: 236), el paso de elementos de un tipo de teatro a otro no siempre se ha operado en la misma dirección, puesto que se sabe que también la literatura dramática ha influido en las manifestaciones de origen folclórico, si bien la influencia de un fenómeno sobre otro se realiza siempre en el sentido de mayor a menor grado de popularidad. Aunque este tipo de manifestaciones dramáticas de tipo folclórico carecen de un soporte literario firme, se insertan en la base misma de la tradición teatral de las islas británicas y sirven de base para la caracterización de muchos de los personajes subversivos de las obras bíblicas. Inspirándose en estas manifestaciones de tipo folclórico, los autores de los dramas dieron un peso importante al personaje subversivo, peso que se justifica por el importante número de intervenciones y versos a su cargo, convirtiendo a muchos de ellos en protagonistas de sus piezas y utilizándolos como instrumento adecuado a sus fines.

2.5. Estrategias de comunicación de los personajes subversivos

2.5.1. Lenguas utilizadas: el Middle English

Nos parece relevante dedicarle unas páginas a las lenguas utilizadas por estos personajes. Las obras que se están analizando pertenecen al período del Middle English, término que tiene su origen en estudios del siglo XIX de la historia de la lengua inglesa, cuando filólogos alemanes dividieron la historia en tres periodos principales: *Old* (*alt-*), *Middle* (*mittel-*), y *New* o *Modern* (*neu-*). Se mantiene comúnmente que el Middle English o inglés medio comienza sobre 1100-1150 y termina sobre 1450-1500. A diferencia de periodos en la historia política, los periodos lingüísticos no se pueden definir con precisión (Burrow, J.A and Thorlac Turville-Petre, 1996: 3-8). Norman Blake señala la Conquista Normanda en 1066 como el comienzo del

Middle English, y el ascenso al trono del primer monarca Tudor Enrique VII en 1485 como su fin (1992: 1).

Este periodo al que se refiere Blake se caracteriza por la ausencia de un estándar escrito nacionalmente reconocido, con la consiguiente dificultad que entraña la diversidad lingüística para los investigadores de la literatura en Middle English. Mientras los autores de los siglos XII, XIII y XIV generalmente escribían el inglés que hablaban a nivel regional o local, los escribas que copiaban su trabajo o bien respetaban la variedad local del autor, o la sustituían por sus propias formas locales.

Existen distintas clasificaciones de las múltiples variedades regionales del Middle English. La más simple es distinguir, como hizo John Trevisa en el siglo catorce, entre “Southeron, Northeron, y Myddel speche”. Los investigadores modernos hacen más distinciones, por lo menos para las zonas del Sur o de los Midlands, ya que las variedades del inglés correspondientes a estas zonas son las que aparecen con más frecuencia en textos que se han conservado hasta el presente. Así, en el mapa estos investigadores distinguen entre las zonas de “South-Eastern y “South-Western”, por un lado, y por otro entre las de “West-Midland” y “East-Midland”. Sin embargo, aun cuando es posible describir una u otra característica como típica de una zona u otra, las áreas dialectales del Middle English no se pueden precisar en un mapa.

La gran diversidad del Middle English escrito no es sólo una cuestión de variación regional, sino también temporal, por lo que los escritos de comienzos del Middle English (siglos XII y comienzos del XIII) tendrían un lenguaje que habría parecido arcaico a los autores del siglo catorce, aunque fueran de la misma zona dialectal. La ausencia de un estándar escrito nacional significa que, por ejemplo, la misma palabra se podría deletrear de diferentes maneras, lo cual no significa que la escritura del Middle English no fuera una actividad controlada. De hecho, en algunos

casos, el empleo de un escriba estaba estrictamente determinado por la escuela de práctica de la zona. Pero el uso de esas “escuelas” prevaleció sólo en zonas específicas y por periodos de tiempo limitados, y de ahí la gran cantidad de inconsistencias en las ortografías de los escribas (Burrow, J.A and Thorlac Turville-Petre, 1996: 3-8).

Respecto al vocabulario del Middle English, señalan estos autores que es considerablemente más variado en sus orígenes que el del Old English. Esta variedad se debe a dos causas principales: la influencia de lenguas escandinavas, por un lado, y por otro la influencia del latín junto con la de su derivado vernáculo, el francés. Estas influencias operaron de distintas maneras. Palabras en latín o francés podrían haber sido adoptadas o tomadas como préstamos en cualquier lugar del país donde los ingleses usaran esas lenguas. No obstante, los préstamos escandinavos aparecieron al principio sólo en aquellas regiones del norte y este donde se hablaba noruego o danés, aunque muchos de ellos llegaron a consolidarse en el uso general.

Escandinavia

Los ataques escandinavos o “Vikingos” en la Inglaterra anglosajona dieron lugar a asentamientos cuyo límite al sur y al oeste se definía por una línea dibujada desde Londres hasta Chester en un tratado del año 886. Al norte y este de esta línea quedaba el Danelaw, nombre que recibió una región existente en la parte noreste de Inglaterra bajo el control del imperio Vikingo desde finales el siglo IX hasta principios del XI. Grandes partes de esta zona estaban tomadas por los inmigrantes, como todavía se muestra en nombres de lugares con elementos escandinavos tales como “-by” y “-thorpe” (Grimsby en Lincolnshire, Milnthorpe en Cumbria). En estas circunstancias, palabras escandinavas naturalmente encontraron su espacio en el habla de los ingleses nativos en contacto con los inmigrantes, y también en el habla de los inmigrantes

mismos a medida que iban abandonando su propio danés y noruego para hablar el idioma de su país de adopción - un proceso que, según los expertos, se había completado para el siglo doce (Burrow, J.A and Thorlac Turville-Petre, 1996: 15).

Muchos de estos préstamos escandinavos han continuado en el inglés dando lugar a palabras regionales o dialectales. Así el préstamo del danés, *kay*, que significa “izquierda”, perduró como una palabra dialectal de Cheshire ya en los tiempos modernos, aunque nunca consiguió un uso general. Pero la influencia escandinava sobre el vocabulario inglés no está confinada a zonas del Danelaw. Debido a un proceso de préstamo secundario interno, muchos préstamos se llegaron a usar en otras partes, y a menudo en todo el país. Este proceso de adopción continuó durante todo el periodo del Middle English.

Ya que las lenguas escandinavas eran una rama de la misma familia germánica a la cual también pertenecía el inglés, muchas de las palabras de los colonizadores eran similares en forma y significado a palabras nativas. Así que, en Middle English se encuentran formas escandinavas tales como *kyrk* (del escandinavo antiguo *kirkja*) y *gyfe* (del escandinavo antiguo *gefa*) en textos del norte, mientras que los escritores del sur usarán las equivalentes formas nativas *chirche* (del inglés antiguo *cirice*) y *yive* (del inglés antiguo *giefan*) (Burrow, J.A and Thorlac Turville-Petre, 1996: 16).

Influencia del inglés, francés y latín

Es difícil entender la lengua y literatura inglesas de los años 1150 a 1400 sin tener en cuenta que hubo en Inglaterra a lo largo de este periodo no una, sino tres lenguas en uso activo: inglés, francés y latín. El latín era la lengua segunda (o tercera) del “scholar” (académico) o “clerk” (clérigo), que lo aprendía en el curso de gramática que formaba la primera parte y era el pilar del plan común de enseñanza

medieval (las Siete Artes Liberales). Dado que las mujeres tenían más raramente la oportunidad de hablar latín, era hablado mayormente por hombres: monjes, diplomáticos y filósofos. Era también el lenguaje común escrito de documentos oficiales, de las crónicas, de la liturgia de la Iglesia, de los tratados teológicos y documentos similares. Muchos poetas también escribían sus versos en latín.

El francés y el inglés eran de uso más general. El francés normando había sido la lengua materna de los conquistadores normandos. Sigue habiendo mucho debate sobre cuánto tiempo continuó el francés como primera lengua de la aristocracia y la realeza en Inglaterra. Se dice que el rey Enrique IV (1366) ha sido el primer monarca inglés de la post-Conquista cuyo idioma materno era el inglés. Muchas otras personas, especialmente entre la nobleza, hablaban y escribían en francés, pero para ellos solía ser un segundo idioma, generalmente adquirido, más o menos familiar pero reconocido cada vez más como extranjero. Permaneció, sin embargo como reconocido medio de discurso administrativo, legal y político, usado y entendido en todo el país - aunque no, generalmente, por la gente común, cuyo único idioma era mayormente el inglés. Éste era el idioma que, según un escritor de mediados del siglo XIV, todo el mundo conocía, cultos e ignorantes (Burrow, J.A and Thorlac Turville-Petre, 1996: 17).

Por consiguiente, el francés sustituyó al inglés en todos los ámbitos institucionales, desplazando incluso al latín, y se convirtió en la lengua de comunicación oral entre los miembros de los estamentos que ostentaban el poder. El inglés quedó relegado al ámbito coloquial y familiar. Hasta el año 1200, los hábitos lingüísticos de la alta sociedad inglesa presentaban un monolingüismo colectivo (francés) junto con un progresivo desarrollo de un bilingüismo individual diglósico (francés e inglés). Pero a partir de la pérdida de Normandía (1204) por parte del rey inglés Juan I (1199-1216) tuvo lugar una nueva situación lingüística. El anglo-

normando se habría mantenido como lengua de prestigio mientras la nobleza tenía posesiones en el continente. Una vez perdidas éstas, se produjo una progresiva restitución del inglés en ámbitos políticos, eclesiásticos, y culturales, situación que se hizo más obvia durante los siglos XIV y XV con el nacimiento de un nuevo estamento intermedio que hablaba inglés. El anglo-normando siguió siendo empleado por la realeza a pesar de que ya en el siglo XIV reyes como Eduardo III (1327-1377) o Ricardo II (1377-1399) hablaban también inglés, que comenzó a ser usado de nuevo en las cortes de justicia, escuelas, universidades y documentos escritos (Mourón, 2005: 76).

El latín también se utilizaba por los miembros de estamentos superiores, lengua de prestigio junto con el francés y que, junto al inglés y con predominio de éste, representaba el sistema trilingüe característico de una parte de la aristocracia inglesa en la Baja Edad Media. En este sentido, la competencia lingüística de Herodes supone un buen exponente de esta situación (emplea el inglés mayoritariamente, pero, en ocasiones, recurre al francés y al latín). No sólo una parte de la nobleza emplea el latín y el francés sino también los miembros del estamento eclesiástico. Incluso uno de los soldados de York, ante Jesús ya crucificado, se expresa en latín haciendo referencia a la profecía de Jesús de destruir el templo (Mourón, 2005: 73-74).

El francés era la lengua de moda y cultura en la Edad Media, sobre todo, como ya se ha señalado, entre los miembros de la alta aristocracia. En su estudio sobre la obra de York, Mourón señala que los personajes de estamentos superiores utilizan términos y expresiones en francés. Herodes, como los reyes de la Baja Edad Media, que, aparte del inglés, todavía hablaban francés, se dirige a Jesús en esta lengua para comprobar si Éste le entiende y se anima a hablar. Herodes y otros personajes utilizan una mezcla de francés e inglés que no siempre es inteligible. En el episodio “Christ before Herod” (nº 31), Herodes profiere una frase: “Kyte oute yugilment. Vta! Oy!

Oy!” que, según Beadle and King (citado en Mourón, 2005: 72-73), podría estar expresada en una especie de francés corrupto (en el s. XIII, el francés insular comenzó a desviarse del que se hablaba en la zona central francesa que se tomaba siempre como referencia). Según Iglesia Rábade (citado en Mourón, 2005: 70), la mayor parte de la nobleza inglesa hablaba un francés coloquial al no poder acceder a una instrucción en la variedad culta. En ocasiones, personajes de las obras bíblicas recurren al francés para expresar recibimientos y despedidas. Sin embargo, la ininteligibilidad de las expresiones de Herodes o el rechazo de Jesús a contestar podrían relacionarse con la incapacidad del pueblo llano para entender el francés durante los siglos XIV y XV. Como argumenta Iglesias Rábade (citado en Mourón, 2005: 72-73), durante la Baja Edad Media, este grupo social, y en especial los artesanos y comerciantes reivindicó el inglés como lengua propia a medida que ésta iba adquiriendo igual o mayor prestigio que el francés.

La introducción de términos en latín y francés en las obras contribuye a reflejar la situación lingüística de la Baja Edad Media en Inglaterra en la que convivían tres lenguas claramente diferenciadas desde un punto de vista sociolingüístico. Dada la coexistencia de estas tres lenguas, es natural que palabras y expresiones se llevaran de una a otra lengua por los hablantes bilingües. Así, el francés tomó prestados términos eruditos del latín, y el latín lo hizo del francés e inglés para varios términos contemporáneos de disciplinas como el derecho. No obstante, el inglés fue el principal prestatario, en parte porque fue durante tiempo el idioma de menor prestigio, y en parte porque, como vino a compartir y al final a adquirir las funciones del francés y más tarde del latín, tomó prestados muchos términos de estas dos lenguas (Burrow, J.A and Thorlac Turville-Petre, 1996: 18).

Sobre los préstamos del latín, el inglés antiguo (Old English) ya había tomado prestadas palabras del latín, y el Middle English continuó con el préstamo directo del latín, pero todavía a una escala bastante modesta. Así, la palabra francesa medieval *processioun* no llegó del vernáculo de la antigüedad romana; fue tomada prestada del latín medieval *processio(nem)*. La palabra *processioun* del Middle English refleja la forma de la palabra francesa; pero es difícil distinguir entre las fuentes latinas y francesas en tal caso. El préstamo directo del latín se hace más extensivo en el trabajo de traductores del siglo XIV de tratados de latín erudito; pero estos traductores marcan sólo los comienzos del largo proceso por el cual el inglés iba a suplantar al latín como el idioma del conocimiento, y de la erudición, adoptando gran parte de su terminología especializada (Burrow, J.A and Thorlac Turville-Petre, 1996: 18).

Metro

Respecto al tipo de verso utilizado, Burrow y Thorlac (1996: 59) destacan dos tradiciones métricas distintas: verso pareado (“rhymed verse”) y verso aliterativo. Mientras que el verso de poetas franceses y anglo-normandos fue el principal modelo para el primero, la historia del verso aliterativo es menos clara, pero es una forma de verso nativa para los germánicos y usada por los anglosajones. El verso pareado inglés se basa en la alternancia regular de sílabas acentuadas y no acentuadas, mientras que el verso aliterativo se basa en el acento y es silábicamente variable. En todo el período la forma estándar de verso pareado fue la copla de ocho o nueve sílabas, con cuatro “beats” (rítmos) o acentos. Este tipo de verso usa frecuentemente la aliteración como un ornamento de estilo, a veces de forma muy intensa, como en la

obra de York que está escrita en estrofas de doce versos regularmente yámbicos (Burrow, J.A and Thorlac Turville-Petre, 1996: 59).

A finales del siglo XIV floreció la poesía aliterativa en manos de algunos remarcables poetas del oeste y noroeste y del centro de Inglaterra. El verso aliterativo se basa en principios bastante distintos de los del verso pareado. Cada verso se divide en mitades (“half-lines”) unidas por la aliteración. Cada medio verso tiene normalmente dos sílabas acentuadas; los dos acentos de la primera parte aliteran con el primer acento de la segunda parte, mientras que el último acento no alitera. Así que, si *a* representa la aliteración, el modelo estándar aliterativo sería *aa/ax*. Así por ejemplo, la pieza sobre la Crucifixión de York tiene características típicas del dialecto del norte. Al igual que las demás piezas de York, está escrita en estrofas con rima, en este caso una estrofa de 12 versos se compone de 8 versos de 4 acentos seguidos de 4 versos de 3 acentos, con rima *abababab cdcd*, y con mucha aliteración (Burrow, J.A and Thorlac Turville-Petre, 1996: 60).

2.5.2. Rasgos estilísticos o lingüísticos propios de los personajes subversivos

Los personajes subversivos de las cuatro obras bíblicas se caracterizan por la utilización de una serie de rasgos lingüísticos propios, imprimiéndoles un sello personal que fácilmente captará la atención del público consiguiendo que éste reaccione de distintas maneras ante lo que está viendo.

Los actos de habla de estos personajes siguen unos patrones comunes que a su vez obedecen a una intención por parte de los autores, que es, como explicaremos en el capítulo 3, trasladar un mensaje de Salvación, a la vez que se divierte a la

audiencia y se expresa una crítica controlada frente a los órdenes del poder de la época. Este apartado abordará las fuerzas ilocucionarias que caracterizan a los personajes subversivos que consideramos más representativos de las cuatro obras bíblicas: Herodes, Caín, la mujer de Noé, Pilato y Satán. Se perciben contradicciones entre la intención manifiesta del personaje malvado y la intención que, intuimos, tienen los autores. En otras palabras, y utilizando la terminología de la teoría de los actos de habla, el acto perlocucionario, es decir, el efecto que produce en la audiencia el acto ilocucionario del personaje, no coincide con la intención de éste, sino con la del autor.

El uso del verso aliterativo es característica común de los personajes poderosos y/o malvados con el objetivo de dar fuerza ilocucionaria a sus palabras y como indicativo de arrogancia e impertinencia (aunque también puede ser utilizado por personajes “buenos” con el objetivo de enfatizar ciertos temas). No obstante, como señalan los editores Baker, Murphy y Hall (1982: 35-47), ciertos actos de habla obedecen a una función práctica, la de provocar el silencio de un público ruidoso y alborotador. Así, es típico en el drama de este periodo que los tiranos comiencen su discurso arengando a la audiencia.

Los actos de habla de los personajes subversivos también tienen la función de implicar y controlar a otros personajes de la obra y a la propia audiencia. Como señala Douglas Hayes (2004: 24), los detractores o personajes subversivos de estos dramas tienen una función importante; a través de un movimiento entre la alegoría y la retórica la audiencia se identifica con la contemporaneidad de la doctrina e historia cristiana. Así, el peso de la decisión y de la interpretación está en manos de cada persona que debe separar la verdad de las “ydele wordes” (palabras vanas).

2.5.2.1. El rey Herodes: la hipérbole, la aliteración, la amenaza.

Los actos de habla de los tiranos de estas obras, de los cuales Herodes es el máximo exponente, se caracterizan por la utilización de la hipérbole, la aliteración y la amenaza, en conjunción con el uso de verbos performativos del tipo directivo, ejercitativo, o asertivo. Hay órdenes de silencio, de espacio ante la presencia del tirano; hay peticiones de alabanza hacia su persona. Se trata de mover al público a ejecutar una acción. Los actos ilocucionarios de tipo asertivo incluyen los numerosos juramentos e invocaciones a Mahoma, considerado el dios de los paganos, al igual que el uso de la aliteración e hipérbole con el fin de remarcar su poder. El empleo de determinados verbos performativos o realizativos indican una fuerza ilocucionaria que, aparte de retratar al personaje, en este caso el personaje de Herodes, muestran una intención por parte del autor o autores que a veces se contradice con la del personaje. En ocasiones se producen los efectos deseados (acto perlocucionario) con toda intención, pero en otras ocasiones no.

El rey Herodes aparece en 3 piezas de la obra Chester. Hace su entrada en la nº 8, "The Three Kings", realizando un acto de habla comportativo ejercitativo para dar la bienvenida a los magos, utilizando 2 versos en francés cuando éstos le saludan en este idioma (como corresponde al lenguaje que emplea la monarquía): "Bien soies venues, royes gent. / Me detes tout vetere entent." (157-158).

Herodes, versátil, adapta su lenguaje según el interlocutor: en su diálogo con el Doctor para cuestionarle sobre lo que dicen los profetas de Jesús, éste (el Doctor) lee parte de las Escrituras en latín a petición de Herodes: "Read one." (290). El latín era el idioma empleado generalmente por los hombres de la Iglesia para tratar temas relativos a la religión, y Herodes también da muestras de conocer esta lengua al leer

las Escrituras: “Effundam super parvulum istum furores deum et super consilium juvenum, disperdam parvulos de fores, et juvenes in plateis morientur gladio meo” (325-327).

Otro recurso estilístico propio de este personaje con objeto de atraer la atención del público hacia su persona y reforzar su mensaje prepotente y arrogante es el abundante uso de la aliteración en sus actos de habla asertivos:

I king of kinges, non soe keene;
I soveraigne syre, as well is seene;
I tyrant that maye both take and teene
castell, towre, and towne! (169-172)

Su estilo es amenazante ante el riesgo de ser suplantado. El temor a perder el poder es una característica común a todos los monarcas tiranos de estas obras, producto del contexto social al que pertenecen. Herodes se autoaplica, irónicamente, atributos divinos dando muestras de soberbia y autodivinización: “I weld this world withot weene...” (173).

Asimismo se caracteriza por las absurdas afirmaciones hipérbolicas sobre su poder junto a amenazas de violencia física:

For I am kinge of all mankynde;
I byd, I beate, I loose, I bynde;
I maister the moone. Take this in mynd -
that I am most of might. (177-180)

En estas expresiones verbales, de orden performativo ejercitativo, se detectan ambigüedades y contradicciones propias de estos personajes, siendo sus actos ilocucionarios, en realidad, señal de su inseguridad como rey. Se sentía acomplejado,

al ser un rey subordinado a Roma, e incluso se define como “tirano”, inconsciente del sentido peyorativo.

Ordenando al Doctor que indague acerca de Jesús en las profecías, cita a varios profetas sin seguir ningún orden, fingiendo tener conocimiento pero sin llegar a entender. Se retrata a un Herodes infantil y ridículo, con poco conocimiento religioso:

but search the trueth of Esaye,
Ezechiell, Nauum, and Jheremye,
Micheas, Abdias, and Zacharye,
of Christ what they doe saye. (261-264)

Sus actos de habla del tipo expresivo dan cuenta de su estado de ánimo ante las profecías e incluyen expresiones verbales de orden asertivo, jurando en varias ocasiones por Mahoma “that is false, by Mahound, full of might!” (283, 406), utilizando en 2 ocasiones expresiones blasfemas “By cockes sowle” (350, 398) y amenazas: “Fye on that dreame-reader!” (304). Su ira y deseos de venganza le vuelven loco hasta tal punto que su retrato se vuelve grotesco, restando fuerza a sus actos ilocucionarios. “Such vengeance and eke crueltye on them all will I take / that non such a slaughter was seene or hard before” (331-332).

En las siguientes piezas donde aparece, nº 10 “The Slaughter of the Innocents” y nº16 “The Trial and Flagellation”, se aprecian las mismas características; la utilización de la aliteración y de la amenaza con el objeto de dar fuerza ejercitativa a sus palabras, aunque de nuevo sin mucho éxito:

Princes, prelates of price,
barronnes in blammer and byse,
beware of mee, all that binne wise,
that weldes all at my will. (nº 10. 1-4)

A través de sus actos de habla expresivos y asertivos muestra su enfado ante la muerte de su propio hijo, aludiendo a Dios: “Fye, hoore, fye! God give the pyne!” (397) y al demonio: “What the divell is this to say? (413)

Alas, what the divell is this to meane?
Alas, my dayes binne now donne! (nº 10. 417-418)

Aunque en su última aparición perteneciente a la secuencia de la Pasión se trata de Herodes de Antipas, hijo de Herodes el Grande, sus actos de habla expresivos que muestran su enfado ante el silencio de Jesús podrían ser reflejo de la influencia del Herodes iracundo de la Natividad: “What! I weene that man is wood, / or elles dombe and can no good.” (nº16. 179-180). Igualmente, la fuerza asertiva de su discurso se repite a medida que su enfado va en aumento y utiliza juramentos: “Speake on, Jesu, for cockes blood” (183).

En sus tres apariciones en la obra de Chester, Herodes hace uso de los mismos rasgos lingüísticos que le retratan como tirano iracundo y que le dan un protagonismo especial. En sus actos de habla ilocucionarios destaca su uso continuo de la aliteración, la hipérbole, la amenaza y el juramento, con la intención de amedrentar al público y erigirse como persona importante. Sin embargo, estas estrategias restan fuerza ilocucionaria a sus actos, ya que no se corresponden con la fuerza perlocucionaria resultante. Estas mismas características aparecen en la obra de N-Town y, a modo de ejemplo, las vamos a señalar en la pieza nº 18, “The Magi” - ya que en el resto se repiten - explicando también las diferencias que se perciban en las demás.

En esta pieza (al igual que en el resto) Herodes no utiliza el francés o latín como lo hace en Chester, se expresa únicamente en inglés y ya el uso de la aliteración en su primer discurso mantiene la atención sobre su propia persona. Se repiten los

actos de habla asertivos donde se define y se autoalaba como el mejor dirigente de todos los reinos, pero esta pieza es característica porque Herodes hace múltiples referencias a su rica vestimenta. Las alabanzas a las ropas valiosas y a su belleza son una convención dramática que se repite en muchos de los personajes subversivos y que a su vez son criticadas desde el púlpito:

As a lord in ryalté, in non regyon so ryche,
 And ruler of all remys, I ryde in real aray!
 Ther is no lord of lond in lordchep to me lyche,
 Non lofflyere, non lofsummere, evyrlestyng is my lay! (1-4)

A través del uso de la hipérbole en esta pieza se refleja la especial importancia que confiere a su buena presencia física: “I am þe comelyeste kynged clad in gleteryng golde,” (9). Entre sus expresiones verbales de orden ejercitativo incluye aquí amenazas contra aquellos que son de ley inferior, lo que conlleva una crítica xenófoba o racista contra los que profesen otra religión:

I xal marryn þo men þat r...yn on myche,
 And þerinne sette here sacrementys sottys...say!
 Þer is no lorde in þis werde þat lokygh me lyche.
 For to lame l.....of þe lesse lay
 I am jolyere than þe jay,
 Stronge thevys to steke,
 þat wele oure lawys breke. (73-79)

Sus actos de habla asertivos y directivos ganan en crueldad en la pieza nº 20, “The Slaughter of the Innocents, llegando a describir gráficamente cómo ordena a sus soldados matar a Jesús, cortando su carne hasta el hueso:

His name xulde be Jesu
 Ifownde.
 To haue tym 3e gon;
 Hewe þe flesch with þe bon,
 And gyf hym wownde! (23-27)

Sin embargo, su fuerza ilocucionaria cambia de la ira al júbilo al utilizar actos de habla compromisarios donde promete compensar a los soldados con caballos y tierras por haber cumplido su mandato:

3e xul haue stedys
 To 3oure medys,
 Londys and ledys,
 Fryth and fe! (121-124)

El carácter cambiante de este tirano según sus circunstancias es una característica recurrente en el resto de las piezas. En el último episodio, nº 30, “The Death of Judas. The Trials before Pilate and Herod” da la bienvenida a Jesús amablemente: “Jesus, þu art welcome to me!” (193), tras lo que pasa al insulto y enfado ante la negativa de Jesús a hablar:

What, þu onhangyd harlot, why wylt þu not speke?
 Hast þu skorne to speke onto þi kyng?

 What! Spek, I say, þu foulyng! Evyl mot þu fare!
 Loke up, þe devyl mote þe cheke. (221-222, 229-230)

A pesar de que en la obra de N-Town los actos de habla de Herodes tienen más verbos performativos relacionados con órdenes y amenazas, es decir, hay una intención de mover a la audiencia a realizar una acción, siguen careciendo de fuerza ilocucionaria, ya que consiguen el efecto contrario: retratar a un personaje grotesco y poco creíble, del que la audiencia se reiría probablemente.

En la obra de Towneley se repiten las mismas estrategias en relación con el personaje de Herodes, pero como diferencia destaca la fuerza y viveza que se imprime a sus actos de habla. En la pieza nº 16 “Herod the Great”, su lenguaje, sediento de sangre, refleja su regodeo en el dolor ajeno:

I sett by no good,
 Now my hart is at easse,
 That I shed so mekyll blode.
 Pes, all my ryches!
 For to se this flode
 From the fote to the nese
 Mefys nothyng my mode -
 I lagh that I whese! (677-684)

Su escueto uso de palabras en francés para demostrar su superioridad tiene el efecto contrario; en el caso de los Magos, éstos hacen uso de un correcto francés - lo que les caracteriza como nobles, mientras que Herodes balbucea algunas palabras (Sally, 1982: 23). Los actos de habla de tipo expresivo ejercitativo que utiliza Herodes no reflejan su superioridad, sino más bien enfatizan su retrato como un personaje grotesco y absurdo, incapaz de dominar un idioma, como se aprecia en su despedida: “Bot adew!- to the deuyll!/ I can no more French.” (740-741).

Sin embargo, muestra una gran intensidad ilocucionaria utilizando expresiones verbales judicativas a la hora de valorar los actos de los personajes que le rodean, por ejemplo, maldiciendo a los tres reyes en la pieza nº 14 “Offering of the Magi”: “We, fy! fy! dewyls on tham all thre!” (290) y, no reconociendo el poder profético de la estrella, ridiculizándoles por quedarse atónitos ante ella:

When thare wytt in a starne shuld be,
 I hold thaym mad.
 Those lurdans wote not what thay say; (293-295)

En la misma pieza utiliza actos de habla asertivos dirigidos a su ayudante Nuncio, a quien ha ordenado traer a su presencia aquellos que no cumplan su ley: “Where has þou bene so long fro me, / Vyle stynkand lad?” (261-262), “Thou lyys, lurdan, the dewill the hang!” (265). Todas sus intervenciones son en inglés y sus actos

de habla son remarcables por la cantidad de repeticiones verbales que utiliza; apenas quita al demonio de su boca. Su dios favorito es Mahoma, a quien él y su ayudante, Nuncio, invocan reiteradamente en 10 ocasiones. Esta invocación trae a la mente el tópico medieval en el que Mahoma es visto como un tipo de Anticristo.

A diferencia de Chester, en la cual Herodes ordena indagar en las Escrituras, la preferencia en la obra de Towneley por la poesía secular en lugar de los textos sagrados como fuentes, “Mes, matyns noght avalys - All these I defende” (nº 16. 298-299), refuerza su papel de personaje pagano.

También son frecuentes los actos de habla compromisarios en los cuales promete recompensas ilógicas a sus soldados a cambio de cumplir sus órdenes, como hacerles Papa o pagarles con marcos y libras, ganancias de rentas, castillos y tierras, así como el derecho a la caza (originariamente prerrogativa real):

This dar I the warand-
To make the a pope.
.....
Thou shall haue a drope
Of my good grace:
Markys, rentys, and powndys,
Greatt castels and groundys; (nº 16. 380-381, 385-388)

Los mismos rasgos lingüísticos quedan patentes en la obra de York, asemejándose más en algunos detalle a la de obra de Towneley que al resto, como se aprecia en los actos performativos expresivos del Herodes de la pieza nº 16, “Herod /The Magi”, al atreverse a amenazar a figuras de su misma clase social, los tres reyes:

Whedir, in þe deuyls name?
To late a ladde here in my lande?
Fals harlottis, bot ze hye you hame
ze sall be bette and boune in bande.
.....

Loke noght ye legge agayne oure lay,
 Uppon peyne to lose both lymme and litht. (189-192, 204-205)

En esta pieza utiliza expresiones verbales de orden performativo expositivo, la única vez que se dirige al público no para arengarle, sino para hacerle participe de sus intenciones con los reyes:

Nowe certis, þis is a sotille trayne.

.....

If it be soth þei shall be slayne,
 No golde shall gete þam bettir grace. (261, 265-266)

En su aparición en la pieza nº 31, “Christ before Herod”, se define mediante actos asertivos como un señor instruído que se dirige al público con la ley: “As a lord þat is lerned to lede you be lawes.” (22). De nuevo se detecta la contradicción entre sus intenciones y las del autor. Sus actos de habla tienen la intención de demostrar la situación social a la que pertenece, alternando el francés y el latín en actos expresivos indirectos para dar la bienvenida a Jesús: “Saie, beene-venew in bone fay, / Ne plesew & a parle remoy?” (145-146) pidiéndole que responda a sus preguntas:

*Si loqueris tibi laus,
 Pariter quoque prospera dantur;
 Si loqueris tibi fraus,
 Fell fex et balla parantur. (261-264)*

2.5.2.2. Caín

Todas las obras dedican un episodio a la figura de Caín. Sin embargo, de entre todas, destaca la pieza nº 2 de Towneley, “Murder of Abel”, en la que el lenguaje de Caín, descarado y transgresor, es único. Críticos como Woolf subrayan que en esta

pieza el papel de Caín como granjero avaricioso que se queja con fiereza de los diezmos que debe pagar es de una solidez poco común (1973: 127).

Aparece junto a su sirviente, Garcio, personaje no bíblico que parece ser un descendiente mermado de la figura del ingenioso y fascinante esclavo de la comedia romana (Woolf, 1973: 128), contra quien utiliza acciones y expresiones verbales de orden performativo asertivo en tono agresivo: “That shall bi thi fals chekys! /..I am thi master. Wilt thou fight?” (50,52). En sus violentas y amenazadoras respuestas a los comentarios de Garcio, también son frecuentes sus actos de habla asertivos, utilizando un tipo de juramento característico de personajes violentos en las piezas de Towneley (Stevens and Cawley, 1994: 447. vol II): “For, bi Codys sydys (por los costados de Dios), if thou do / I shall hang the apon this plo” (461-462).

A través de expresiones verbales de orden directivo, se dirige a su hermano Abel:

Com kis myne ars! Me list not ban;
As welcom standys theroute
.....
And kys the dwills toute! (61-62, 65)

Coincidimos con Woolf en que Caín es aquí extremadamente grosero: su primer diálogo con Abel es poco más que un insulto escatológico (Woolf, 1973: 129), aunque pertenecía al tipo de saludo corriente de la época (1973: 127), estrategia que los autores no dudan en utilizar ya que el uso del anacronismo es considerado un instrumento muy eficaz para acercar la obra a la audiencia. Los personajes subversivos, al utilizar en sus actos de habla un elevado número de expresiones coloquiales asertivas propias de la época, son los que más se acercan al público. Así, Caín utiliza variaciones de proverbios conocidos por el público con el fin de demostrar

que a él no le engaña la charla de Abel: “How! let furth youre geysse; the fox will preche” (86). Según Stevens and Cawley (1994: 443. vol II), el proverbio puede sugerir también que Caín ve a Abel como un depredador que se quiere beneficiar de su ofrenda.

Igualmente, la actividad física incontrolada es característica de los personajes villanos y agresivos de estos dramas. Como argumenta Tydeman (1986: 186), en la obra de Wakefield es significativo que Caín y su sirviente sean las primeras figuras humanas que se pegan (como punto de partida a la violencia del resto de personajes subversivos que aparecerán en las piezas).

Los actos de habla de orden directivo asertivo de Caín hacia su hermano Abel van en aumento cuando éste le insiste en que debe realizar un sacrificio a Dios:

How long wilt thou me appech
 With thi sermonyng?
 Hold thi tong, yit I say,

 Nay, thou fyndys me not so mad!
 Go to the dwill, and say I bad! (87-89, 95-96)

Caín responde a los requerimientos de Abel con una variante en tono obsceno: “Yei, kys the dwills ars behynde; The dwill hang the bi the nek!” (268-269). Woolf apunta (1973: 127-128) que estas transgresiones verbales de la decencia alcanzan un climax blasfemo en la resolución de Caín de ofrecer a Dios no más de dos gavillas.

Bot take this. Now has he two,
 And for my saull now mot it go;
 Bot it gos sore agans my will. (255-257)

Expresiones de orden performativo asertivo muestran la negativa de Caín a dar lo que tiene “We! wherof shuld I tend, leif brothere? (110), y presentan el contexto de la época en la cual el diezmo a la Iglesia era de obligación para el público “My farthyng is in the preest hand / Syn last tyme I offyrd.” (106-107). Nuevamente, los actos de habla del personaje se utilizan para detectar contradicciones y ambigüedades entre la intención de éste y la del autor. El dramaturgo, miembro del clero, realiza una crítica solapada de los impuestos que había que pagar, a lo que Caín se niega a obedecer utilizando expresiones asertivas:

We! ryn on, in the dwills nayme, before!
 Wemay, man, I holde the mad! (149-150)

 The dwill hym spede that me so taght! (149-150,153)

La falta de respeto de Caín no es sólo hacia su hermano y sirviente, sino también hacia Dios. Woolf explica que la alienación de Dios por parte de Caín se expresa en sus actos de habla: su discurso insultante, sus juramentos por el demonio y las respuestas despectivas que da a cualquier sugerencia que vaya en contra de su estricto interés. Es en la obra de Towneley donde este estilo destaca con mayor intensidad (Woolf, 1973: 127). Su falta de respeto hacia Dios se traduce en el uso de expresiones cotidianas con las que se refiere a Él con el término de “Hob” (una forma familiar de Robert, y también nombre común para un duende en el folclore de Yorkshire (Stevens and Cawley, 1994: 445). La utilización de expresiones performativas asertivas asegurando que Dios se ha vuelto loco llega a la blasfemia:

Whi, who is that hob ouer the wall?
 We! Who was that piped so small?
 Com, go we hens, for parels all -
 God is out of hys wit! (299-302)

Tras cometer el asesinato de Abel, sus actos de habla insolentes van dirigidos hacia el público a quien se enfrenta, sabedor de que éste recrimina su acción. Utiliza expresiones performativas compromisorias para advertir con sarcasmo que, si alguien reprueba su acto, todavía lo podría empeorar más:

And if any of you thynk I did amys,
I shal it amend wars then it is,
That all men may it se:
Well wars then it is,
Right so shall it be. (333-337)

Caín utiliza expresiones verbales de orden performativo declarativo para tergiversar el castigo de Dios en una proclamación de perdón para él y para Garcio. El perdón se proclama en líneas alternas de dialogo, y la parodia reside en que, mientras Caín anuncia el perdón en una proclamación estilísticamente seria, Garcio la mina una y otra vez con sus interrupciones. Gran parte de la parodia que encontramos en estas piezas recuerda a las farsas francesas del siglo XV, conocidas probablemente por el Maestro de Wakefield (Woolf, 1973: 129-30).

Al final de la pieza, Caín no muestra arrepentimiento alguno por su acción y se despide del público comunicándole con actos de habla asertivos su destino junto a Satanás:

Ordand ther is my stall
With Sathanas the feynd
Euer ill myght hym befall
That theder me commend
This tyde. (469-473)

Los rasgos que caracterizan los actos de habla de Caín se repiten en todas las obras, aunque como resultado de su fuerza ilocucionaria la comedia en la obra de Towneley es más cruda y su modo literario más ingenioso que en las demás.

El Caín de York se asemeja al de Towneley en que también tiene un sirviente de fuente no bíblica (Brewbarret) a quien trata con la misma rudeza. Se diferencia, sin embargo, en que únicamente en York, cuando el ángel comunica la maldición que Dios le envía “*maladictio dei*” (87), Caín le responde con otra maldición utilizando en latín un verso de orden asertivo:

Take that thyself, evyn on thy crowne,
Quia non sum custos fratris mei,
 To tyne. (88-90)

Mientras en las obras de York y N-Town, Caín se lamenta de su destino aunque no se aprecia un arrepentimiento sincero, en York, a través de un acto judicial, envía, supuestamente al público, la misma maldición que él quiere esconder:

Sethen I am sette þus out of seill,
 That curse that I haue for to feill,
 I giffe you þe same. (137-139)

También en Chester su sarcasmo al final de la pieza va dirigido al público a través del uso de expresiones verbales de orden asertivo, a quien desea lo mismo que le ha ocurrido a él: “And now I flee, all yee may see. / I grant you all the same gifte.” (703-704).

Es evidente que los autores de estos dramas otorgan un peso importante al personaje subversivo porque son conscientes de que el público responde divertido ante

aquellos personajes de lengua más suelta. El peligro se hace patente claramente cuando las obras bíblicas presentan los destinos de Lucifer y de Caín cuyas caídas ocurren cuando pasan de la insolencia al desafío directo ante Dios (Dignan, 1994: 35). Sin embargo, las situaciones de caos son manejadas hábilmente por los autores de estas obras, de manera que la lección moral queda clara para el público, a quien se muestra a través del personaje subversivo el destino que amenaza a aquellos que pecan con sus bocas. Como Dignan argumenta (1994: 40-45), a pesar del ambiente festivo, éstas obras inciden claramente en la moderación, especialmente a través del ejemplo negativo que proporcionan los personajes subversivos, cuyas bocas incontroladas reflejan a su vez el desorden de sus intelectos uniéndoles así a Satán.

2.5.2.3. La mujer de Noé

Su papel de mujer recalcitrante y malhumorada se repite en todas las obras excepto en la de N-Town, donde no aparece como personaje que se sale de la norma. Detallaremos a modo de ejemplo los rasgos lingüísticos que se recogen en la pieza de York, remarcando las diferencias que se puedan apreciar respecto a Towneley y Chester.

La mujer de Noé aparece en York en la pieza nº 9, “The Flood”. Utiliza actos de habla asertivos para negarse a entrar en el Arca cuando Noé se lo pide a través de su hijo: “And telle hym I wol come no narre.” (62). Con la misma fuerza ilocucionaria asertiva exclama que no está obligada a hacerlo:

Trowes þou þat I wol leue þe harde lande
 And tourne vp here on toure deraye?
 Nay Noye, I am nouȝt bowne
 To fonde nowe ouer þere fellis. (77- 80)

Utilizando expresiones verbales de orden performativo judicativo recrimina a Noé sus actos: “Now Noye, in faythe þe fonnes full faste, / This fare wille I no lenger frayne (89-90); y a través de un acto asertivo le dice que está loco y se prepara para ir a casa “þou arte nere woode, I am agaste, / Farewele, I wille go home agayne” (91-92). Mediante actos de habla expresivos grita y se niega a obedecer, a la vez que exclama que no sabía que el mundo perecería ahogado:

We Owte! Herrowe...
 I will no nare for no-kynnes nede.

 Allas, þat I þis lare shuld lere. (99-100, 105)

La crítica del autor hacia la mujer, se hace más patente cuando no sólo se niega a escuchar las peticiones de Noé sino también las de sus hijos, manifestando, a través de actos de habla expresivos, su enfado porque Noé no le comunicó nada, y se marchó dejándola sola en casa: “Noye, þou myght haue leteyn me wete” (113).

La violencia física en el episodio en el cual ella golpea a Noé (en Towneley es Noé quien le da el primer golpe) tiene su correspondencia en los actos de habla expresivos “What, wenkys þou so for to go qwitte?/ Nay, be my trouthe, þou getis a clowte.” (119-120), a través de los cuales recrimina a Noé por no haberle dicho nada sobre el asunto del barco:

Thow shulde haue witte my wille,
 Yf I wolde sente þertille,
 And Noye, for þat same skylle,
 Þis bargan sall be bought.

 þou shuld haue tolde me for oure seele
 Whan we were to slyke bargane broght. (123-126, 29-130)

Algo más tarde, de nuevo mediante actos de habla expresivos, muestra su desesperación al ver a sus comadres ahogarse:

Allas, my lyff me is full lath,
I lyffe ouere-lange þis lare to lere.

.....

My frendis þat I fra yoode
Are ouere flowen with floode. (147-148, 151-152)

Y, finalmente, su papel termina con una alabanza a Dios una vez ha entrado al Arca: “Loved be þat Lord þat giffes all grace” (197).

Aunque en esta pieza de York, la mujer de Noé sí se rebela contra la autoridad de su marido (y es aquí donde primero golpea a Noé), no utiliza un lenguaje tan fuerte, autoritario e irónico como en Towneley. A pesar de que su número de intervenciones supera a las de los buenos, no se dirige a la audiencia para buscar la identificación de las mujeres, ni utiliza proverbios, aliteraciones o apodos. Sus actos de habla pierden fuerza con respecto a Towneley, y el tono no mantiene la misma viveza. Sin embargo, las cuatro piezas acaban con un mensaje positivo de Redención; si hay arrepentimiento, aún hay esperanza de Salvación como se demuestra con la mujer de Noé. Tras el arrepentimiento, el caos da paso al orden.

La obra de Towneley es la única en la cual se busca la complicidad de las mujeres del público mediante actos de habla directivos dirigidos a ellas:

We women may wary
All ill husbandys; I haue oone, bi Mary,
That lowsyd me of my bandys! (300-304)

A través de expresiones asertivas, la mujer de Noé asegura que a muchas de las mujeres de la audiencia, por la vida que llevan, no les importaría ver muertos a sus maridos; incluso pagarían por la misa de difuntos:

Lord, I were at ease
 And hertely full hoylle,
 Might I onys haue a measse
 Of wedows coyll.
 For thi saull, without lese,
 Shuld I dele penny doyll;
 So wold mo, no frese,
 That I se on this sole
 Of wifys that are here,
 For the life that they leyd,
 Wold thare husbandys were dede;
 For, as euer ete brede,
 So wold oure syre were! (560-570)

Sus actos de habla expresivos están cargados de ironía contra Noé, utilizando apodos aliterativos de forma burlona: “What say ye, Wat Wynk?” (554). “Yit mat ye mys Nicholl Neddy!” (584-585). En la obra de Towneley el uso de recursos estilísticos como aliteraciones, proverbios, dicción coloquial, apóstrofes al público, apodos burlescos y dialecto de Yorkshire, refuerzan al personaje y hacen que el público se identifique con él. Este es el objetivo del autor o autores de estas obras: dar un peso importante al personaje subversivo a través de sus actos de habla para que el público se identifique con él, y para poder transmitir su mensaje doctrinal, muchas veces cargado de crítica social. Aunque la mujer de Noé sigue el prototipo de Eva, la mujer pecadora, al final la situación se reconduce en todas las obras y entra en razón, por lo que el objetivo queda cumplido.

2.5.2.4. Pilato

Pilato, juez que condena a Jesús, figura con un peso importante como lo demuestran sus numerosas apariciones en distintos episodios de estos dramas. Elegiremos como pieza representativa para el análisis de sus actos de habla el episodio nº 20, “Conspiracy and Capture”, de la obra de Towneley, ya que es en esta obra donde se define con más coherencia su papel de juez injusto, en comparación con el resto de las piezas donde aparece más vacilante y no emerge con una personalidad tan prominente. El Pilato de York está ansioso por salvar a Jesús y es más humano, siempre aconsejando contra la acción desmedida. En las piezas de Chester y N-Town, sin embargo, aparece vacilante y no emerge como personalidad prominente (Kingham, 1968: 107-109).

En el episodio de Towneley posiblemente hace su entrada a través de la multitud, blandiendo su espada y con actos de habla directivos ordena silencio: “Peas, carles, I commaunde” (1), a la vez que utiliza expresiones verbales de orden asertivo para insultar y amenazar a aquellos que no le obedezcan:

Peas, carles, I commaunde!
 Vnconand I call you;
 I say stynt ans stande,
 Or foull might befall you.
 Fro this burnyshyd brande,
 Now when I behold you,
 I red ye be shunand, (1-7)

En sus actos de habla amenazantes están incluídas todas las clases sociales, prometiendo violencia contra cualquier caballero o señor que no le obedezca:

Or else the dwill skald you
 At ony (s)
 I am kyd, as men knawes,

Leyf leder of lawes;
 Seniours, seke to my sawes,
 For bryssyng of youre bonys. (8-13)

Esta es su primera presentación como tirano iracundo. Siguiendo la tradición de Herodes el Grande, utiliza expresiones verbales de orden performativo asertivo para autopresentarse como rey y dirigente de renombre junto a Mahoma:

A rewler of great renowne;
 In sight if I were seyn,
 The granser of great Mahowne.
 My name Pylate hs beyn:
 Was neuer kyng with crowne
 More wort (thy) (17-22)

Se apropia incluso de dos atributos, “My wysdom and my wytt” (23), atribuidos a Cristo (Stevens and Cawley, 1994: 547, vol II). Seguidamente, a través de nuevos actos asertivos, describe su modo de actuar, el mismo que utilizan los practicantes de la ley, retratándose como juez injusto que juzga con inconsistencia y doblez:

For I am he that may
 Make or mar a man,
 Myself if I it say,
 As men of cowrte now can:
 Supporte a man today,
 To-morn agans hym than.
 On both parties thus I play,
 And fenys me to ordan
 The right; (27-35)

Así, el falso juez, da la bienvenida a mentirosos, falsos recaudadores de impuestos, ladrones, y a los que cometen perjurio por sobornos, ya que todos éstos contarán con su favor:

Bot all fals indytars,
 Questmangers and iurers,
 And all thise fals outrydars,
 Ar welcom to my sight. (36-39)

En sus actos de habla abundan las expresiones verbales de orden asertivo en las que jura por Mahoma y por el demonio: “By Mahowns blood, that shall be aby” (148), “That shall he by, by Mahouns blode!” (181), “The dwill he hang you high to dry!” (186), “We! Go hens in xx dwill way!” (224), “This is the dwylls payn!” (164), “Where, in the dwill hand, had we the?” (205), llegando a identificarse con los judíos: “In our tempyll? The dwill, what dyd he thare?” (180).

Asimismo, también dirige sus actos asertivos y directivos a Judas, a quien ordena marcharse maldiciéndole: “Go hence, harlot, hy mot thou hang!” (204) aunque, por interés, más tarde le trata con más respeto, lo que refleja la hipocresía de este personaje: “Sir, thou art welcom witterly!” (238). Continúa alternando expresiones verbales de orden directivo dirigiéndolas nuevamente a la multitud para ordenar silencio: “Peas! I commaunde you, careles vnkynde, / To stand as styll as any stone! (584-585) y mediante actos asertivos se presenta de nuevo: “For I am gouernowre of the law; / My name it is Pilate.” (588-589).

Destaca también este personaje por las frases proverbiales, junto a la aliteración: “Spare you not - spende and spede!” (619) (spend and prosper; cf. spend and God will send (Stevens and Cawley, 1994: 712. vol.II), que restan fuerza ilocucionaria a sus intervenciones, ya que el efecto que produce en el público se contradice con la intención del personaje, que revela su miedo a perder su estatus. Al igual que en el caso de Herodes, sus actos de habla son producto de su inseguridad

como gobernante, lo cual confiere al personaje un carácter ridículo que la audiencia percibiría inmediatamente.

Como corresponde a las clases gobernantes, el Pilato de Chester y York utiliza expresiones en francés para dirigirse a los Sumos Sacerdotes. En Towneley, sin embargo, sólo utiliza el latín, demostrando más conocimiento que Herodes. Así, en la pieza nº 24, "Play of the Dice", su discurso de entrada corresponde al típico discurso iracundo, pero es el único de la obra pronunciado exclusivamente en latín en un total de 40 versos. Gradualmente va cambiando al inglés, alternando inglés con latín: "Stynt, I say! Guf, men, place / *Quia sum dominus dominorum*" (14-15).

N-Town, York y Chester presentan similitudes en el uso de aliteraciones, juramentos, amenazas por Mahoma y por el demonio, discursos prepotentes con la intención de amedrentar al público y erigirse como persona importante, pero el uso de estas técnicas por parte del autor restan fuerza ilocucionaria a las intenciones del personaje. Aunque en la obra de Wakefield es retratado enérgicamente como villano, en contraste dramático con Jesús, el efecto que producen en el interlocutor sus actos ilocucionarios es distinto a la intención del personaje. La presentación que hace el autor de Wakefield de Pilato produciría en el público un profundo desprecio hacia tan clara malicia en un ser humano que forma parte de la autoridad secular.

Más tarde en la pieza nº 22, "The Scourging", en las 9 ocasiones en las que aparece, se revela a sí mismo como un maleante, un ser falso y astuto - la personificación de todo el antagonismo malvado a Jesús. Esta oposición dramática del Bien y del Mal, según comenta Kinghorn (1968: 107-109), hace posible que la moral se transmita con más claridad en esta pieza que en sus homólogas de las otras obras bíblicas.

2.5.2.5. Satán

Como figura subversiva y principal antagonista de Jesús se encuentra Satán. Las obras recogen una gran variedad de nombres con los que se denomina a este personaje y a sus ayudantes (como se refleja en el listado de personajes subversivos). En este apartado nos centraremos en el episodio “Harrowing of Hell” común a las 4 obras y en las que al personaje se le conoce por el mismo nombre, Satán. Analizaremos los rasgos lingüísticos que le caracterizan en este episodio atendiendo también a las diferencias que se perciben en las distintas obras.

En la obra de York, Satán hace su entrada con un acto interrogativo, solicitando información sobre el “truhán” que causa conmoción y que se hace llamar rey de los judíos: “What page is þere þat makes prees / And callis hym kyng of vs in fere?” (125-126). Utilizando expresiones verbales de orden performativo expresivo y asertivo, clama con furia contra el honor de Jesús, jurando por el demonio: “Honnoure? In þe deuel way! For what dede? / All erthely men to me are thrall.” (133). Sigue utilizando actos interrogativos preguntando por la identidad de quienes causan tanto ruido y clamor en el infierno: “Telle me what boyes dare be so bolde / For drede to make so mekill draye.” (145-146) y cuando su ayudante, Diabolus I, le responde que es el judío que Judas vendió y que ya murió, utiliza una expresión asertiva refiriéndose a Jesús como el “traidor” que siempre les ha importunado y, a través de un acto directivo, pide a los demonios no dejarle marchar:

Owe, þis tale in tyme is tolde,
 Þis trytoure traueses vs alway.
 He schall be here full harde in holde,
 Loke þat he passe noght, I þe praye. (149-152)

Utiliza otro acto asertivo para asegurar a Beelzeub, demonio menor, que no destruirá el infierno y desafía a Jesús a través de un acto expresivo: “Nay faitour, þerof schall he faile, / For alle his fare I hym deffie.” (157-158). Recurre de nuevo a actos asertivos afirmando conocer los planes de Jesús (vive de trucos y mentiras, como cuando sacó a Lazaro de su prisión): “I knowe his trantis fro toppe to taile, / He leuys with gaudis and with gilery.” (159-160). A través de los mismos actos asertivos, declara que fue él quien aconsejó a los judíos matar a Jesús: “þerfore I gaffe to þe Jewes counsaile / þat þei schulde alway garre hym dye.” (163-164). Asimismo, recurre a expresiones verbales performativas de tipo directivo para pedir a Beelzebub que no tenga miedo:

I bidde 3ou be no3t abasshed,
 But boldely make youe boune
 With toles þat 3e on traste,
 And dyngge þat dastard doune. (177-180)

pero cuando Jesús ordena abrir las puertas del infierno, Satán utiliza actos expresivos para manifestar su sorpresa, e interrogativos para preguntar con desesperación quién es el que proclama su reino: “Owte, harrowe! What harlot is hee / þat sais his kyngdome schall be cryed?” (185-186). Utiliza, también, actos directivos para ordenar a Beelzebub y a Ribald que acaben con Jesús, sobre quien ya les había advertido:

I badde 3e schulde be boune
 If he made maistries more.
 Do dyngge þat dastard doune
 And sette hym sadde and sore. (201-204)

y tras mostrar su enfado con ellos porque no pueden derrotarle, “What, faitours, wherfore are 3e flayd? / Haue 3e no force to flitte hym fro?” (209-210), utiliza actos

compromisarios a través de los cuales asume el propósito de ir él mismo al encuentro de ese “canalla” (Jesús), no sin antes preocuparse de su correcta indumentaria: “Belyue loke þat my gere be grathed, / Miselffe shall to þat gedlyng goo.” (211-212).

A continuación, a través de expresiones verbales de orden interrogativo solicita información a Jesús, a quien se dirige con el apelativo de “señor justo”, preguntándole sobre las técnicas que está empleando:

Howe, belamy, abide,
With al thy booste and bere,
And telle to me þis tyde
What maistries makes þou here? (213-216)

Satán no entiende de dónde le viene el poder a Jesús, ya que afirma saber quiénes fueron sus padres (similar al fragmento de Towneley):

Thy fadir knewe I wele be sight,
He was a write his mette to wynne,
And Marie me menys þi moder hight -
þe vttiremeste ende of all þi kynne.
Who made þe be so mekill of myght? (229-233)

Ante la respuesta de Jesús, muestra su sorpresa por el hecho de que siendo el Hijo de Dios haya vivido como una persona humilde:

God sonne? þanne schulde þou be ful gladde,
Aftir no catel neyd thowe crave!
But þou has leued ay like a ladde,
And in sorowe as a symple knave. (241-244)

Nuevamente utiliza expresiones verbales de orden asertivo para decirle a Jesús que su plan ha fallado, y que verá cómo sus testigos se ponen en su contra. Para dar autoridad a sus palabras hace referencia a personajes de las Escrituras, Salomón y Job, quienes ya dijeron que aquél que entra en el infierno no podrá salir:

Nowe sen þe liste allegge þe lawes,
 Þou schalte be atteynted or we twynne,
 For þo þat þou to wittennesse drawes
 Full even agaynste þe will begynne.
 Salamon saide in his sawes
 þat whoso enteres helle withynne
 Shall neuer come oute, þus clerkis knawes -
 And þerfore felowe, leue þi dynne.
 Job, þi seruaunte, also
 Þus in his tyme gune tell
 þat nowthir frende nor foo
 Shulde fynde reles in helle. (277- 288)

Utilizando expresiones verbales de orden compromisario advierte a Jesús que enseñará a los hombres a rechazar su ley y les hará pecar:

þis lawe þat þou nowe late has laide
 I schall lere men noȝt to allowe;
 Iff þei it take þei be betrayed,
 For I schall turne þame tyte, I trowe. (329-332)

A través de un acto de habla expresivo, clama enfadado contra Jesús cuando Éste le dice que será atado y no escapará: “Feste? þat were a foule reasoune - / Nay bellamy, þou bus be smytte.” (337-338). El episodio llega a su fin con un nuevo acto expresivo desesperado, gritando y pidiendo ayuda a Mahoma, a la vez que cae al infierno:

Owt! Ay herrowe! Helpe, Mahounde!
 Nowe wex I woode oute of my witte

.....

Allas for dole and care,
 I synke into helle pitte. (343-344, 347-348)

En el resto de obras los actos lingüísticos de Satán son similares; abundan las expresiones verbales performativas de orden expresivo e interrogativo, que denotan sorpresa y miedo ante la presencia de Jesús. Así, en la pieza nº 17 de Chester, Satán exclama: “Staye! What, what ys hee, that kinge of blys?” (197). El Satán de Towneley es más asertivo en sus actos lingüísticos: “The devil you all to - har - / What ales the so to showte?” (147-148) haciendo uso de la aliteración para dar fuerza ilocucionaria a sus palabras: “That trature trauesses vs allway.” (158). Aunque el Satán de Towneley y el de York tienen pasajes y expresiones idénticas, el que aparece en el episodio de York es el único que incluye en sus actos asertivos referencias a Mahoma, considerado el dios de los paganos, por lo que se le asocia directamente con ellos. A pesar de que en muchos de sus discursos de entrada se asemeja a tiranos como Herodes o Pilato por su prepotencia, violencia ocasional y amenazas, sin ninguna duda provocaría comicidad entre el público presente. El acto perlocucionario, es decir, el efecto que produce en la audiencia el acto ilocucionario del personaje, no coincide con la intención de éste, pero sí con la del autor. En la lucha dialéctica que sostiene con Jesús queda ridiculizado, mostrando miedo ante un poder superior al suyo que confunde con un poder terrenal. Su castigo final, en el que Satán cae en la boca del infierno entre gritos y lamentos, es más bien cómico para un personaje que representa, en realidad, al principal antagonista de Jesús.

En la obra de N-Town, pese a que no aparece como personaje en la pieza sobre el Descenso a los infiernos, su retrato en otros episodios se asemeja al resto de obras.

Así, en la pieza nº 31, “Sathan and Pilate’s Wife. The Second Trial before Pilate” se avisa previamente de que hace su entrada de una manera horrible: *Here enteryth Satan into þe place in þe most horrible wyse*. Su discurso es muy similar al de los tiranos. Se jacta, a través de actos de habla asertivos, de reinar como el mejor dirigente, valiente y temido a la vez “Thus I reyne as a rochand with a rynggyng rowth! / As a devyl most dowty, dred is my dynt!” (1-2). No obstante, sus actos de habla expresivos denotan su temor hacia Jesús y restan fuerza ilocucionaria a sus palabras: “But þer is o thyng þat grevyth me sore, / Of a prophete þat Jesu men calle.” (13-14)- Su intención de amedrentar a la audiencia no tiene el acto perlocucionario esperado. Se intuye un miedo a perder su poder que pretende esconder con sus violentos actos ilocucionarios.

3. Función de los personajes subversivos.

3.1. Mundo dramático-mundo real.

En este punto se va a abordar la relación existente entre el mundo de la obra dramática y el mundo real de la audiencia. La distinción entre estos dos mundos no siempre es clara y su falta de claridad obedece a una estrategia por parte de los autores para acercar el mensaje que quieren transmitir a su público. La respuesta e implicación del público es fundamental y en este apartado vamos a desarrollar las distintas técnicas que emplean los autores para implicar al público con los acontecimientos que se le presentan. Se debe tener en cuenta que las obras bíblicas formaban parte de otros muchos espectáculos de diversión que atraían al público, por lo que debían ser competitivas y a la vez cumplir su objetivo didáctico.

Como se ha visto en los gráficos, el peso que estos autores conceden al personaje subversivo (convirtiendo a muchos de ellos en auténticos protagonistas de sus piezas) demuestra que eran decisivos a la hora de crear un nexo de unión entre las obras y su audiencia. La implicación del público en el drama es esencial para que se transmita el mensaje de los autores y el personaje subversivo es utilizado como una estrategia muy bien calculada para diversos fines: captar la atención de la audiencia, transmitir un mensaje pedagógico y de crítica social a la vez que se divierte.

Por contraposición a una época profundamente religiosa, la subversión se caracteriza por aquellas actitudes que se salen de la norma religiosa (incluidas las de carácter cómico-farsesco). Como apunta Kinghorn, el drama vernáculo religioso de los siglos XIV y XV es el resultado de la unión de varias tendencias: la tendencia litúrgica, que era solemne y seria; la tendencia didáctica, que estaba dirigida a enseñar los hechos de la Biblia a la gente inculta; y la tendencia popular, que era una mezcla de

sátira, generalmente política, dirigida a los dirigentes de la época, e ingenua comedia donde abundaban los golpes, maltratos y la acción escandalosa (1968: 88). En la función del personaje subversivo se aprecian las diversas tendencias que señala Kinghorn; se convierte en el medio a través del cual se enseña el bien, a la vez que se divierte al público, y se realiza una crítica o sátira social.

La mejor manera de implicar a un público alborotador y ruidoso en una pieza bíblica cuyo último fin era transmitir un mensaje de redención sería hacer atractivas las obras, que tendrían, por tanto, que ser distintas de los sermones que se oían desde el púlpito. Para mejorar el atractivo de sus obras, estos primeros dramaturgos incluyeron atracciones tanto verbales como visuales, y sus escenas mezclan conversaciones ingeniosas e inteligentes con vulgaridad bufonesca (Kinghorn, 1968: 88). No se debe olvidar, como ya se ha señalado arriba, que el público medieval contaba con más espectáculos callejeros dirigidos a entretener, por lo que ante tal competencia los autores de los dramas bíblicos necesitaban hacer su mensaje atrayente para que llegara al público. Las atracciones verbales a las que hace referencia Kinghorn son protagonizadas en su totalidad por los personajes subversivos a los que los autores dan un protagonismo que se refleja en su importante número de intervenciones y actos de habla. Resultan, de este modo, mucho más atractivos para la audiencia que los personajes buenos. A través de la sátira, el humor y la subversión controlada se puede transmitir un mensaje de manera más atractiva, consiguiendo que el público se sienta identificado con circunstancias que le son familiares, y así haga suyo el mundo dramático que se le presenta.

Esto explica que estos autores vean en el personaje subversivo la oportunidad para interactuar con el público y para atraer su atención. Sus numerosas intervenciones en las obras son en su mayor parte actos de habla ilocucionarios; sus

órdenes, imperativos y consejos van dirigidos al público como si éste formara parte de la trama y a su vez conllevan una intención, esperando que el público reaccione de determinada manera, aunque a veces el acto perlocucionario (la reacción del público) no coincide con la intención del personaje. Tydeman define como público e imperativo el tono predominante de gran parte del drama medieval, como si los autores tuvieran que crear un impacto en multitudes que andan con prisa hacia otro lugar, forzándoles a pararse y a prestar atención. De ahí vienen los tonos de llamada de gran parte de la retórica dramática medieval: los estridentes anuncios con los que muchas figuras principales se presentaban en los dramas (1986: 170-175). En la pieza nº 10 de Chester “The Slaughter of the Innocents”, Herodes hace su entrada advirtiendo de su poder a todo tipo de público presente:

Princes, prelates of price,
 baronnes in blamner and byse,
 beware of mee, all that binne wise,
 that weldes all at my will. (1-4)

Aparte de ser utilizado como estrategia para llamar la atención del público, el tono ostentoso, extravagante y desmedido típico de los discursos o parlamentos de entrada de los tiranos de las obras es utilizado con otros fines. La audiencia enseguida identificaría el tipo de personaje por su lenguaje flamboyante y a menudo insultante, asociándolo con los poderosos de la época. Como ya hemos visto de forma detallada, los autores dotan al personaje subversivo de unos rasgos lingüísticos y estilísticos propios que sirven para caricaturizarlo. Sus actos de habla obedecen a una intención por parte de los autores, en este caso realizar una crítica social de las figuras que ostentan el poder en la época.

Los dramaturgos tenían que adecuar su mensaje al tipo de audiencia y al lugar de representación, que solía ser algún lugar de la ciudad al aire libre. Muchos de los personajes subversivos son retratados no como las figuras históricas que presenta la Biblia, sino como grupos reales de la sociedad medieval, campesinos, pastores, gobernantes y autoridades eclesiásticas que forman parte de la vida diaria, consiguiendo así esa implicación del público en la pieza dramática, al verse reflejado en situaciones que le son familiares. Una vez más, el realismo hace que actores y público sean uno. Los autores son capaces de representar situaciones cotidianas que trascienden el propio hecho histórico.

Tydeman (1986: 170-175) señala que el público, de estilo tosco y primitivo, se reunía en plazas, patios y salones y se asemejaba más al moderno charlatán de feria o director de circo. Esta característica informal del público y lugar de representación supuso un obstáculo para el desarrollo completo del teatro medieval, ya que lograr la delicadeza de expresión o ahondar en el matiz psicológico era misión imposible, aunque no por ello debemos definir este estilo de primitivo. Pero, a su vez, el teatro medieval tuvo un beneficio que surgió de representar sus espectáculos en mercados, prados, calles, casas y patios. El teatro medieval religioso asimiló parte del estilo de representación de aquellos que habían actuado allí durante siglos (Tydeman, 1986: 180).

En el drama medieval religioso la mezcla de lo religioso y de lo profano se hace patente en la caracterización de muchos personajes. Aparecen dos tipos principales de papeles, uno dentro de los límites de un estilo predominantemente formal y restringido, y otro que demanda un enfoque extrovertido, incluso extravagante de la figura retratada. Así, el Herodes de las obras litúrgicas se convierte en un personaje más grotesco en los dramas vernáculos; un actor que hace de José es

capaz de basarse en los retratos cómicos del tópico del *senex amans* (amante mayor de edad) en la tradición del *fabliau*; la tortura y ejecución de Cristo provienen de juegos rituales y pasatiempos. Se combinan las caracterizaciones sobrias asociadas al drama litúrgico con las personificaciones más groseras del entretenimiento popular. Otro ejemplo celebrado, las chanzas de Mak, el ladrón de ovejas y “héroe folk”, allanan el camino para el nacimiento de Jesús en la pieza “Second Shepherds’ Play” de la obra de Wakefield, donde el estilo fanfarrón del artista ambulante medieval se mezcla con la atemporal humildad de los pastores en el pesebre (Tydeman 1986: 180-181).

La influencia de las actividades profanas en los dramas bíblicos es clara, pero los autores hacen un uso consciente de ellas para sus propios fines; la comicidad y crítica social que se aprecia en muchas de las piezas refuerzan la cuestión central: mostrar el mensaje de la Salvación al público que veía las obras. Este tipo de teatro recrea una experiencia vital. Al representar las obras en ambientes ya familiares al público no sólo se asimiló otro tipo de actividades dramáticas, sino que los organizadores presentaron el drama como una extensión de la vida cotidiana, como algo que surge con naturalidad del mundo que conoce el público, y que a la vez lo trasciende. Es importante señalar que el teatro medieval dependía para su impacto de la alusión y la sugestión, más que de la ilusión y la representación. Los personajes subversivos son personajes medievales, cercanos al público, que muchas veces se ve identificado en ellos y otras los rechaza y critica. El escenario nunca dominaba las producciones teatrales en la Edad Media en detrimento del diálogo, de los actores o del fin didáctico.

Conseguir motivar al público y que éste se implicase ante la historia que se representaba era indispensable para que los autores pudieran transmitir su mensaje

final de Redención. El uso del personaje subversivo en sus distintas facetas, como creador de comicidad y/o de crítica social parece adecuado a tal fin, ya que sirve de unión entre la obra y el mundo de la audiencia. Mourón (2005: 263-264) también señala la importancia de la participación de la audiencia en los eventos representados en el escenario, y el esfuerzo de los autores de las obras bíblicas por mantener el interés del público. Jürgen-Diller (citado en Mourón, 2005: 263-264) también considera muy importante la unión entre el mundo real y el dramático, de hecho define el acto de la representación como la relación existente entre dos mundos: el dramático y el real. Este autor expone las estrategias que utilizan los actores para trasladarse de un mundo a otro; desde la representación en sí misma hasta las circunstancias sociales reales de la época. Clasifica estas estrategias en tres grupos: *straddling* (extensivo a ambos mundos), *framing* (encuadrado en un solo mundo) y *homiletic* (homilético o exhortativo, más característico de las obras llamadas moralidades).

Al grupo *straddling* pertenecerían aquellas estrategias en las que un personaje que representa un determinado papel dentro de la acción, y por tanto, perteneciente al mundo dramático, pasa, en ocasiones, al mundo real adoptando la función didáctica del *nuntius* o *expositor* (propio del tipo *framing*). De este modo, se consigue que la audiencia se incorpore a la acción e, incluso, represente un papel dentro del texto, y que se implique tanto física como emocionalmente. De igual modo, muchas de las intervenciones de los personajes subversivos, sobre todo las de los tiranos, se caracterizan por los discursos de entrada rimbombantes y sus exhortaciones al público para ordenar silencio y respeto. De esta manera, la audiencia también forma parte de la obra representando el papel de súbditos de los tiranos. En la pieza nº 16 de Towneley “Herod the Great”, el protagonista se dirige a los miembros del público para que callen: “Stynt, brodels, youre dyn - / Yei, euerichon!” (118-119).

Por estrategias de tipo *framing* entiende aquellos discursos en los que un determinado personaje que no participa directamente en la acción del texto (es decir, que no representa ningún papel y se adscribe, por tanto, al ámbito real y no al dramático) se dirige a la audiencia para exhortarla y, con frecuencia para proporcionarle un resumen de lo sucedido hasta el momento, exponer algún tema de carácter doctrinal, adelantar el argumento del episodio o dar indicaciones de tipo moral. A este tipo de personajes se les denomina, en el propio texto, *nuntius* o *expositor* y aparecen, por ejemplo, en la obra de Chester o bajo el nombre de *Contemplacio* en N-Town. Este personaje tiene una dimensión distinta al subversivo, más propia de los sermones doctrinales y a través de él se aprecia claramente el objetivo didáctico de las obras. Así, en la pieza nº 29 de N-Town “Herod; The Trial before Annas and Cayphas”, *Contemplacio* presenta al público la pieza:

Now wold we procede how he was browth þen
 Before Annas and Cayphas, and syth beforn Pylate,
 And so forth in his Passyon, how meekly he toke it for
 man;
 Besekyng 3ou for mede of 3oure soulys to take
 Good hede þeratte. (17-20)

Mourón coincide en señalar que esta figura sirve a un propósito eminentemente didáctico implícito en las obras bíblicas, como también apunta Woolf (1972: 39). Por tanto, deduce Mourón, ambos tipos de estrategias coinciden en la función expositora asumida por un determinado personaje, pero la diferencia estribaría en que en un caso el personaje participa directamente en la acción mientras que en el otro el personaje no representa ningún papel dentro de la misma. En el caso del personaje subversivo, su papel no es tan claramente didáctico como el del expositor, pero esto no impide que en ocasiones aconseje al público desde su propia situación en la obra intentando que éste se alíe con él. Esta estrategia que Jürgen-

Diller denomina *straddling* es utilizada en numerosas ocasiones por los personajes subversivos de las obras para conseguir apoyo en la audiencia y así unir ambos mundos. Noé en la pieza nº 3 de Chester “Noah´s Flood”, se queja del carácter de las mujeres, haciendo partícipe al público: “Lord, that weomen bine crabbed aye, / and non are meeke, I dare well saye.” (105-106)

Los dramaturgos son conscientes de que deben hacer asequible la obra al espectador acercándola a su mundo real y utilizan diferentes técnicas para reducir o anular la distancia entre el público y la acción de la pieza. Jürgen-Diller hacía referencia a las estrategias donde personajes pertenecientes al mundo dramático y otros fuera de él exhortan de distintas maneras al público. Scally (1982:5) coincide que esta técnica de apelación directa al público es importante a la hora de buscar complicidad con la audiencia. En el caso de los personajes subversivos, es común que utilicen el aparte con el público tratando de ganarse su favor y que se comprenda su actuación. Así, en la pieza nº 3 de Towneley “Noah and his Sons”, Vxor se refiere a la mala vida que asegura tienen muchas de las mujeres presentes por causa de sus maridos:

That I se on this sole
Of wifys that are here,
For the life that thay leyd,
Wold thare husbandys were dede. (567-570)

Otra manera por la que se reduce la distancia entre la audiencia de una obra bíblica y la acción de la propia obra tiene que ver con la idea de que el actor medieval era reacio a representar una parte con demasiado realismo por miedo a que lo que se representaba pudiera ocurrir: así hacer de demonio podría conjurar al mismo demonio. En una obra del Corpus Christi el actor nunca olvida que está actuando, y por

consiguiente, el diálogo suele tener referencias explícitas por parte de los actores al hecho de que están actuando. Como se ha comentado más arriba, es muy común en los personajes subversivos hacer comentarios utilizando la técnica del aparte dirigido al público. Cuando se dispone a robar la oveja, Mak el pastor habla sobre lo que se dispone a hacer en tercera persona, y, en la pieza nº 26 “Resurrection” de Towneley, Pilato deja claro que se está representando una obra dramática:

Peasse, i warne you, woldys inwyt!
 And standys on syde or els go not yitt
 And lordys of me(kyll) mught;
 We thunk to abyde and not to flytt,
 I tell you, euery wyght. (1-6)

De esta manera se consigue que personajes, autores y público sean uno.

En ocasiones la audiencia tiene un papel tan activo que se llega a convertir en personaje dentro de las obras. Es otra técnica que Scally denomina la “figura de la audiencia”. Al igual que ocurre con la “apelación directa”, éste es un método dramático bastante común pero hay una diferencia en el modo en que el drama del Corpus Christi lo emplea; en estas obras, la figura de la audiencia no es sólo de espectador, sino que tiene un papel activo. Suele aparecer al comienzo de una pieza; así por ejemplo Dios comienza el episodio de la Creación en cada obra bíblica con una variante de las frases bíblicas “I am the Alpha and the Omega” (Yo soy el Alfa y la Omega) dirigida no sólo a sus ángeles, sino al público que está viendo la obra. En ocasiones el personaje cambia de pronombre singular a plural con el objetivo de incluir al público. Así la figura de la audiencia, como explica Scally (1982: 16-20), existe en estas obras como un personaje que recibe información para su beneficio.

El uso del anacronismo es otra técnica que utilizan los autores para dar inmediatez a las piezas y hacer que el público se familiarice con ellas. Como se verá más adelante, la figura del malvado tiene gran peso ya que los dramaturgos lo eligen como protagonista de situaciones deliberadamente anacrónicas. Dado que el objetivo de las obras bíblicas es revestir los grandes misterios e historias de la religión de una manera familiar a su público, a veces en ellas prima una visión totalmente anacrónica del mundo (Scally, 1982: 21). Gracias a esta visión anacrónica, los personajes subversivos pasan a formar parte de la vida real de la audiencia; así Herodes y Pilato representarían a los gobernantes laicos de la época, Anás y Caifás a los gobernantes eclesiásticos, Caín y Abel son caracterizados como campesinos medievales que se quejan de su situación.

Sin embargo, estos personajes subversivos también se caracterizan por unos rasgos lingüísticos específicos que llevan implícita una crítica social e incluso xenófoba; los altos cargos hablan a veces en francés que era la lengua que definía a la nobleza, y las continuas apelaciones a Mahoma evidencian su carácter pagano. Como se ha visto en el análisis pormenorizado de los rasgos lingüísticos de estos personajes, es común a todos los villanos de las obras jurar por Mahoma, el dios de los paganos. Los autores utilizan esta técnica para acercar el mundo real a la audiencia que se siente identificada con lo que ve y oye y a veces aprovechan la cercanía para realizar una crítica de las circunstancias sociales de la época. Críticos como Prosser también sostienen que la inmediatez es fundamental a la hora de identificar los dos mundos; las obras reflejan la propia realidad del público, siendo la vestimenta un buen ejemplo de ello, ya que los trajes contemporáneos crean el impacto de inmediatez. María Magdalena de N-Town no es una antigua judía cuyo pecado es historia, sino que a través de la vestimenta se convierte en una mujer de la época; y el Caín de York es un granjero típico de Yorkshire para el público. La gente que se reunía para ver las obras

bíblicas no estaba viendo una “historia” dramatizada de un pasado muerto, sino una demostración viva de la verdad presente (Prosser, 1961: 53).

Otros críticos como Kolve y Hardison describen la relación audiencia y drama como parte de la misma realidad; el público, más que espectador, es participe de la acción. De hecho Scally afirma (1982: 27-32) que es en la participación de la audiencia donde reside la unidad de las obras bíblicas. Cada pieza posee una estructura individual a la que contribuye el uso que cada pieza hace de la participación de su audiencia.

En la puesta en práctica de todas estas técnicas de apelaciones directas a la audiencia y anacronismos para recordar al público que lo que está viendo es una representación de su propio mundo, los autores utilizan, como herramienta fundamental, al personaje subversivo. Su importancia viene determinada por sus actos de habla; el número de apariciones e intervenciones que tienen en las obras supera en ocasiones al de los buenos. Sus actos de habla no son meros actos locucionarios, son actos ilocucionarios que se emiten con una intención concreta: llegar al público para transmitir un mensaje. Para acercar el público al mundo dramático, la figura del personaje que se sale de la norma resulta mucho más atractiva que la del bueno como estrategia de los autores para su fin.

La utilización del personaje subversivo obedece a una intención de los autores de hacer las obras más atractivas para una audiencia que está acostumbrada a ver otros tipos de espectáculos seculares, y por tanto las obras debían ser competitivas. Tydeman apunta (1986: 180) que la subversión propiciada por los personajes que se salían de la norma combinada con la seriedad del drama vernáculo religioso de los siglos XIV y XV no produciría un efecto tan distinto del de las actividades seculares dramáticas de la época. La conocida como “Fiesta de los Locos” se caracterizaba por

la licencia y falta de inhibición de los clérigos e incluso algunas versiones del drama litúrgico “Visitatio Sepulcri” sugieren que las representaciones litúrgicas podrían no haber sido siempre los “temas formales” que algunos críticos afirman, ya que a menudo tenían toques de color y humor.

Aunque la figura del personaje subversivo es más atractiva para el público, la bondad y el bien se presentan en el escenario medieval como una fuerza humana positiva. Los actores que representan a Cristo, a Abel o a la Virgen eran lo suficientemente humanos para ser creíbles. Sin embargo, tal y como se les representa en las obras corresponden a un modelo de conducta demasiado perfecta y poco real (el Abel de Towneley llega a resultar aburrido si le comparamos con su hermano Caín) para una audiencia que estaría más ansiosa por ver las reacciones de personajes más reales a su mundo:

Abel: Brother, com furth, in Godys name;

.....

Dere brother, hit were grete wonder
that I and thou shuld go in sonder... (146, 156-157)

Cain: We! ryn on, in the dwills naym, before!

.....

No, bot cry on, cry, whylst the thynk good!
Here my trowth, I hold the woode. (149, 160-161)

Tales afirmaciones no contradicen el objetivo didáctico de los autores que consideran la subversión como la estrategia más adecuada para enseñar el bien.

No se pone en duda que los personajes buenos son parte necesaria de las obras, ya que éstas se enmarcan en la Biblia y el mensaje que los autores quieren transmitir a

través de ellos es que hay esperanza para la Salvación. No obstante hay que preguntarse por qué entonces, como evidencian los gráficos, en la mayoría de las piezas hay personajes malvados, incluso con apariciones e intervenciones que superan a las de los buenos, convirtiéndoles en verdaderos protagonistas. Si la bondad y el bien se presentan en el escenario medieval como fuerzas humanas positivas y los personajes buenos son lo suficientemente creíbles, entonces ¿A qué se debe que los autores utilicen al malvado o subversivo y den tanto peso a sus intervenciones? ¿Obedece a alguna estrategia? ¿Son compatibles con el objetivo didáctico final de estos autores? En este apartado se ha incidido en la importancia de captar la atención del público para lo que es necesaria una unión entre el mundo dramático y el mundo real. En los siguientes apartados se analizará de forma más detallada la función de los personajes subversivos que explica su peso, así como las técnicas y estrategias que utilizan los autores para que los personajes cumplan con su función.

3.2. El personaje subversivo como estrategia para enseñar divirtiéndose

El objetivo central de las obras es didáctico, al servicio del poder religioso establecido. Aunque los autores de las obras son anónimos, se ha asumido que son clérigos centrados en la labor de acercar de un modo asequible la historia de la Salvación al hombre. Se trata de dar unas pautas de comportamiento a seguir en esta vida, un modelo de conducta, que asegura su Redención en la otra vida, la vida eterna en la Ciudad de Dios.

Las obras reflejan las ideas de San Agustín, según el cual, el universo tiene un orden y dentro de ese orden el hombre siempre debe aspirar al bien. Para San Agustín, el mal no existe como esencia, ya que Dios no lo pudo crear. En el momento que el

hombre deja de aspirar a los bienes superiores, y elige lo inferior, se aparta del bien y es entonces cuando surge el mal. El caos que se percibe en muchas piezas y que protagonizan los personajes subversivos es el resultado del caos dentro de la naturaleza humana, que elige de *motu proprio* apartarse del bien. Como se aprecia en muchas de los episodios, el hombre tiende a romper el orden del universo; orden que hay que restablecer.

Los autores de los dramas utilizan al personaje subversivo para reflejar ese caos. En el apartado dedicado a rasgos estilísticos ya se resaltan las situaciones cómico-farsescas, de abuso y de opresión que son creadas con una intención por parte de los autores: crear un mundo que el espectador pueda identificar como suyo y del cual pueda extraer conclusiones, a la vez que se divierte. Como demuestra la estadística, el peso de los personajes subversivos es considerable y los autores de las obras utilizan dichos personajes como estrategias no sólo a la hora de captar la atención de la audiencia, sino también para divertir a la vez que se enseña, y realizar una crítica social controlada, todo ello en el marco del fin pedagógico último.

3.2.1. Humor y didacticismo. Distintas visiones.

Las situaciones cómicas, festivas y a menudo grotescas están integradas en la visión que los autores quieren transmitir: forman parte de un mundo en el cual hay esperanza de Salvación. Lo grotesco y lo sagrado se entremezclan, como parte de la mentalidad medieval.

La valoración de este tipo de situaciones en las que se entremezclan lo grotesco y lo sagrado no ha sido unánime y en ocasiones ha generado controversia. Autores como Rossiter (1950) o Eleanor Prosser (1961) se niegan a aceptar que

cualquier tipo de humor o actitud subversiva se pueda integrar de un modo armónico en las obras si no se percibe una auténtica fusión entre la comicidad y el didacticismo religioso. El elemento subversivo, tanto la comedia como la brutalidad de muchas escenas, debe servir para realzar la cuestión central: la alabanza religiosa.

Por contraste, autores posteriores como Tydeman (1986) y Owst (1993) defienden que la subversión que aparece en episodios que critican Rossiter o Prosser, como la escena cómica de Mak el pastor y la oveja robada o la brutalidad de los torturadores en el episodio de la crucifixión de Towneley, no tiene por qué ir en detrimento de su fin pedagógico. Owst, de hecho, considera la obra de Towneley como la más homilética de todas en base a su realismo y sátira, sirviendo a un fin doctrinal. Para Tydeman (1986: 10), los llamados elementos cómicos y “seculares” en los dramas vernáculos no fueron concesiones a la frivolidad y preocupaciones mundanas de una audiencia laica, sino toques empleados con maestría para reforzar el mensaje doctrinal de la obra o para enfatizar que Cristo, en su papel de humano y divino, tenía un lugar en la vida diaria de los hombres, y se preocupaba de sus necesidades temporales y humanas. Aunque no hay discontinuidad doctrinal básica entre el drama litúrgico y vernáculo, en estos dramas sí se percibe un cambio radical de tono.

En nuestra opinión, resulta evidente que si los autores han determinado otorgar un peso importante a personajes y actitudes que se salen de la norma, este hecho demuestra que hay una intención calculada por su parte. Las escenas subversivas forman parte de un plan; todas ellas son estrategias muy bien calculadas dirigidas a crear determinadas impresiones y promover determinados cambios en la audiencia, lo cual es el objetivo primordial de estos autores. Sería conveniente, por lo tanto, matizar la opinión de Rossiter o Prosser sobre lo inapropiado de ciertas escenas; si bien es cierto que el elemento subversivo no debe oscurecer la cuestión central,

pensamos que es necesario en todas sus formas y que forma parte de un plan bien integrado.

Autores como Kolve (1966: 173) han justificado dichas escenas explicando que los dramaturgos a menudo inventan una acción cómica simplemente para que sirva de paralelo a la acción central de la pieza, para recalcar y honrar esa acción representándola dos veces de distintos modos. Es decir, anticipan el episodio central. Así, en las piezas de los Pastores, Mak, Gill y una oveja robada anticipan la verdadera adoración de la Natividad de José, María y el Niño Jesús. A pesar de lo divertidas, groseras e improvisadas que nos puedan parecer estas acciones cómicas, tienen en común su seriedad formal: están íntima e intrínsecamente involucradas con el sentido más profundo de sus obras. Forman parte de ciertas tradiciones patrísticas y litúrgicas de la Edad Media con las que el hombre medieval que iba a la iglesia estaba familiarizado. Por consiguiente, como también sugiere Kolve (1966: 173-174), las escenas cómicas no fueron creadas únicamente como diversión, ya que si se entienden bien, definen el momento serio al que hacen referencia y que está por llegar (la Natividad, o en el caso de la riña entre Noé y su mujer, el Diluvio).

Los dramaturgos intentaban representar la historia bíblica de manera real e inmediata y su éxito es que lograron asimilar de tal manera el bagaje teológico que parece que el público está en presencia de la vida real, observada y representada desde cerca. No obstante, el realismo de estas acciones cómicas, como explica Kolve (1966: 199), es accidental, no sustancial.

Lo mismo se puede decir de aquellas escenas brutales como las protagonizadas por los soldados de Herodes en la matanza de los Inocentes o los torturadores en la Crucifixión. Pese a que sus chistes y bromas se han criticado por ser invenciones diseñadas para provocar la risa del espectador, rompiendo el tono serio del episodio,

la audiencia sería consciente de que lo que está presenciando dista de ser una broma. Según Kolve (1966: 137-138) la audiencia se involucra en la acción pero observándola en silencio. Coincidimos con este crítico en que el objetivo de los autores sería sugerir que la violencia y la risa del escenario deberían en ocasiones tener por respuesta el dolor y el silencio del público, y que nunca se le invita a reírse de Dios, Cristo o de la Virgen.

Otros críticos (Pollard, 1927: 41) han argumentado que el objetivo de estas escenas es crear lo que se conoce como “alivio cómico” en la audiencia ante la extrema tensión de sentimientos que provocarían sin duda escenas como la amplia exhibición de la Pasión de Cristo. Sea ésta o no la intención de los dramaturgos, este tipo de escenas reflejan, sin duda, una intención por parte de los autores que va mucho más allá de la simple risa.

Warren E. Edminster (2000) defiende como función principal de la subversión festiva la de parodiar y satirizar abusos de la Iglesia y del estado medieval, atacando al mundo oficial a través de elementos pertenecientes a la tradición festiva (obscenidades, parodias, banquetes, etc). Sin embargo, consideramos que muchos de los elementos cómicos de las piezas tienen un valor añadido: enseñar a la vez que se divierte al público. En su afán por hacer comprensibles a la audiencia las historias bíblicas, los autores consiguen los mejores momentos de comicidad en sus piezas fusionando lo trascendental y lo mundano.

3.2.2. Fusión de lo trascendental y lo mundano.

Como estrategia para enseñar divirtiendo, los autores de los dramas recurren a unos personajes cómico-farsescos a los que convierten en verdaderos protagonistas de

sus piezas. En este apartado se van a tratar episodios significativos que incluyen algunos de esos personajes, destacando el peso que el autor les concede y analizando su finalidad.

Entre los más relevantes destacan los dos episodios de Pastores de la obra de Towneley, por el importante peso que los autores conceden a las intervenciones y número de versos del personaje subversivo. A pesar de que el número total de personajes cómico-farsescos en las cuatro obras es menor comparado con el número de personajes que representan un espejo negativo de la sociedad, hay autores que no han dudado en definir estos dramas como comedias. En su artículo sobre la comicidad en las obras bíblicas, Arnold Williams (1973: 110-113) destaca que si todo drama debe ser comedia o tragedia es obvio que los dramas bíblicos deben ser comedia dado que no cumplen los requisitos de lo que se considera tragedia: una historia con triste final donde aparecen gobernantes y reyes y está escrita en estilo elevado. La comedia debería ser fantástica, festiva y, sobre todo, divertida tratando principalmente lo imposible o lo ilógico. En la primera pieza de los Pastores, dos de ellos casi se pegan por el pasto de unas ovejas que no existen:

2 Pastor. What, wyll thou not yit,
 I say, let the shepe go?
 Whop!

2 Pastor. Abyde yit!

1 Pastor. Will thou bot so?
 Knafe, hens I byd flytt.
 As good that thou do,
 Or I shall pate - lo,
 Shall thou reyll!
 I say gyf the shepe space. (170-178)

El énfasis en esta pieza está en los personajes humildes que, como se aprecia en el recuento de actos de habla, tienen un peso importante; los 4 pastores

intervienen 127 veces frente a 1 intervención de los 3 personajes buenos (María, el ángel y el Niño Jesús). El número de versos a cargo de los pastores, 693, supera con creces los 13 versos de la intervención de María. Aunque la fuente original de la visita de los pastores al pesebre es bíblica (Lucas ii.8-20), Eaton (citado en Stevens and Cawley, 1994) ha demostrado que escenas cómicas como la discusión entre los pastores Gyb y John Horne por el pasto de un imaginario rebaño de ovejas, y la intervención del tercer pastor, Slowpase, en su discusión burlándose de ellos

3 Pastor God gyf you wo
 And sorow!
 Ye fysh before the nett,
 And stryfe on this flett;
 Sich folys neuer I mett
 Evyn ot at morrow. (199-204)

fueron tomadas por el Maestro de Wakefield, supuesto autor del episodio, de un antiguo cuento popular de los hombres sabios de Gotham (Stevens and Cawley (ed), 1994: 485.vol II), tal y como se entiende de las palabras de lak Garcio, el sirviente:

Now God gyf you care,
 Foles all sam!
 Sagh I neuer none so fare
 Bot the foles of Gotham. (257-260)

Basándonos en los postulados neo-historicistas, podemos argumentar que el autor recoge a través de estos personajes, de una manera cómica, las tensiones sociales de la época. Así, la absurda pelea por las ovejas imaginarias tiene un fondo real en las interminables disputas por los derechos de las tierras para cultivo o pasto de animales. Igualmente, de un modo cómico, los pastores se quejan contra la pobreza, lamentando los impuestos que no pueden pagar dada su situación. A

continuación, participan de un festín donde se mezclan incongruentemente platos plebeyos y aristocráticos. La situación de estos personajes, con discusiones y festejos, parece caótica y refleja su desorden moral. Pero este episodio tan cercano al mundo de la audiencia es el prelude a uno de los acontecimientos más importantes y trascendentes de la obra, el Nacimiento de Jesús anunciado por el ángel. El toque de humor al tratar de entender las palabras del ángel junto a los regalos que ofrecen a Jesús: “This lytyll spruse cofer”, “This ball”, “This botell” no provoca una risa irreverente en el audiencia, sino más bien cariño y comprensión. Después de todo, se trata de personajes humildes igual que el público que ve la escena. La fusión de lo mundano y de lo trascendente recalca la importancia de la sencillez de estos personajes, los primeros en ir a adorar a Jesús, quienes, pese a su pobreza, ofrecen lo mejor que tienen. El orden se restaura de nuevo en sus vidas en el momento de la Adoración.

En la segunda pieza de Pastores, el número de intervenciones de los 5 personajes subversivos es de 203, superando ampliamente a las 2 breves intervenciones que corresponden al ángel y a María. Los subversivos (los tres pastores, Mak y su mujer, Gill) tienen un total de 1.052 versos a su cargo, lo que da idea del peso tan importante que se les concede con el objetivo de transmitir comicidad. Las quejas de los tres pastores contra su situación actual siguen en la línea de la primera pieza:

1 Pastor Lord, what these weders are cold!
 And I am yll happyd.
 I am nerehande dold (1-3)

2 Pastor We sely wedme
 Dre mekyll wo:
 We haue sorrow then and then. (94-95)

La fusión entre lo mundano y lo elevado también se percibe en la mezcla de expresiones que utilizan y que hacen referencia a la Iglesia “By Sant Thomas of Kent”, “For Sant lame”, “*Resurrex a mortuus!*” “*Crystys crosse me spede, / And Sant Nycholas!*” junto a juramentos “The dewill of the war!”, proverbios y parodia blasfema.

En esta pieza destaca el nuevo episodio cómico del pastor Mak y la oveja robada. Mak cuenta con 44 intervenciones y un total de 274 versos que superan a los del resto de pastores. El objetivo de este episodio cómico, donde Mak roba una oveja que, con ayuda de su mujer, esconde en una cuna como si fuera un recién nacido, ha estado abierto a distintas interpretaciones. Por un lado, se ha interpretado como una divertida escena cómica, notable por su realismo rústico y su humor. Por otro, ha sido criticada por su falta de unidad y relación con el tema central. No fue hasta 1940 cuando el episodio del robo de la oveja fue visto como una parodia de la Natividad y la obra recibió atención por el conseguido contraste entre lo cómico y lo serio. Aunque tales lecturas no han sido aceptadas universalmente, han servido de base a otras interpretaciones figurativas: Mak como la antítesis cómica de Cristo, y por lo tanto un tipo de Anticristo, o como la versión corrompida de San José, y la salvación de la oveja perdida como un tipo de redención de la humanidad, como se simboliza en la parábola del buen pastor (Stevens and Cawley (ed), 1994: 495. vol II). Consideramos que este episodio no es una mera interpolación cómica, notable por su realismo rústico y humor ya que la escena aparece junto al acontecimiento más importante de la pieza: el nacimiento de Cristo. De hecho, tras el descubrimiento del engaño, Mak recibe su castigo en escena por transgredir una norma, siendo volteado por el resto de los pastores:

3 Pastor Syrs, do my reede:
 For this trespass
 He will nawther ban ne fyte,
 Fyght nor chyte,
 Bot haue done as tyte,
 And cast hym in canvas. (901-906)

La intervención de Mak concluye cuando los pastores oyen el canto del ángel; en ese momento él y su mujer desaparecen de escena. El orden debe ser restaurado, los pastores se redimen y el caos da lugar al momento de la Adoración y entrega de los humildes regalos al Niño Dios.

La fusión entre lo serio y lo burlesco que se aprecia en ambas piezas es algo a lo que la audiencia estaba acostumbrada en su vida cotidiana, y el uso de la comedia a través del personaje subversivo es la estrategia que los autores consideran más adecuada para acercar la historia de la Salvación a la gente sencilla que ve las obras. Coincidimos con Mourón y Crespo (1997: 414) que el papel de los dramaturgos era muy importante, ya que creaban los términos en los que tenía lugar esa transferencia. Mediaban entre las personas y la religión y hacían uso de una serie de estrategias, como la utilización del personaje subversivo con el fin de atraer la atención del espectador y hacerle partícipe de la obra.

La creación de situaciones cómicas con fines serios y didácticos era, por lo tanto, común en una época donde ambas dualidades se entremezclaban en muchos ámbitos. Estamos de acuerdo con Kolve en que la comicidad era respetable en la Edad Media en parte porque podía enseñar y de hecho así se demuestra en las obras. Los escritores medievales que utilizaban la risa como técnica para enseñar eran conscientes de sus posibles peligros ya que también la utilizaban como válvula de escape para dar al público lo que éste quería ver. A modo de subversión controlada,

presentaban una situación real en la que el público se podía sentir reflejado aunque sólo fuese por un momento, restaurando siempre el orden final. Como este crítico señala (1966: 134), el drama del Corpus Christi es una institución de gran importancia para la Edad Media inglesa ya que unía la necesidad que tenía el hombre de festival y alegría con la enseñanza de la historia que concernía más seriamente a su alma inmortal.

3.3. El personaje subversivo como estrategia para la crítica social controlada

3.3.1. El contexto social en la Edad Media

El comienzo del siglo catorce coincidió con una época de agitación y de incertidumbre, en la que se trataba de buscar solución a muchos problemas apremiantes. Existía un ambiente por un lado de insatisfacción con la Iglesia y creciente herejía, y por otro las cruzadas contra los herejes, la Inquisición, frailes que predicaban sermones sobre el fuego del infierno y la creciente preocupación por el auto examen y la purificación. A todo esto se impuso un factor final que dio a todo el proceso una nueva urgencia - la sombra de la Peste Negra.

Nadie sabe exactamente de dónde vino - como ocurre con tantas epidemias que aparentemente comienzan en Asia - pero en 1347 golpeó de repente los puertos de Italia, llevada por barcos mercantes que comerciaban con el Mar Negro. En 1348 se extendió por Europa. Un cuarto de la población de Inglaterra murió, pero las zonas rurales sufrieron menos que las ciudades. Por lo menos 25 millones de personas murieron en Europa en esta visita, y sólo fue la primera de muchas, ya que desde

entonces la Plaga golpeó con regularidad hasta finales del siglo diecisiete (Harris, 1992: 90).

Enfrentado de esta manera con una muerte repentina, el proceso completo del sermón y arrepentimiento adquirió una nota más urgente. Ahora, la gente se moría de repente, sin haberse preparado, y sus almas iban directas al infierno. Fue en esta nueva atmósfera donde los dramas bíblicos y las moralidades de repente se convirtieron en una realidad, y el dinero pasó de las arcas cívicas a la celebración de promesas de salvación y perdón para el pecador que se arrepintiera.

Irónicamente, la Peste Negra también generó la riqueza con la cual se pudo financiar las representaciones del nuevo drama. Aquellos que sobrevivieron prosperaron porque la resultante escasez de mano de obra favoreció a trabajadores cualificados y no cualificados. La vieja esclavitud feudal fue destruida por la nueva demanda de trabajadores, que podían demandar ahora más independencia y mayores sueldos, mientras que en las ciudades la escasez de artesanos cualificados supuso una prima en sus productos y proporcionó a los gremios una posición más fuerte de regateo en sus negociaciones con la corporación. Como consecuencia, los gremios florecieron y, a cambio de la protección de la ciudad y de sus monopolios locales, se prepararon para llevar a cabo responsabilidades cívicas como el montaje de “pageants” (representaciones de obras bíblicas) para las fiestas del Corpus Christi o Pentecostés - una encomienda para la que ahora tenían amplios fondos y que, en cualquier caso, suponía una buena promoción de los productos de los gremios locales (Harris, 1992: 91-92).

Estas obras recogen personajes subversivos que pertenecen a la alta y baja esfera. No obstante, destaca la crítica dirigida fundamentalmente hacia los

estamentos de la alta sociedad y por ello nos parece relevante proporcionar un breve resumen de las características de los estamentos gobernantes.

La monarquía y la aristocracia

En la parte más alta de la pirámide del sistema de clases está el rey, que es el señor de todas las tierras del reino. Esas tierras le proporcionan unas ganancias anuales con las que paga las necesidades de la casa real, incluidos los diversos departamentos de gobierno. Asimismo, el rey puede conseguir dinero extra para financiar expediciones militares a través de impuestos, sujetos a la aprobación del Parlamento.

El siguiente escalafón los ocupan los miembros de la nobleza. En la nobleza laica hay tres rangos: duques, condes y barones. Sus haciendas provienen directamente del rey, por lo que se les conoce como “tenants-in-chief” y normalmente reciben una citación personal para asistir a cada Parlamento. Constituyen la casa de los Loes. En época de guerra, técnicamente deben servir al rey con sus propios séquitos a cuenta propia durante cuarenta días cada año. Sin embargo, los que están dispuestos a servir al rey lo hacen por el tiempo que se les requiere y son compensados de acuerdo a sus gastos (Mortimer, 2009).

El rey y su corte de nobles laicos y religiosos formaban el Parlamento (aunque en el siglo XV se incorporaron grupos de rango menor). Es una institución de gran importancia en la Inglaterra de la baja Edad Media porque de ella dependía el gobierno del país. Este gobierno se caracteriza por la estrecha colaboración entre la Corona y la aristocracia, fuente a su vez de conflictos y tensiones desencadenantes de numerosas deposiciones. Muchas de las prerrogativas reales fueron limitadas por los nobles con la firma de la Carta Magna en 1215 durante el reinado de Juan I (Mourón,

2005), lo que trajo consigo numerosas revueltas contra monarcas que se oponían a ver limitado su poder y gobernaban de forma tiránica, como las que tuvieron lugar durante la guerra de las Rosas. La figura colérica de Herodes en los dramas ante la amenaza de ser suplantado por otro rey recoge el sentimiento de inseguridad de los monarcas medievales.

La jerarquía religiosa

La nobleza religiosa también tiene una jerarquía similar a la secular. A la cabeza se encuentran los arzobispos de Canterbury y York. De estos dos, el de Canterbury tiene primacía. Su provincia se extiende sobre catorce de las diecisiete diócesis inglesas y sobre las cuatro de Gales. Cada diócesis está presidida por un obispo, directamente subordinado al arzobispo. Al igual que sus homólogos laicos, la mayoría de los arzobispos y obispos poseen señoríos directamente del rey. Cada obispo inglés recibe una cantidad similar a la de un conde: una suma entre 3.500 libras por año (Canterbury) y 400 libras por año (Rochester) (Mortimer, 2009). La concesión de un amplio número de tierras enriqueció a la Iglesia a la vez que propició un sentimiento negativo por parte del laicado hacia el abuso de poder de miembros de la aristocracia religiosa. Este sentimiento anticlerical se vio favorecido por el hecho de los impuestos o diezmos que se debían pagar no sólo a la Corona sino también a la Iglesia; por una parte, los Papas del siglo XIV imponían impuestos al bajo clero cuyos beneficios redundaban sólo en el Papa; por otra parte, los rectores se encargaban de recaudar los *tithes* o diezmos de las cosechas más importantes que se destinaban a los monasterios. Igualmente se recaudaba un diezmo parroquial a todos los que vivían dentro de la parroquia que iba dirigido al sacerdote de la parroquia local, a la iglesia local y a los pobres (Mourón, 2005). No es de extrañar que tal cantidad de impuestos causara malestar entre los fieles y así se recoge en los dramas a través de personajes

pertenecientes a las bajas esferas que se quejan en reiteradas ocasiones del elevado número de impuestos que se les obliga a pagar.

Las obras bíblicas también recogen este sentimiento anticlerical en los obispos Anás y Caifás, máximos exponente del estamento religioso, a quienes se critica por abuso de poder y prácticas corruptas. Según Horner (citado en Mourón, 2005), el deber de un obispo en la Edad Media era interpretar para el pueblo la voluntad divina, por lo que debía regular y legislar para convertirse en crítico social. Eran hombres versados en la ley canónica y civil y se dedicaban a defender sus iglesias y derechos de la usurpación papal o real, defender la fé católica y juzgar a los infractores. Aparte de estos asuntos, también tomaban parte activa en cuestiones civiles y políticas.

Para aquellos que infringían el orden existían distintos tribunales donde se juzgaban distintas causas: las cortes reales y las cortes locales. Las cortes reales, en las cuales el rey impartía justicia ayudado por sus consejeros, se dividían en cuatro asambleas con distintos administradores de justicia, y en ellas se resolvían juicios contra delitos fiscales de los que se encargaban los recaudadores de impuestos (Exchequers), conflictos entre los dueños de tierras (Common Pleas), problemas de orden público en las cortes locales (Itinerant Justices), así como apelaciones y supervisiones de ofensas civiles y criminales sin resolver en las cortes locales (Kings' Bench).

Las cortes locales se dividían en tres tipos: Los "Shire Courts" o cortes del condado, relacionadas con conflictos sobre disputas de tierras, los "Hundred Courts" cuya jurisdicción pertenecía a los distintos distritos del condado y se encargaban del mantenimiento del orden público, y el "Hallmote" o asamblea del señorío, en la que el señor feudal podía juzgar delitos cometidos por sus subordinados o vasallos pero delimitados por el rey (Mourón, 2005).

Sin embargo, los juicios contra ofensas a la Iglesia se resolvían en las cortes eclesiásticas y no seculares. Así, los Sumos Sacerdotes Anás y Caifás, a los que se critica en las obras por sus prácticas corruptas, formarían parte de un tribunal religioso en la pieza donde les corresponde juzgar a Jesús. En este tipo de tribunales los castigos solían ser más suaves que en las cortes seculares (no solía haber pena de muerte) (Whittock, 2009), de ahí que en el drama correspondiera a Pilato, como jefe de un tribunal secular, juzgar y condenar a Jesús. La distinción entre causas a ser juzgadas por un tribunal secular y por uno religioso deja entrever a este respecto, según Mourón (2005), una subordinación de la Iglesia al estado. Sin embargo, en la Edad Media, existía una interdependencia y correlación entre el cuerpo político y el eclesiástico y, por tanto, entre ley secular y ley canónica. Es muy posible que el público que asistía a las representaciones de las piezas de las obras bíblicas reconociese en estos episodios la lucha que existía en la ciudad entre las diferentes jurisdicciones, religiosas y seculares, por controlar diversos campos de influencia. En muchas ocasiones la ley canónica pasaba a formar parte de la ley común de un país, y los esfuerzos de los reyes por controlar los tribunales eclesiásticos eran causa frecuente de conflictos. Como Whittock explica (2009: 77), la Iglesia jugó un papel importante dentro de la sociedad y sería un error asumir que miembros de la Iglesia pagados a jornada completa dedicaban todo su tiempo a actividades eclesiásticas. En realidad, como miembros cultos de la nación, a menudo conocedores de temas de administración y parte de una comunidad internacional, estaban en demanda por parte de autoridades seculares para asistir al gobierno. Como la Iglesia era también una importante propietaria de tierras, aquellos que estaban al frente - obispos, abades y abadesas - también tenían que jugar un papel importante en dirigir estas tierras, como cualquier propietario secular. La relación entre Pilato y los Sumos Sacerdotes en las obras recoge esta interdependencia.

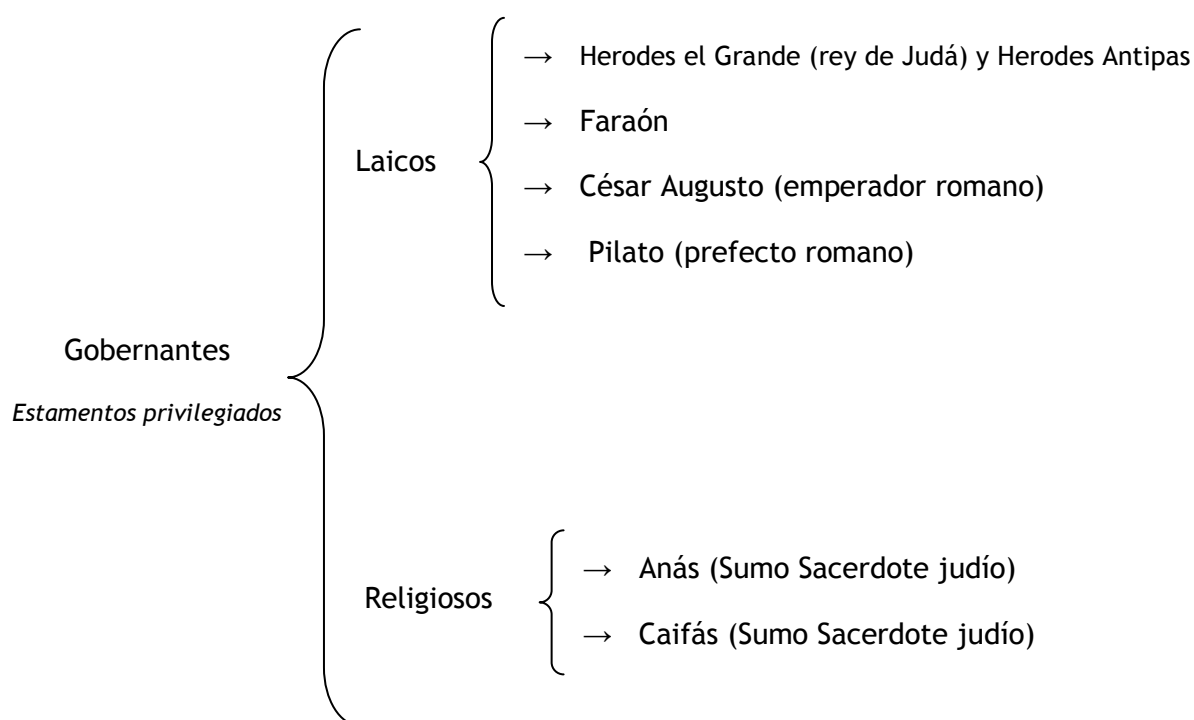
En el escenario de las luchas por el poder mantenidas entre la monarquía y la nobleza, el antiguo sistema feudal basado en una serie de lazos y obligaciones que vinculaban a vasallos y señores da paso al llamado feudalismo bastardo, basado en la remuneración por servicio prestado. La práctica del delito conocido como “maintenance”, en relación a este nuevo sistema, es común en la época. La definición de esta práctica según el *Middle English dictionary* enfatiza la manipulación monetaria del orden social con malos fines (Johnston, 2013). De esta manera, los señores pagaban a sus “retainers”, caballeros o soldados, para que oprimieran a los pobres permitiéndoles actuar al margen de la ley. La sátira hacia esta práctica se recoge especialmente en la obra de Toweley en episodios de sobornos y opresión a los débiles.

La crítica contra los abusos de poder del estamento privilegiado parte de los miembros del rango más bajo en la escala social, los campesinos. En este grupo, al igual que en la aristocracia, también hay grados de riqueza y estatus. El estatus de un “franklin” o “yeoman” (hombre libre) con treinta acres de tierra y sus ocho bueyes para labrar es mucho más alto que el del “villein” que tiene que servir a su señor y sólo cuenta con uno o dos acres para uso propio. La gran diferencia entre los miembros de esta clase es su libertad. El villano trabaja la tierra de su señor normalmente tres días a la semana, además de otras labores como la labranza o recogida de madera. En pago a su servicio, se le concede el uso de un terreno por el cual paga una renta. Los días que no trabaja la tierra de su señor, puede trabajar la suya, pero toda su producción pertenece por ley a su señor y éste puede coger lo que quiera. El villano no tienen derecho a abandonar el señorío más de un día y si el señor vende su tierra, también es vendido junto a su familia (Mortimer, 2009). Los dramas recogen y critican esta situación de opresión de las clases más bajas que condujo, junto a otros motivos, a la Revuelta de los Campesinos de 1381.

3.3.2. Los personajes subversivos y la jerarquía social. Subversión del orden establecido.

Según el nuevo-historicismo, los textos de una época pasada recogen las tensiones y contradicciones de la época y ayudan a entenderla. Tal es el caso de las obras bíblicas de las que nos ocupamos en esta tesis. La “vida” que las obras literarias parecen poseer tras la muerte del autor y de la cultura para la cual el autor escribió es la consecuencia histórica, si bien transformada y remodelada, de la energía social cifrada inicialmente en estas obras (Greenblatt, 1988: 7). A través de los actos de habla de los personajes subversivos vamos a mostrar la intención de los dramaturgos de hacer aflorar las tensiones y contradicciones de la época y de realizar una crítica al orden establecido.

A continuación, se presenta una agrupación de aquellos personajes que consideramos representativos dado el peso que los autores les conceden, y que recogen a su vez los distintos rangos que existían en la sociedad medieval. El criterio está basado en la escala social a la que pertenecen.





En estas piezas se está expresando una forma de poder, el poder religioso, el cual genera una subversión controlada con el objetivo de afianzarse, ya que ningún poder es del todo monolítico, y por ello crea fisuras a modo de válvulas de escape, a través de las cuales se liberan las tensiones sociales. Y es precisamente el personaje subversivo el que sirve de instrumento para crear esas válvulas de escape.

El personaje subversivo aparte de ser utilizado como estrategia para funciones que ya se han señalado, como captar la atención de público, entretener a la audiencia e instruir dando una lección moral, también es utilizado por los autores de los dramas para hacer una crítica del poder establecido, tanto del estado (actuaciones de reyes, jueces...) como de la Iglesia medieval (funcionamiento de las cortes eclesiásticas medievales...), de las circunstancias sociales de la época (relación marido-esposa, amo-siervo, agricultores-pastores...) y de la fe pagana.

No obstante, cabe señalar que la crítica contra el poder establecido no es exclusiva de estas piezas dramáticas, siendo los predicadores los principales críticos sociales quienes, incluso más que los poetas, castigaban desde el púlpito a todos los opresores de la gente, de las altas y bajas esferas. El señor feudal, el juez y el rey

eran así sus blancos habituales (cabría cuestionarse si dirigirían sus dardos contra el propio poder religioso como se aprecia en las obras). Thomas Brinton, obispo de Rochester en la época de la Revolución de los Campesinos, fue otra voz a favor de la reforma cuyos sermones tenían el mismo espíritu de rebelión. Este obispo describía a los señores feudales como extorsionadores, destructores de sus arrendatarios, evitando pagar los diezmos y ofrendas; como violadores de los derechos de la Iglesia y siempre los peores maquinadores contra la Iglesia (Kinghorn, 1968: 109-110).

Ambos el drama y la predicación compartían un espíritu común y ambos hacían uso del mismo material pero con el sermón como fuente y modelo primario, estimulando y condicionando la naturaleza de las obras vernáculas. Había por lo tanto una tradición bien establecida de sátira y denuncia: denuncia dirigida a la corrupción social y política, tales como jueces sobornables, dueños de tierras insensibles o comerciantes deshonestos, denuncia dirigida hacia hábitos viciosos como la codicia, difamación, adulación o la mentira cotidiana; también hacia la vanidad por la apariencia física, el lujo en el vestir y hacia los aficionados en exceso a las tabernas; denuncia en general, de los Siete Pecados capitales de los que el hombre es culpable. Al final, el hombre moriría y sería juzgado, por lo que se pensaba que se le debía recordar constantemente su bajeza moral y física para alentarle al arrepentimiento antes de la venida de la muerte y evitar así las penas del Infierno. Las obras bíblicas y, como señala Kinghorn (1968: 110-111), más directamente las moralidades, dramatizaron aspectos de tales sermones.

La crítica social, integrada en el fin pedagógico de los dramas, se consigue utilizando como herramienta al personaje subversivo, que resulta mucho más efectivo que el bueno para tal fin. En ocasiones, la crítica es sutil y se fusiona con la comicidad apreciándose en situaciones en las cuales se invierte el orden natural

establecido, como por ejemplo las relaciones marido-esposa y amo-sirviente. En otras ocasiones es más mordaz y va dirigida contra los tiranos por excelencia, como el rey Herodes y miembros de las clases gobernantes. Las cuatro obras bíblicas, como producto de una época que son, recogen las mismas tensiones sociales pero con un estilo propio.

3.3.2.1. Clase alta: gobernantes laicos

Los autores de los dramas bíblicos conceden un peso especial a los personajes que representan la clase de los gobernantes, ya que los van a utilizar como vehículo para sus fines. En este apartado vamos a mostrar cómo a través de los actos de habla de personajes que ostentan el poder se critica el orden social establecido.

Las figuras que representan el poder son en su mayoría tiranos que suponen un espejo negativo para la sociedad. Todos los gobernantes, laicos o religiosos, son lineales, ni se redimen ni muestran arrepentimiento por sus actos, y en la mayoría de estas obras aparecen cortados por el mismo patrón; representan la tiranía de las clases dirigentes, circunstancia que se refleja en sus actos de habla en los cuales abundan los discursos arrogantes, amenazantes y coléricos con repetidas invocaciones a Mahoma, su dios.

Herodes y Pilato ocupan un lugar en el conjunto de personajes subversivos como máximos exponentes del tirano medieval. Sus repetidas intervenciones en diferentes piezas evidencian la importancia que les conceden los dramaturgos. Ambos actúan como espejo de la sociedad representando a los personajes de la nobleza que abusan de su poder y autoridad.

Herodes es el tirano por excelencia en las cuatro obras (aunque de hecho hay dos Herodes - Herodes el Grande y su hijo, el tetrarca Herodes Antipas - las características son similares en ambos y no se diferencian). El Herodes de Chester se retrata por medio de sus actos de habla asertivos con la función de presentarle como un dirigente soberbio que incluso se cree Dios. Su discurso aliterativo ayuda a subrayar su carácter prepotente:

I king of kinges, non soe keene;
I soveraigne syre, as well is seene;
I tyrant that maye both take and teene
Castell, towre, and towne! (nº 8. 169-172)

Sus actos ilocucionarios llenos de absurdas afirmaciones hiperbólicas sobre su poder, sobre los planetas y los elementos junto a amenazas de violencia física, “I beate all those unbuxone binne” (174), son una clara muestra de su inseguridad como rey:

For I am king of all mankynde;
I byd, I beate, I loose, I bynde;
I maister the moone. Take this in mynd-
That I am most of might. (nº 8. 177-180)

Su inseguridad como rey también se revela en el conocimiento que pretende mostrar: utiliza en contadas ocasiones el francés para dirigirse a otras figuras regias, y en una ocasión cita a varios profetas, sin ningún orden, presentándose ante la audiencia como un ser ridículo e incluso infantil, ansioso por dar una imagen de persona entendida:

But search the trueth of Esaye,
Ezechiell, Nauum, and Jheremye,
Micheas, Abdias, and Zacharye,
Of Christ what they doe saye. (261-264)

En York también se presenta con actos de habla asertivos que tienen como función definir su carácter pretencioso: los planetas giran a su gusto, siendo también respetado por los señores de castillos. Entre sus atributos se encuentran el de ser el más hermoso de la tierra, sagaz, sabio y rico: “For I am fairer of face and fressher on folde / I am worthy, witty, and wyse” (17,22). Las alabanzas a la belleza de Herodes eran una convención dramática y junto a las ricas vestimentas forman el retrato típico del tirano de estos dramas (Spector, 1991. vol II).

Su ira se desata ante el temor de ser suplantado por otro que dice llamarse rey de los judíos. Sus actos asertivos con juramentos por el demonio dan constancia de nuevo de la inseguridad que provoca en las figuras regias la amenaza a perder su poder y ser destituidos:

Kyng? In þe deuyl way, dogges, fy!
Now I se wele ze roþe and raue.

.....

Nay, I am kyng and non but I (nº 16. 177-178, 181)

En la obra de N-Town se autorretrata como el mejor gobernante de todos los reinos que dirige y defiende a sus súbditos con valentía: “my dedys be ful dowty demyd be day!”. En principio, estas son las cualidades que se valoran de un buen monarca, que sea valiente y defienda a sus súbditos del enemigo, pero producen en el público el efecto contrario, ya que el enemigo es todo aquel que sigue a un dios distinto a él. Coincidimos con May (1983: 90) en que lo que hace que la audiencia le considere un tirano es que sus amenazas van dirigidas hacia Jesús y todos los cristianos.

Sus actos de habla asertivos amenazantes contra los hombres de ley inferior (la Cristiandad), con juramentos por Mahoma (los términos “Mahoun” o “Mahound” son nombres que aparecen principalmente en los romances de las Cruzadas para designar de una manera despectiva a un musulmán o moro y que, en ocasiones, se utilizan como sinónimo de demonio (Mourón 2005: 37)) tienen como función retratarle como un personaje pagano contrario al cristianismo:

For to lame I...of þe lesse lay
 I am jolyere than þe jay,
 Stronge thevys to steke,
 þat wele oure lawys breke
 On þo wrecchis I wyllbe wreke,
 And hont hem vndyr ha(y). (nº 18, 76-81)

Sus actos ilocucionarios reflejan la intención del dramaturgo de llevar a cabo una crítica xenófoba contra aquellos que profesan o vayan a profesar otra religión, recogiendo de esta manera las circunstancias sociales de la época. Los herejes eran rechazados en la sociedad inglesa contemporánea, por decreto del cuarto Concilio Lutero (1211), y los dueños de tierras que tuvieran en ellas herejes eran amenazados con deposición y pérdida de propiedades. Como consecuencia, muchos propietarios imponían pena de muerte por herejía a herejes convictos bajo la ley canónica y los entregaban a las autoridades civiles para que se les castigara. Aunque no se invocara un único método de ejecución por herejía, la amenaza de maldición eterna para el hereje, como Herodes, sugería a la audiencia la quema de herejes como ejecución civil (Lumianski and Mills, 1974. vol II).

El autor de Towneley, por su lado, se centra en la oposición de la realeza divina y la terrenal, poniendo en boca de Herodes una variedad de frases aliterativas con el objetivo de reforzar el conflicto central:

Of all this warld, sooth, far and neare
 The lord am I
 Lord am I of euery land,
 Of towre and towne, of se and san; (nº 14, 5-9)

Asimismo, las palabras de Herodes hacen referencia a la realeza de la corte contemporánea: se refiere a sus dos ayudantes como miembros de su consejo privado, como si él fuera un rey inglés: “I haue maters to mell / With my preuey counsell” (nº 16. 283-284). Los actos de habla compromisarios donde promete a sus soldados hacerles Papa y también pagarles con marcos y libras (monedas inglesas), ganancias de rentas, castillos y tierras y derecho a la caza (originariamente prerrogativa real) retratan a un rey que hace promesas absurdas alejándose del ideal de todo soberano:

Thou shall haue a drope
 Of my good grace:
 Markys, rentys, and powndys,
 Greatt castels and groundys;
 Thruugh all sees and soundys
 I gyf the the chace. (nº 16. 385-390)

En las cuatro obras el autor nos presenta un Herodes que, si bien es cierto que los actos asertivos con los que se autodescribe corresponden a los de un buen monarca medieval, defensor de sus súbditos a los que exige respeto y obediencia, sus acciones restan fuerza a sus actos ilocucionarios. El análisis de los actos de habla nos permite detectar las ambigüedades y las contradicciones de los personajes y hacer aflorar las intenciones del autor. La utilización de expresiones verbales de orden performativo ejercitativo por parte de Herodes (órdenes, amenazas, insultos) con intención de amedrentar al público y erigirse como soberano poderoso, no producen el efecto deseado en la audiencia (acto perlocucionario). Herodes da la imagen de un rey ridículo y grotesco, que produce más bien risa, temeroso de perder su poder. El efecto

que produce en la audiencia se corresponde con la intención del autor, realizar una crítica del comportamiento de la clase gobernante de la época, autoritaria y llena de pompa. Stevens y Cawley (1994: 521. vol. II) señalan como ejemplo típico al Duque de Suffolk, cuyo comportamiento colérico se compara irónicamente con el de Herodes en una carta de J. Whetley a Sir John Paston (1478). Para crear el efecto deseado, podemos afirmar que los autores hacen un uso muy calculado de los actos de habla de los personajes subversivos.

Faraón y César son los otros dos tiranos que preceden a Herodes. Faraón únicamente aparece en una de las piezas de Towneley y York (piezas muy similares, que probablemente una obra tomó prestada de la otra) y en ambas se erige como auténtico protagonista, lo que corrobora el peso que el autor le concede superando en intervenciones y versos a su cargo al resto de personajes, tanto buenos como subversivos. Ya en sus actos ilocucionarios recuerda a Herodes; se presenta con sus mismos actos asertivos anunciando que todo Egipto está bajo su ley:

O pees, I bidde þat no man passe,
 But kepe þe course þat I comaunde,
 And takes gud heede to hym þat hasse
 Youre liff all haly in his hande.
 Kyng Pharo my fadir was,

 Iam his hayre as elde will asse,
 Euere in his steede to styrre and stande.
 All Egippe is myne awne (York, nº 11. 1-5, 7-9)

Los actos de habla de Faraón se dirigen contra aquellos que no le escuchan o vayan en su contra, y responden a una intención por parte de los autores de estas obras: retratar a las figuras regias temerosas de que se cuestione o suplante su poder:

Thurghoute my kingdome wolde I kenn,
 And konne tham thanke þat couthe me telle,

If any wer so weryd þen
Tat wolde aught fande owre forse to fell. (25-28)

En la pieza de Towneley se le asocia con el demonio, por quien jura frecuentemente. De hecho un niño hebreo se refiere a él como “that fals feynd” (372) (Stevens and Cawley, 1994: 468 vol.II). Su invocación a Mahoma antes de ahogarse responde a la intención de realizar una crítica xenófoba por parte de los autores hacia los personajes que no profesan la religión cristiana, característica que comparten todos los tiranos de estas obras.

César Augusto, primer emperador romano y, como representante del mundo romano pagano, es también blanco de los dardos de los dramaturgos. Como señalan Lumiansky y Mills (1986: 84), Cristo nació en el mundo pecador y malvado de ese tirano. César Augusto es el protagonista de la pieza nº 9 de Towneley que lleva su nombre y aparece también en la pieza de Chester “The Annunciation and the Nativity”. En Chester es fiel al retrato del tirano de estas obras que ya se percibe en su discurso de presentación, en el que se retrata al típico dirigente presuntuoso y altanero, como se puede apreciar en los siguientes versos:

I, preeved prince most of powere,
under heaven highest am I here;
fairest foode to fight in fere,
noe freake my face may flee.
All this world, withowten were-
kinge, prynce, baron, batchlere-
I may destroy in great dangere
through vertue of my degree. (185-192)

Sin embargo, a diferencia de otros tiranos, alterna 17 versos en francés, lo que da una imagen de dirigente más instruido que Herodes, quien solamente es capaz de

balbucear unas palabras. Este dato aporta sentido al tratamiento más favorable de César Augusto en esta obra. De hecho, es un personaje de los clasificados como subversivos temporales que son los más representativos para la audiencia y los más interesantes desde el punto de vista de la subversión como instrumento pedagógico. Tras su conversión, sus actos de habla se suavizan como se demuestra en los siguientes versos:

Syr senators, goes home anone
 and warne my men everychone
 that such worshipp I must forgonne
 as they would doe to mee.
 But this childe worshipp eych maye
 with full harte all that you (can),
 for hee is worthye to leeve upon;
 and that nowe I wyll see. (683- 690)

El autor le otorga una gran importancia en la pieza ya que, a pesar de que el número total de personajes buenos supera a los subversivos, el emperador es el personaje que tiene mayor número de versos a su cargo.

En Towneley, a diferencia de Chester, no hay ningún personaje bueno, por lo que César Augusto se erige como único protagonista con intervenciones y número de versos que superan al resto de malvados. Sus actos de habla de tipo asertivo directivo con abundantes amenazas permiten al autor exponer ante el público situaciones de abuso de poder propias de muchos dirigentes de la época:

Be styll, beshers, I commawnd yow,
 That no man speke a word here now
 Bot I myself alone;
 And if ye do, I make avow
 Thys brand abowte youre nekys shall bow;
 Forthy be styll as ston. (1-6)

Sus actos asertivos hiperbólicos donde se autoproclama dueño y señor de todo recuerdan a los de Herodes, utilizando incluso expresiones similares:

For all is myn that vp standys;
Castel, towers, townys and landys,
To me homage thay bring.

.....

I am lord and syr ouer all;
All bowys to me, both grete and small,
As lord of eury land. (13-15, 19-21)

Por lo tanto, a través de sus sus actos de habla el autor subraya las contradicciones de estos personajes; el tono prepotente y amenazante es un modo de esconder su debilidad ante el miedo de perder ese poder, lo que se refleja en sus desproporcionadas reacciones ante tal posibilidad:

Downe fell? dwyll!! what may this be?
Out, harow, full wo is me!
I am full wyll of reede.
A, fy and dewyls! Whens cam he
That thus shuld reyfe me my pawsté?
Ere shuld I be his dede. (73-78)

Como característica de los tiranos de estas obras y, por extensión, de sus ayudantes, tanto César Augusto como su mensajero, Nuncius, y el gobernador de Siria, Sirinus, encierran un mensaje xenófobo o racista. Las numerosas referencias a Mahoma y al demonio que los autores ponen en sus bocas son actos ilocucionarios que tienen una intención: crear una asociación en la audiencia. El público debe relacionar este tipo de personajes con el paganismo, y con lo que representan: un espejo negativo de la sociedad. Esta idea no es algo nuevo de la cultura de la época. Como ya apunta Muir, en la literatura del siglo XIV Mahoma es ampliamente representado como un tipo

de Anticristo y en palabras de Michael Paull “el único Dios de los enemigos de Cristo” (citado en Muir, 1995: 214).

La última figura que representa a la clase gobernante laica es Pilato, el sexto procurador romano de Judea. En las obras posee el rango de príncipe pero aparece caracterizado como una figura casi regia, como muestran los versos siguientes:

I am lord that mekills is of myght,
Prince of all lury, Sir Pilate I hight,
Next Kyng Herod grettyest of all! (Towneley, nº 23. 22-24)

Su presentación al estilo de todos los tiranos refleja la preocupación de los autores de estas obras por ridiculizar las figuras que ostentan el poder. Es común que utilicen la amenaza como medio de ganarse el respeto de sus súbditos: “Bowys to my byddyng, both greatt and small, / Or els be ye shentt” (Towneley, nº 23. 25-26). Pilato podría reflejar, como indica Mourón (2005: 41-43), lo que suponía ser un gran señor feudal en la Edad Media, a quien soldados, duques y caballeros le deben obediencia por la superioridad de su título. Su tratamiento de “Syr” refleja su estatus de caballero romano nombrado para actuar bajo el gobernador de una provincia recaudando dinero y juzgando causas (Lumianski and Mills, 1974: 229. vol. II):

CAYPHAS: Syr Pilate, here we bring one
that false is, and our elders fonne.
Tribute may be given nonne
to Caesar for him here. (Chester, nº 16. 118-120)

No obstante, los autores también ponen el énfasis en la inseguridad que figuras como reyes y nobles sienten ante la amenaza de perder su posición de poder. Pilato, pese a mostrarse defensor de la inocencia de Jesús en un primer momento, cambia de

parecer y reacciona con furia ante la idea de que Jesús sea proclamado rey: “Anone goe scourge this losingere / and beat hym lymme and lythe. (Chester, nº 16. 305-306). Sus actos ilocucionarios donde abundan los imperativos y amenazas, tienen la función de ridiculizar sus inseguridades ante el público.

Es en la obra de Towneley donde la crítica al comportamiento de la clase dirigente es más patente. Como señala Pérez-Rioja, “Pilato se ha convertido en un símbolo tradicional de la vileza y de la sumisión a los bajos intereses de la política” (1971: 353). Esta obra recoge con detalle su papel de juez que trabaja en interés propio. Presume de apoyar a mentirosos, sobornados, falsos recaudadores de impuestos y de hacer justicia a dos bandas alardeando de su maldad:

I am full of sotelty,
 Falshed, gyll, and trechery;
 Therfor am I namyd by clergy
 As *malis* actoris. (nº 22. 10-13)

La crítica social a la mala actuación de las personas encargadas de ejecutar la ley se realiza a través de los actos de habla de este personaje, que se define irónicamente como un gran hombre de su ley y que a su vez proclama sus malas artes ejecutando dicha ley con sobornos y mentiras. En el episodio de la Resurrección no duda en sobornar a sus soldados para que mientan en su favor - cometiendo el delito de perjurio - recompensándoles con dos mil libras. El uso de anacronismos cumple aquí la función de acercar la obra al público y hacerle partícipe de la sátira contra estas prácticas:

Loke ye say tus in euery land,
 And therto, on this couande,
 X ml. Pound haue in youre hande
 To youre rewarde;

And my frenship, I vnderstande,
 Shall not be sparde. (nº 26. 567-572)

Los autores también recogen en este personaje otras características que retratan a la clase gobernante, como el uso del francés: “Per vous, syr Cayphas; dye vos, syr Annas / et sum desepte Judas; vel atres in fuit”. (Chester, nº 16. 134-135) y actos de habla donde abundan las referencias a Mahoma, lo que incluye a Pilato en la crítica que los autores realizan a los personajes contrarios al cristianismo, como son todos los tiranos de estas obras. En términos de los críticos nuevo-historicistas, podríamos afirmar que los autores recogen en estas obras las tensiones, negociaciones y transacciones que recorren la sociedad de la época, es decir, muestran, a veces de forma más solapada y a veces de forma menos sutil la circulación de la energía social. Los gobernantes laicos tienen miedo a perder el poder, como también lo tienen los religiosos, lo cual se explica a continuación.

3.3.2.2. Clase alta: gobernantes religiosos.

El estamento eclesiástico está representado en las figuras de los Sumos Sacerdotes judíos: Anás (bíblicamente identificado con el suegro de Caifás, aunque en N-Town se les relaciona como primos) y Caifás, que forman parte de la corte de Pilato. Son los representantes de la más alta dignidad eclesiástica en todas las obras y también reciben un peso importante en cuanto a participación en varias piezas.

En la sociedad medieval, el clero ocupaba una parte importante en la jerarquía social y ejercía gran influencia sobre terratenientes y reyes. Como miembros del poder, la visión que los autores de los dramas tienen de estos personajes es la misma que la de los gobernantes laicos. Prima una visión satírica de los hombres de iglesia, a la vez que se critica el funcionamiento de las cortes eclesiásticas medievales.

El autor presenta a Anás en la pieza nº 26 de N-Town a modo de introducción, siguiendo la convención dramática de muchos tiranos, ricamente vestido, lo que sugiere la asociación con las figuras regias o nobles: *“Here xal Annas shewyn hymself...in a skarlet gowne, and ouyr þat a blew tabbard furryd with whyte, and a mytere on his hed after þe hoold law.”* A pesar de que no tiene muchas intervenciones, sí cuenta con un número elevado de versos a su cargo, superando a Caifás y demás jueces judíos. Tiene una función importante como prelado y juez de los judíos en asegurar la ley; cualquier hereje que la incumpla debe rendir cuentas ante él:

As a prelat am I properyd to provyde pes,
 And of Jewys jewge, þe lawe to fortefye.
 I, Annas, be my powere xal comawnde, dowteles:
 þe lawys of Moyses no man xal denye! (165-168)

También en el estamento religioso se percibe el miedo a que alguien vaya contra su ley, que debe salvaguardarse. Anás advierte del peligro que suponen los actos que realiza Jesús:

There is on Jesús of Nazareth þat oure lawys
 Doth excede.
 Yf he procede thus, we xal us all repent,
 For oure lawys he dystroyt dayly wih his
 dede. (178-180)

Su preocupación por salvaguardar la ley judaica acusando a Jesús de realizar brujerías para engañar a la gente refleja el funcionamiento de los tribunales eclesiásticos medievales, que también se ocuparían de juzgar dichos casos:

Fom þis cetye into þe lond of Galylé
 He hath browth oure lawys neyr into confusyon,
 With hese craftys wrowth be nygramancye
 Shewyth to þe pepyl be fals simulacyon. (nº 30. 269-272)

El temor ante la amenaza de Jesús que podría provocar que muchos renegaran de su ley se hace patente en las advertencias que hace a Pilato:

As ye are prince take hede I you praye,
 Such a lourdayne vnlele, dare I laye,
 Many lordis of oure landis might lede fro oure lawes.
 (York, nº 30. 331-333)

Anás no es retratado como la figura arrogante y prepotente propia de su clase; en ocasiones tiene un carácter más reflexivo y aconseja actuar con discreción,

Now, bretheryn, þan wyl ze here myn intent?
 These ix days let us abyde.
 We may not gyf so hasty jugement, (N-Town, nº 26. 333-335)

aunque tampoco está libre de las reacciones violentas utilizando actos de habla asertivos (jurando por el demonio) ante lo que considera ya una amenaza real: “Nowe by Beliall bloode and his bonys, / I holde it beste to go bete hym.” (York, nº 29. 286-287).

Por su parte, Caifás se presenta en Towneley siguiendo más de cerca al retrato de los tiranos convencionales. Sus actos de habla asertivos referidos a su persona recuerdan a los discursos de Herodes y Pilato:

Lad, I am a prelate,
 A lord in degré:

Syttys in myn astate,
 As thou may se,
 Knyghtys on me to wate
 In dyuerse degre.
 I myght thole the abate,
 And knele on thi kne
 In my present. (nº 21. 222-230)

El autor pone en boca de Caifás anacronismos fuera de lugar - asegura que celebra misas - que perfilan la inconsistencia de este personaje. De la misma manera, sus comentarios sobre sus prácticas corruptas - las que le reportan mayores ganancias - son utilizados como estrategia por parte del autor para satirizar las corruptas prácticas legales de los jueces eclesiásticos medievales, tal y como ocurre con Pilato:

As euer syng I mes,
 Whoso kepis the law, I gess,
 He getys more by purches
 Then bi his fre rent. (nº 21, 231-234)

Irónicamente, Caifás se refiere a las prácticas corruptas de Pilato, temiendo la posibilidad de que, ante un soborno, éste libere a Jesús,

For I am euer in drede,
 Wandreth and wo,
 Lest Pylate for mede
 Let Iesus go. (627-630)

mientras que él mismo aconseja a Pilato sobornar a los soldados para que mientan según su plan, ofreciéndoles oro, fiesta y comida:

Sekyr, sere, þis counsell is good.
 Pray þese knyhtys to change þer mood.
 ʒeue them golde, feste, and food,
 And þat may change þer wytt. (N-Town nº 35, 265-268)

Su actos de habla directivos hacia Jesús donde abundan las órdenes y amenazas para que le responda “Speke on oone word, / Right in the dwyllys name!” (Towneley, nº 21. 209-210) reflejan la inseguridad de este personaje ante la amenaza que supone Jesús para su ley: “For if he may thus furth gang, / It will ouer-greatly grefe.” (Towneley, nº 20. 88-89)

Caifás es retratado, por lo tanto, como un tirano que sigue las convenciones dramáticas. Sus actos de habla hiperbólicos sobre su persona destacan especialmente en la obra de York. A través de actos asertivos, se describe como sabio y de buena apariencia. Enseña la ley y la dirige como ningún obispo o prelado:

By connyng of clergy and casting of witte
Full wisely my wordis I welde at my will,
So semely in seete me semys for to sitte

.....

Ther is nowder lorde ne lady lerned in þe law,
Ne bisshoppe ne prelate þat preued is for pris,
Nor clerke in þe courte þat connyng will
kawe,

(York, nº 29. 5-7, 14-16)

De nuevo, vemos cómo la intención del autor resta fuerza a los actos ilocucionarios de Caifás, a través de los cuales éste se retrata como un personaje corrupto, similar a Herodes o Pilato, con reacciones propias de aquellos tiranos que ven su estabilidad amenazada. Por medio del personaje malvado, los autores realizan una sátira de las actuaciones de los jueces religiosos de la época. Al poner en sus bocas numerosas alusiones y juramentos referidos al demonio y a Mahoma, estos jueces son blanco de una crítica xenófoba por parte de los autores de estos dramas, quienes quieren confrontar a la audiencia con la bajeza y los vicios del ser humano

humano siendo el personaje tirano el instrumento más adecuado para simbolizar el espejo negativo de conducta moral. Paradójicamente, se puede decir que en estas obras se “utiliza” el mal para enseñar el bien.

3.3.2.3. Los no gobernantes

Las obras que nos ocupan también recogen las tensiones en las clases más humildes, las no gobernantes, de manera que dentro de los estamentos no privilegiados o clases bajas también hay una subversión del orden establecido que se refleja en la relación de los sirvientes frente a sus amos, en la relación marido-esposa y en la relación de los pastores frente a los dueños de las tierras. En este apartado se consideran los personajes más significativos utilizados por los autores para cuestionar el orden jerárquico establecido, y satirizar aspectos de la sociedad contemporánea. Todos ellos se caracterizan por el peso que les otorga el autor tanto en sus intervenciones como también en el número de versos, por lo que se puede concluir que el personaje subversivo de cualquier estrato social es la estrategia utilizada por los autores de estos dramas para ofrecernos su particular visión de la sociedad contemporánea.

En la obra de Towneley, la relación amo-sirviente aparece invertida entre Caín y su ayudante, que corresponde a un personaje anacrónico, Garcio / Pikeharnes (etimológicamente su nombre probablemente significa ladrón de “pick” (robar) y “harness” (armadura) (Stevens and Cawley, 1994. 442. vol II)). El autor de la pieza concede un peso importante a estos 2 personajes subversivos tanto en el total de sus intervenciones (86 frente a las 29 de los buenos), como en el total de versos a su

cargo: Caín y Garcio suman 360, mientras que Dios y Abel 83. Este dato nos hace suponer que ambos personajes tienen una función importante dentro de la pieza.

Es significativo que la pieza dé comienzo con el amplio discurso de 36 versos de Garcio, el sirviente de Caín, cuando los discursos de entrada suelen estar a cargo del tirano protagonista del episodio, lo que también le confiere un cierto protagonismo. Sus primeros actos de habla expresivos los dirige a la audiencia, ante la que se retrata como una persona feliz: “All hayll, all hayll, both blithe and glad, / For here com I, a mery lad! (1-2). A continuación, su discurso se va asemejando a la convención dramática utilizada por los tiranos. A través de actos de habla asertivos jurando por el demonio, manda callar al público por orden de su amo:

Be peasse your dyn, my master bad,
Or els the dwill you spede.
Wote ye not I com before? (3-5)

Pese a su bajo rango, utiliza actos directivos propios de personajes poderosos para emitir prohibiciones bajo amenazas:

Felows, here I you forbede
To make nother nose ne cry;
Whoso is so hardy to do that dede,
The dwill hang hym vp to dry! (10-13)

Y se dirige constantemente a la audiencia con apelativos como “Gedlyngys” (canallas), “Harlottys” (granujas) definiéndose a sí mismo como una gran persona: “Gedlyngys, I am a full grete wat.” (14). Sólo al final de su discurso hace referencia a su amo, un buen terrateniente, y bueno en la lucha. Entre el público se encuentran algunos de sus hombres:

A good yoman my master hat:
 Full well ye all hym ken.
 Begyn he with you for to stryfe,
 Certys, then mon ye neuer thryfe;
 Bot I trow, bi God on life,
 Som of you ar his men. (15-20)

por lo que aconseja a éstos contener la rabia (indicativo de una mala relación) y dar la bienvenida a su señor cuando llegue : “For if my master com, welcom hym then.” (23-24). Es un dato significativo que pone en antecedentes el tipo de relación que va a tener con su amo Caín.

En efecto, la escena entre Caín y Garcio arando la tierra con los animales refleja las malas relaciones entre el siervo y su señor. Ante la petición de ayuda por parte de Caín, Garcio responde con frases despectivas dirigidas al público, negándose a obedecer “I fend, Godys forbot, that euer thou thrife!” (38). Se desata un pelea entre los dos cuando Caín descubre que Garcio no alimenta a los animales, presumiblemente en pago al hambre que Caín le hace pasar:

Cayn: I am thi master. Wilt thou fight?
 Garcio: Yai, with the same mesure and weght
 That I boro will I qwite. (52-54)

El siguiente encuentro entre ambos ocurre tras el asesinato de Abel. De nuevo queda patente su mala relación cuando Caín le llama y le recibe a golpes: “Take the that, boy, tak þe þat!” (389), lo que desata las quejas y juramentos de Garcio:

I shrew thi ball vnder thi hode,
 If thou were my syre of flesh and blode!
 All the day to ryn and trott,
 And euer emang thou strykeand;
 Thus am I comen bofettys to fott. (390-394).

Garcio no está dispuesto a ser cómplice del asesinato y, por miedo a ser abandonado, Caín tergiversa el castigo de Dios en una proclamación real de perdón para él y para Garcio, lo que da muestra de su arrogancia. En la proclamación, Garcio parodia el falso discurso de Caín con comentarios burlones y sarcásticos dirigidos a la audiencia; muchos de ellos son alusiones irónicas al hambre que sufre:

Caym: I commaund you in the kyngys nayme

Garcio: And in my masteres, fals Cayme.

Caym: That no man at thame fynd fawt ne blame,

Garcio: Yey, cold rost is at my masteres hame.

.....

Caym: At thare awne will let tham wafe;

Garcio: My stomak is redy to receyfe. (421-424, 433-434)

Caín termina la proclamación pidiendo a Garcio que recolecte dinero del público, a lo que éste responde burlonamente: “Yei, gif Don, thyne hors, a wisp of hay! (441). Dirige unas últimas palabras cargadas de ironía a la audiencia, a quien ha mantenido cómplice de sus comentarios durante todas sus intervenciones, para que Dios les conceda la bendición que concedió a su amo:

Now old and yong, or that ye weynd,

The same blissyng withoutten end

All sam then shall ye haue,

That God of heuen my master has giffen. (446-450)

Autores como Stevens y Cawley (1994: 447) han interpretado ciertas frases de la proclamación como parodias: “The same blissyng withoutten end”, como una variación del *secula seculorum* que se pronuncia al final de la Consagración, y “My stomak is redy to receyfe” como una parodia profana de la Misa, especialmente en el contexto del asesinato de Abel que simboliza a Cristo.

Los actos de habla de Caín, asertivos y con juramentos religiosos “bi Cody’s sides” (by God’s sides) siguen reflejando la violencia de este personaje:

Fro now furth euermore,
That thou greue me noght;
For, bi Codys sydys, if thou do,
I shall hang the apon thi plo (459-462)

No muestra arrepentimiento de sus actos en ningún momento y así se despide del público yendo al sitio que tiene reservado junto a Satanás: “Ordand ther is my stall, / With Sathanas the feynd.” (469-470). Caín es retratado como un personaje subversivo permanente que no se redime al final de la obra y que asume el castigo que le espera:

Now fayre well, felows all,
For I must nedys weynd,
And to the dwill be thrall,
World withoutten end; (465-467)

A través de Caín, el autor de la pieza presenta ante el público la maldad humana; es un espejo negativo para la sociedad que recibe el peor castigo: ser apartado de Dios. Las escenas cómicas entre Caín y Garcio no son meros episodios cómicos, ya que forman parte de una estrategia bien calculada por parte del autor. Por tanto, no estamos de acuerdo con la afirmación de Cox (2000) de que la subversión social no puede ser inteligente y divertida porque simboliza al mal. El autor concede un peso considerable a los personajes subversivos de la pieza porque, a través de ellos, tiene la oportunidad de recoger las tensiones existentes en la relación amo-siervo que tuvo como consecuencia incidentes importantes como la Revuelta de los Campesinos. El orden jerárquico aparece invertido: Garcio resulta cómico por su descarado uso del lenguaje, no tiene reparos en enfrentarse a Caín tratando de

obtener el favor del público haciéndole partícipe de sus críticas hacia su amo. Es un personaje contradictorio y falso en su relación con Caín. Sus amenazas y burlas hacia éste seguramente serían vistas con diversión y agrado por parte del público que contempla por una vez al oprimido desafiando al opresor. El propio poder genera la subversión con el fin de crear una válvula de escape para la audiencia.

La tensión amo-sirviente también aparece recogida en la obra de Chester, pieza nº 7, en la figura de Garcius / Trowle, el aprendiz de los pastores. Posiblemente el apelativo Trowle es un nombre acuñado influenciado por el uso de *trowle* en la expresión “to lay it on with a trowel” (expresar algo de manera abrupta, sin delicadeza), tal y como corresponde a la naturaleza del personaje (Lumiansky and Mills, 1986: 109. vol II). También en esta pieza se muestra desobediente ante la llamada de sus amos, los pastores. El uso de la aliteración imprime fuerza a su negativa a comer de lo que le ofrecen:

Fye on your loynes and your liverye,
Your liverastes, livers, and longes,
Your sose, your sowse, your saverraye,
Your sittinge withowt any songes! (202-205)

Su queja sobre la falta de remuneración hacia su trabajo recoge las luchas sociales entre ambas clases:

Therefore meate, if I maye,
of your dightinge today
will I nought by noe waye
tyll I have my wages. (218-221)

Sus actos de habla expresivos se vuelven más soeces, amenazando con vomitarles encima: “Naye, spare! Though I spewe, / all upon your heades shall yt

light.” (240-241), lo que provoca una pelea ente ellos: “Have donne! Beginne wee this game. / But warre lest your golyons glent.” (246-247). También abundan los actos de habla asertivos a través de los cuales Garcius llama a sus amos “drownes” (haraganes), “lither” (malvados), y “traytors” (traidores), llegando a la amenaza: “To the devyll I you all betake” (284). La reacción de sus amos es de puro asombro ante su actuación: “Fellowes, this a fowle case ys, / that wee bine thus cast of a knave.” (288-289).

En medio del caos, tiene lugar la aparición del ángel y la escena entre ellos adquiere un tono cómico cuando tratan de interpretar su mensaje. Garcius sugiere que canten y que todos aprendan música de él:

Singe we nowe; lett see,
Some songe will I assaye.
All men nowe singes after mee,
For musicke of mee learne yee maye. (444-447)

El momento de la Adoración constituye un punto de inflexión, el orden vuelve a regir sus vidas. Tras el arrepentimiento, Garcius y el primer pastor deciden dejar el pastoreo y dedicarse a la oración:

I read wee us agree
for our mysdeedes amendes to make,
for soe nowe will I;
and to the child I wholely mee betake
for aye securlye.
Sheppardes craft I forsake;
and to an anker herby
I will in my prayers wach and wake. (661-668)

El autor de la pieza otorga a los cuatro personajes subversivos una importancia que se traduce en su elevado número de 107 intervenciones (frente a las 11 de los 4

personajes buenos), y 607 versos a su cargo (frente a los 87 de los buenos). En esta pieza, los personajes subversivos temporales se redimen al final, y son los más interesantes desde el punto de vista de la subversión como instrumento pedagógico. El autor tiene la intención de producir un cambio en la audiencia y utiliza el elemento subversivo como la estrategia más adecuada para que la audiencia se vea representada en los episodios subversivos y participe de la crítica hacia la situación de opresión de los más desfavorecidos.

Es posible que el personaje de Garcius de esta obra haya inspirado al autor de Towneley para crear el personaje del joven aprendiz de la primera pieza de pastores, de nombre Iak Garcio. A pesar de que cuenta con sólo 2 breves intervenciones de 17 versos en total, se aprecia de nuevo la inversión del rol establecido amo-sirviente con la intención de realizar una crítica social. El joven aprendiz, pese a su humilde posición, ridiculiza a sus amos por discutir sobre un rebaño de ovejas imaginario, comparándolos con los personajes de un cuento popular:

Now God gyf you care,
 Foles all sam!
 Sagh I neuer none so fare
 Bot the foles of Gotham

 Of all the foles I can tell,
 From heuen vnto hell,
 Ye thre bere the bell;
 God gyf you vnceyll! (257-260, 266-269)

La figura del joven aprendiz de los pastores también aparece en la segunda pieza de pastores de Towneley. El autor concede un peso importante a Daw, de hecho, sus intervenciones y número de versos superan al resto de pastores. Es interesante notar que a través de este aprendiz se recoge de nuevo la tensión en la relación de los

servientes con sus amos: se queja de la situación en la que se encuentran sirvientes como él, que trabajan duro y no se les paga a tiempo:

Sich seruandys as I,
 That swettys and swynkys,
 Ety's oure bred full dry,
 And that me forthynkys.
 We ar oft weytt and wery
 When master-men wynkys,
 Yit commys full lately
 Boyh dyners and drynkys;

 Thay can nyp at oure hyre,
 And pay vs full lately. (222-229, 233-234)

Pero a pesar de no tener una relación de discordia con sus amos, toma la decisión de trabajar en relación a la comida que recibe:

Bot here my trowth, master:
 For the fayr that ye make,
 I shall do thereafter-
 Wyrk as I take. (235-238)

Otra subversión del orden establecido tiene que ver con la relación marido-mujer. La inversión de los roles genera momentos cómicos que tienen a la mujer como protagonista, y así se justifica el peso que le otorgan los autores. La comicidad en este caso no sólo tiene el objeto de generar una crítica a un prototipo de mujer que se ridiculiza, a su vez, actúa como válvula de escape al reproducir las tensiones de una sociedad con las que el público, o por lo menos parte de él, se identificaría. A continuación analizaremos las piezas más significativas donde se puedan percibir estas funciones.

Al referirnos previamente a los rasgos lingüísticos de ciertos personajes subversivos, ya señalamos la relación doméstica de discordia entre Noé y su mujer, Vxor, en las obras de Towneley, York y Chester, donde destaca el papel de la mujer como responsable de romper el caos que trastoca el orden de la pieza. Aunque es un personaje bíblico (se le menciona brevemente en Génesis 7), el tratamiento en la mayoría de las obras bíblicas es mucho más extenso y vivo, sobre todo en Towneley, donde su protagonismo viene marcado por sus actos de habla. En las escenas de combate doméstico (en York y Chester llega a golpear a Noé físicamente), sus actos de habla llegan a recordar a los de Caín y Garcio o a los de los pastores y ayudantes, como también señalan Stevens y Cawley (1994: 227. vol II).

En la pieza de Towneley, “Noah and his Sons”, el autor o autores confieren a la mujer de Noé un peso importante, igualándola en número de intervenciones a su marido. Con 44 intervenciones frente a 45, respectivamente, Vxor y Noé son los dos únicos protagonistas subversivos en la pieza, superando entre los dos en gran medida al total de 15 intervenciones de los personajes buenos. El número de versos a cargo de Vxor es también importante, 186 en total, frente a los 70 de los personajes buenos. Dicho peso confiere a Vxor un papel muy activo en la pieza, sus actos de habla no sugieren pasividad; el autor la presenta en su primera intervención como una mujer tosca que responde al saludo cortés de su marido de malas maneras, reprochándole su tardanza:

Now, as euer myght I thryfe,
 The wars I the see.
 Do tell me belife,
 Where has thou thus long be? (276-279)

Su carácter insumiso la distancia del prototipo de María, modelo de conducta a seguir y, según la pieza avanza, vamos comprobando cómo el autor se encarga de satirizar su comportamiento, posicionándola en la línea de Eva. El tono violento va en aumento cuando Noé le informa del mandato de Dios, a lo que responde con actos de habla asertivos (utilizando juegos de palabras) para sugerir que merecería ser golpeado ya que siempre está preocupado por algo:

Bot thou were worthi be cled
 In Stafford blew,
 For thou art alway adred
 Be it false or trew. (289-292)

Vxor busca la complicidad de la audiencia, en concreto de las mujeres haciéndoles partícipes de su queja contra los malos maridos:

We women may wary
 All ill husbandys;
 I haue oone, bi Mary,
 That lowsyd me of my bandys! (300-303)

En este caso, en su papel de esposa insumisa, Vxor expone su queja y se erige en portavoz de la situación de opresión de la mujer, aunque, como también reconoce, su papel no es del todo pasivo:

Bot yit otherwhile,
 What with gam and with gyle,
 I shall smyte and smyle,
 And qwite hym his med. (309-312)

Tras un cruce de amenazas e insultos, se produce una pelea entre ambos, siendo Noé el primero que le golpea físicamente:

Noe. We! Hold thi tong, ram-skyt,
Or I shall the still.
Vxor. By my thrift, if thou smyte,
I shal turne the vntill.
Noe. We shall assay as tyte.
Haue at the, Gill!
Apon the bone shal it byte. (313-319)

Vxor obstinadamente se niega a entrar en el arca, pese a los requerimientos de Noé e hijos y continúa hilando:

Noe. Therfor, wife, haue done;
Com into ship fase.
Vxor. Yei, Noe, go cloute thi shone!
The better will thai last
.....
In faith, yit will I spyn;
All in vayn ye carp. (508-511, 519-520)

De nuevo tiene lugar una violenta pelea física y verbal entre ambos. Noé se dispone a usar el látigo: “In fayth, and for youre long taryyng / Ye shal lik on the whypAr strokys good? say me” (545-546, 553), ante lo que Vxor no se doblega y responde burlónamente utilizando un apodo aliterativo referido a Noé, con el fin de reforzar su oposición: “What say ye, Wat Wynk?” (554).

Noé y Vxor se dirigen al público, de forma alternativa, buscando su complicidad y haciéndoles participe de su situación. Vxor desearía poder quedarse viuda e intuye que es el deseo de muchas de las mujeres allí presentes dada la vida que llevan:

So wold mo, no frese
 That I se on this sole
 Of wifys that are here,
 For the life that they leyd
 Wold thare husbandys were dede; (566-570)

Noé, por su parte, se dirige a los hombres casados para aconsejarles que castiguen la lengua afilada de sus mujeres:

Yee men that has wifys,
 Whyls thay ar yong,
 If ye luf youre lifys,
 Chastice thare tong. (573-576)

de la misma manera que hará con la de su mujer, dando comienzo una nueva pelea entre ambos. Como réplica a los golpes de Noé, Vxor utiliza de nuevo actos de habla burlones refiriéndose a su marido con apodos aliterativos que denotan su desprecio: “Yit may ye mys, / Nicholl Nedy! (584-585). Igualmente, Noé hace uso en sus actos de habla asertivos de la aliteración como recurso que imprime fuerza a sus amenazas:

I shall meke þe still as stone,
 Begynnar of blunder!
 I shall bete the bak and bone,
 And breke all in sonder. (586-589)

Por medio de los actos de habla de estos personajes subversivos, los autores presentan una situación de caos, invirtiendo el orden establecido: la mujer no está sometida al marido sino que se subleva contra él, no es el ser sumiso y obediente que se supone debe ser. A través de Noé se recoge la crítica hacia las mujeres casadas de lengua afilada, que no obedecen a sus maridos y están muy lejos de la conducta a seguir.

El episodio de York “The Flood” también tiene a la mujer de Noé como protagonista, siendo, de hecho el único personaje subversivo de la pieza. Sus intervenciones son numerosas, 56, superando a las de todos los personajes buenos (21). A diferencia de Towneley, Noé tiene un papel sumiso, consintiendo que su mujer lo insulte y golpee: “What, wenys þou so for to go qwitte?/ Nay, be my trouthe, þou getis a clowte.” (119-20). En la pieza de Towneley la violencia física y verbal parte de los dos y es mayor que en York, pero la situación de caos reinante es la misma; el orden establecido se ha roto y ese desorden en la naturaleza humana refleja un desorden en el universo con la venida del diluvio: “And the planetts seuen / Left has thare stall.” (499-500)

Cabe señalar que dado el peso que los autores otorgan al papel de la mujer en estas piezas donde se invierte una situación que no correspondería a la real, seguramente las mujeres del público gozarían de un momento de ilusión y autonomía. Estamos de acuerdo con Mourón (2005: 228) en que, a pesar de la crítica hacia la mujer rebelde y de la actitud misógina del episodio, las quejas de la mujer de Noé dan una pequeña oportunidad a las mujeres de ser oídas en un mundo donde deben estar calladas. Como hemos señalado, en las obras de Towneley y York tiene un papel importante si miramos el amplio número de intervenciones y versos a su cargo. Seguramente, las mujeres del público responderían con regocijo ante situaciones familiares donde se alteraba el orden social. Al final, sin embargo, se restablecería el orden.

Así, en la pieza de Towneley, a petición de los hijos, dejan la pelea y entran en el Arca porque llega el diluvio. El desorden de la naturaleza humana se percibe en el desorden que reina en el universo cuando la mujer de Noé exclama: “I se on the

firmament, / Me thynk, the seven starnes.” (610-11). Con su entrada en el Arca, el orden se rehace reflejándose en el trato educado entre marido y mujer:

Noe. Dame, thou counsell me:
 What fowll best might
 And cowth
 With flight of wyng
 Bryng, without taryyng,
 Of mercy som tokynyng? (683-688)

Vxor. Syr, it may be
 Thay tary to thay bring. (721-722)

En la pieza de York su negativa a entrar es debida a sus comadres, a quienes no quiere dejar atrás y, tras propinar un golpe a Noé: What, wenys þou so for to go qwitte? / Nay, be my trouthe, þou getis a clowte” (119-120), escucha su explicación y accede a entrar: “Nowe certis, and we shulde skape fro skathe / And so be saffyd as ye saye here,” (141-42). La entrada de Vxor en el Arca restablece el orden tanto en el ámbito doméstico como en el universo “I se on the firmament, / Me thynk, the seven starnes.” (Towneley, 610-611), “Loved be þat lord þat giffes all grace, / þat kyndly þusoure care wolde kele” (York, 197-198).

A través de los actos de habla de los personajes, podemos entrever la intención de los autores. En estas piezas se retrata a la mujer de Noé como esposa arisca y astuta, lo que sirve de estrategia para criticar ciertas actitudes que se desvían del orden establecido. Las obras recogen, como también apunta Mourón, las tensiones de una sociedad inglesa medieval misógina y patriarcal a través de los roles femeninos de esposa y madre que describen. Las esposas no sólo estaban sometidas a la opresión de sus esposos sino también de instituciones como la Iglesia que concebía el prototipo de

esposa perfecta como una criatura sumisa, callada, casta y silenciosa. Así, se rechaza, se castiga con dureza y se critica la rebelión femenina de Eva o de la mujer de Noé (2005: 257).

No obstante, el personaje femenino que se desvía de la norma, a pesar de su inferioridad numérica, también es utilizado para mostrar situaciones subversivas que al final son controladas y vuelven al orden. Como señala Josefa Fernández tras realizar un análisis del papel de la mujer en las obras bíblicas “el número de personajes femeninos es muy inferior al de masculinos....las mujeres representan inequívocamente el mal o, al menos, la desviación temporal de la norma cuando no acaban convertidas en meras figurantes, por lo que, tanto cuantitativa como cualitativamente son una minoría dentro de los ciclos” (2011: 69).

A pesar de ello, tanto la mujer de Noé como Gill, la mujer de Mak el pastor, son retratadas con la fuerza que correspondería a un personaje masculino. En la pieza “Second Shepherds’ Play” de Towneley, Gill, como la mujer de Noé, hace partícipe a la audiencia de su descontento por tener que dejar el trabajo para levantarse a abrir la puerta:

I hope not I myght
 Ryse a penny to wyn,
 I shrew them on hight!
 So farys
 A huswyff that has bene
 To be rasyd thus betwene.
 Her may no note be sene
 For sich small charys. (431-438)

Su relación con Mak no es de discordia doméstica, pero es más razonable que su marido al advertirle del mal final que conlleva el robo y el engaño:

`Bot so long goys the pott
 To the water', men says,
 `At last comys it home broken.' (458-460)

Sin embargo, la descripción que hace Mak de su mujer es muy crítica. Se refiere a ella como holgazana, echada junto al fuego en una casa llena de niños y dada a la bebida (lo único que hace bien):

Lyys walteryng-by the roode-
 By the fyere, lo!
 And a howse full of brude.
 She drynkys well, to;
 Yll spede othere good
 That she wyll do! (341-346)

La actuación de Gill recoge el contexto social de la época. Aparece ocupada hilando, ocupación que también se asocia con la mujer de Noé en Towneley. De igual modo que ocurre con Noé, se percibe una crítica hacia la mujer que se queja por tener que llevar sola una casa sin la ayuda de un marido ocioso. Las mujeres de la audiencia verían retratada su situación, y no cabe duda de que disfrutarían por unos momentos de esta subversión del orden marido-esposa que, aunque por poco tiempo, les daría una oportunidad de ser escuchadas y valoradas reforzando su estatus.

La crítica hacia las mujeres y su comportamiento es frecuente en la literatura medieval inglesa. De hecho, como señala Gloria Otero en su artículo “Las feministas de la Edad Media”, en los textos de los monjes medievales los argumentos más amables sobre el eterno femenino son de este tenor: llorar, hablar, hilar, es lo que concedió Dios a la mujer. La misoginia que destilan provenía sólo en parte de la teología ya que, al fin y al cabo, los teólogos de la época reconocían que las mujeres tenían alma. Pero los clérigos son mucho más rotundos, el sexo femenino para ellos era “pérfido y fétido”, “Fuente insondable de todos los pecados” y la mujer virtuosa,

“más rara que el ave fénix o el cisne negro” (citado en Otero, 2011). Pero en contraste con la misoginia clerical, la Iglesia como institución otorga a la mujer un estatus inédito hasta entonces, casi revolucionario, en lo que a libertad y equiparación con el hombre se refiere: el derecho canónico le garantiza la libre elección de marido, en contra de lo que establecen el romano o el islámico. La ambivalencia y la contradicción caracterizan la consideración de la mujer en el Medievo con sorprendente naturalidad. Eva y la Virgen María son el ejemplo extremo.

Pero se sabe que las mujeres no son como las describen los autores de la época: santas o pecadoras, sumisas, lujuriosas o astutas. Del centenar de oficios censados en la época, 72 podían desempeñarlos mujeres: había tenderas, juezas, zapateras, panaderas, curtidoras, músicas, albañilas, juglaresas, trovadoras....Y 26 eran exclusivamente femeninos; la mayoría, relacionados con la industria textil y con la prostitución, regulada y muy floreciente. Por su parte, las abadesas lograron en muchas congregaciones un poder amplísimo y equivalente al de los hombres. A no menor escala, las damas compartían el gobierno y la defensa de los señoríos en ausencia del marido o con él. No en vano podían formar órdenes de caballería. (Otero, 2011: 54-57).

Reflejo o no de la realidad, en las obras que nos ocupan se las asocia de manera simbólica con Eva. El modelo a seguir, María, también es puesto en duda por José, su esposo, en la pieza “The Annunciation” de Towneley. Al dudar de ella, el efecto o acto perlocucionario que produce en la audiencia es el de una persona cobarde que recoge el estereotipo medieval del marido mayor que es engañado. “The English plays generally present Joseph as the typical comic, cuckolded and complaining elderly husband - a tradition also followed to a lesser extent in French” (Muir, 1995: 97). José aprovecha para criticar ante la audiencia los matrimonios entre

hombres mayores y mujeres jóvenes, sus actos de habla expresivos muestran arrepentimiento por haberlo hecho:

I irke full sore with my lyfe
 That euer I wed so yong a wife-
 That bargan may I ban! (161-163)

Igualmente comparte con su público la visión negativa de la mujer: “Now who wold any woman trow?” (174) criticando el comportamiento que parece propio de ella: “I bleme the not, so God me saue / Woman maners if that thou haue,” (209-210). Esta visión también la apoyan personajes como Noé, quien en Chester define a la mujer en general como ser desagradable y poco humilde: “Lord, that weomen bine crabbed aye, / and non are meeke, I dare well saye.” (105-106).

Aunque no podamos afirmar que estos personajes retratan la realidad de una manera fiable, sí nos dan una idea de las tensiones sociales de la época y de la intención de los autores. Pensamos que la subversión es una herramienta útil para llevar a cabo una intención como puede ser la crítica social. Personajes que se salen de la norma son los que recogen el sentir de la época. Así, también los pastores, a través de sus actos de habla, dejan entrever su situación y relación de opresión con los dueños de las tierras. Culpan de su pobreza al cercado de tierra de arado para pasto de animales, a la cantidad de impuestos que deben pagar y a la opresión que sufren por parte de los propietarios de las tierras:

No wonder, as it standys,
 If we be poore,
 For the tylthe of oure landys
 Lyys falow as the floore,
 As ye ken.
 We ar so hamyd,
 Fortaxed and ramyd,

We ar mayde handtamyd
With thyse gentlery-men. (Towneley, nº 13. 18-26)

Tampoco se deja de lado la crítica en lo que atañe a la moda en el vestir. Al igual que los tiranos, los hombres a los que se refiere el pastor (oficiales al cargo de los dueños de las tierras) se caracterizan por un estilo extravagante reprobado por la crítica de la época:

For may he gett a paynt slefe
Or a broche now-on-dayes,
Wo is hym that hym grefe
Or onys agane-says!
.....
Ther shall com a swane
As prowde as a po;
He must borrow my wane
My ploghe also;
Then I am full fane
To graunt or he go. (Towneley, nº 13. 40-43, 53-57)

La subversión es generada por el propio poder religioso valiéndose de unos personajes a los que otorgan un peso especial y que, por sus características, se salen de la norma religiosa de la época medieval. En este apartado hemos seleccionado una serie de personajes dramáticos que tienen correspondencia con dos estamentos bien diferenciados en la sociedad medieval: la clase poderosa y el pueblo llano. Los autores retratan a las clases gobernantes como tiranos a través de las cuales realizan una sátira social criticando las actitudes negativas de los que representan el poder junto al funcionamiento de las instituciones que representan.

Los personajes que representan al pueblo llano también forman parte de una estrategia para que el autor o autores recojan las penurias que sufren los campesinos en relación a sus amos y la opresión de los impuestos. Incluso representan

cómicamente situaciones maritales de la vida cotidiana con el fin de que el público se pueda identificar con las situaciones que presencia. El personaje subversivo es el elegido por los autores de las obras como el medio más atractivo y cercano de hacer llegar al público unas pautas de actuación para alcanzar la salvación.

CONCLUSIONES

Este trabajo ha tenido por objetivo, por una parte demostrar, teniendo en cuenta el contexto religioso al que pertenecen estas obras, que los autores paradójicamente otorgan al personaje subversivo que se desvía de la norma religiosa un peso tan importante (en ocasiones incluso más importante) como el que le asignan a los personajes que no lo hacen, y por otra ahondar en la función de ese peso.

La demostración del peso que se otorga al personaje subversivo se ha realizado desde la óptica de los datos cuantitativos que se aportan. Para comenzar, hemos abordado las cuatro obras bíblicas completas que se conservan y hemos realizado un listado completo de aquellos personajes que, bien por su carácter cómico-farsesco, grotesco o porque responden a un espejo negativo de la sociedad, se desvían del bien, siendo muy significativo el peso cuantitativo en la gran mayoría de piezas. Son pocas las piezas en las 4 obras analizadas que sólo incluyen personajes buenos.

Una vez determinado el corpus total de personajes subversivos, nos ha parecido relevante para el objetivo de la tesis realizar una clasificación atendiendo a la distinción entre subversivos permanentes - aquellos personajes en los que no se produce ningún cambio a lo largo de la pieza - y subversivos temporales, es decir, los que caen y se redimen o viceversa. El predominio de personajes subversivos permanentes en las cuatro obras plantea la hipótesis de que subyace una intención importante por parte de los autores, orientada a realizar una sátira de la sociedad de la época, a la vez que se presenta al público la debilidad del ser humano. Por otra parte, y a pesar de que el número de personajes que muestran una subversión temporal es menor, éstos se convierten en los más interesantes desde el punto de vista de la subversión como instrumento pedagógico afín al carácter doctrinal de estos dramas. Estos personajes son los más representativos para la audiencia, lo cual nos

lleva a plantear otra intención u objetivo por parte de los autores: producir un cambio de comportamiento en el público que ve estas obras.

La hipótesis inicial del peso importante del personaje subversivo tomando como referencia sus numerosas apariciones en las obras, se ha verificado con un estudio cuantitativo más detallado en base al número de personajes subversivos, así como al número de intervenciones y de versos a su cargo en las distintas piezas de las 4 obras en comparación con los “buenos”. Los datos cuantitativos reflejan que, a pesar de que en la mayoría de las piezas los personajes subversivos no superan en número a los que no lo son, sí lo hacen en número de intervenciones y versos a su cargo, por lo que podemos afirmar que su peso es significativo y que éste, a su vez, obedece a una intención por parte del autor o autores.

A modo de ejemplo, la pieza nº 7 de Chester, “The Shepherds”, destaca por el elevado número de intervenciones y versos a cargo de los personajes subversivos, los tres pastores y su aprendiz, en comparación con los buenos. A pesar de que la visita de los pastores es Bíblica, los rasgos lingüísticos asignados a estos personajes forman parte del material inventado convirtiéndolos en pastores de la Inglaterra medieval, cercanos al público. Su mundo caótico al comienzo de la pieza se recompone y vuelve al orden en el momento en el que se convierten en testigos del nacimiento de Jesús. De este modo, su peso indica que son el instrumento más adecuado para que el autor o autores puedan transmitir su mensaje, la posibilidad de salvación.

Otra pieza que llama la atención por el número elevado de personajes subversivos, y porque no recoge ninguno bueno, es la nº 16 de Towneley, “Herod the Great”. Herodes se erige como auténtico protagonista de su episodio gracias al peso de sus intervenciones, con 328 versos a su cargo, número superior al resto de los personajes subversivos. Es caracterizado a través de sus actos de habla como uno de

los máximos exponentes del tirano medieval. El peso que se concede a la figura de Herodes junto a otros personajes similares es utilizado de nuevo como estrategia para recoger, en este caso, la actuación inmoral de la clase gobernante de la época y transmitir esa visión a la audiencia. Por lo tanto, esta primera valoración sobre la presencia del personaje subversivo en las cuatro obras bíblicas aporta ya las primeras conclusiones referentes a su peso y función; el peso que se le otorga forma parte de unas estrategias muy bien calculadas por parte de los autores de estos dramas.

A nivel metodológico, hemos recurrido a la combinación de dos marcos que, en este caso, se complementan: la teoría de los actos de habla y los postulados del neo-historicismo. Austin y Searle propugnan que el lenguaje va más allá de la pura transmisión de información. De hecho, hay enunciados que hacen o ejecutan la acción. El interés de estos filósofos del lenguaje se centra en la acción lingüística - el estudio de la variedad de cosas que los hablantes son capaces de llevar a cabo con sus actos de habla.

La teoría de los actos de habla se puede adaptar a los personajes del teatro. El elevado porcentaje de intervenciones y versos a cargo de los personajes subversivos en estos dramas que, como se aprecia en el estudio estadístico, convierten a muchos de ellos en auténticos protagonistas de sus piezas, nos lleva a pensar que hay una intención muy cuidada por parte de los dramaturgos. Las palabras van más allá de lo que es un mero acto locucionario, es decir, la emisión de palabras de acuerdo a una cierta construcción con sentido y referencia. Realizar un acto de habla implica a su vez que hay una intención por parte del emisor (acto ilocucionario) y en ocasiones esa intención produce el efecto deseado en el receptor (acto perlocucionario). El empleo de ciertos verbos que Austin denomina realizativos o performativos es indicativo de un fuerza ilocucionaria o intención por parte del autor. Así pues, en el caso de los

personajes subversivos que nos ocupan, el análisis de sus actos de habla nos permitirá apreciar que éstos van más allá del propio acto lingüístico; son actos de habla ilocucionarios que obedecen a una intención por parte del autor o autores para con un público con el que están comprometidos. El dramaturgo toma unas decisiones con sus personajes y sus actos de habla quedan vinculados a su intención, que es transmitir un mensaje esperanzado de Salvación, a la vez que se divierte a la audiencia y se realiza una crítica social controlada frente al poder establecido. Tal y como explica Greenblatt, el teatro se dirige a su audiencia como colectividad. El modelo no es el lector individual ajeno al mundo público de acontecimientos sino la audiencia que se reúne en espacios públicos. Al igual que el drama de Shakespeare, estas obras dependen de una comunidad: no se intenta aislar y despertar las sensibilidades de cada miembro individual de la audiencia; prima el sentido colectivo.

Al abordar las fuerzas ilocucionarias que caracterizan a los personajes subversivos más representativos, se perciben contradicciones entre el acto ilocucionario del personaje, es decir, su intención y la intención que intuimos tienen los autores. Es decir, el acto perlocucionario que se produce en la audiencia no corresponde a la intención del personaje, sino a la del autor. Así, los actos de habla de los tiranos más representativos de estas obras, como son Herodes, Pilato, Anás y Caifas se caracterizan por la utilización de la hipérbole, la aliteración y la amenaza con el objetivo de remarcar su poder ante el público y dar fuerza ilocucionaria a sus palabras, junto con el uso de verbos performativos del tipo directivo, ejercitativo, compromisario o asertivo. Sus órdenes de silencio, de espacio ante la presencia del tirano, o de alabanza hacia su persona, junto con los numerosos juramentos e invocaciones a Mahoma, dios de los paganos, tienen la intención de mover al oyente a ejecutar acciones. En ocasiones se trata de provocar cambios muy concretos, por ejemplo conseguir el silencio de un público muy ruidoso, y en estos casos la fuerza

ilocucionaria del personaje coincide con la del autor. En otras, se trata de conseguir cambios más sutiles, y los actos de habla restan fuerza ilocucionaria al personaje, que es, como en el caso del tirano, percibido por el público como un gobernante ridículo y grotesco, exhibiendo un comportamiento muy alejado del que debería mostrar un respetado dirigente. Así, el estudio de los actos de habla en estas obras refuerza la idea de partida según la cual dichos actos son una estrategia que utilizan los autores con la intención de lograr el efecto deseado o acto perlocucionario en la audiencia.

El estudio de los actos de habla de los personajes subversivos revela que dichos personajes corresponden a unas intenciones por parte de los autores, y a una forma de ejercer el poder y a la vez de criticarlo. Tomando como referente los postulados que propugna la corriente neo-historicista consideramos estas obras como textos que nos dan una buena idea de las tensiones socio-políticas de la época a la que pertenecen. Los dramas revelan críticas al poder, ideologías y corrientes de cambio. Se convierten, a su vez, en un mecanismo de control localizado fundamentalmente en la Iglesia. Dicho poder, lejos de ser monolítico, se reafirma a través de una subversión controlada que actúa a modo de válvula de escape para un público al que se le concede unos momentos de emancipación, los que dura el espectáculo. Como expone Greenblatt, cada pieza de teatro traslada cargas de energía social al escenario; éste, a su vez, revisa esa energía y la devuelve a la audiencia.

El contexto del que forman parte estas obras es una época en la que se estaban sucediendo una serie de cambios: el país se movía hacia la anarquía a la vez que las antiguas estructuras feudales empezaban a desmoronarse bajo el caos producido por las Guerras de las Rosas. Fue una época de tensas relaciones entre la monarquía y la nobleza en la que los reyes vieron limitado su poder. El gobierno tiránico y absoluto de monarcas como Ricardo II desembocó en deposiciones y asesinatos de muchos de ellos

a manos de la nobleza. Consecuentemente, en los gobernantes de las obras bíblicas, como Herodes o Pilato, se percibe una cierta ansiedad vinculada al miedo de la pérdida del poder. Anás y Caifas, representantes del poder religioso, también muestran su preocupación por salvaguardar su ley ante los herejes.

Asimismo, los impuestos, entre ellos el diezmo que había que pagar a la Iglesia, también fueron fuente de conflictos que se recogen en personajes como Caín que le recuerda a Abel que ya paga su diezmo y los pastores que se quejan de todos los impuestos, sus obligaciones de pagar. Los conflictos existentes entre amos-siervos también se intuyen por el enfado y frustración con la que aluden los pastores a las prácticas ilegales de sus amos, como el delito conocido como “maintenance”, por el que señores feudales pagan a sus oficiales para que impongan políticas opresoras a la población de campesinos, como es el cercado de tierra cultivable para pasto de animales al que hacen referencia los pastores, forzando así la conversión de agricultores a ganaderos. Todos estos ejemplos dan cuenta de una subversión en el orden jerárquico establecido. Se percibe una lucha de clases que abarca todos los niveles, desde las clases gobernantes, pasando por la relación marido-mujer, hasta los más bajos estratos de la sociedad, como pueden ser los siervos de los pastores. Los autores fomentan una actitud por parte de la audiencia hacia ese contexto, utilizando a estos personajes subversivos como vehículo para captar la atención y realizar una sátira de determinadas prácticas contemporáneas, a la vez que transmiten de un modo significativo unas pautas de comportamiento cristiano y proporcionan un momento de esparcimiento al público que, seguramente, se vería retratado en muchas de las situaciones representadas.

Podemos acabar afirmando que la fuerza del elemento subversivo otorga una marca especial a este tipo de drama que se concibe como un escenario de intenciones

colectivas, ideologías, conflictos, tensiones, transacciones y negociaciones que hemos intentado estudiar en esta tesis. Creemos haber demostrado que las obras bíblicas son a la vez huellas de prácticas sociales y experiencias colectivas, y que utilizan a la figura del personaje subversivo como estrategia de la que se sirve el poder tanto para llevar a cabo un fin pedagógico para transmitir una pautas de conducta religiosa como para crear una subversión controlada con el fin de afianzar el poder establecido.

BIBLIOGRAFÍA

Adams, J Q. 1924. *Chief Pre-Shakespearean Dramas*. Cambridge: Houghton.

Adelantado Soriano, V. 2008. “La pena de muerte como espectáculo de masas en la Valencia del Quinientos”. En Sirera Turó, J.L. (ed.). *Estudios sobre Teatro Medieval*. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia. 15-16.

Agustín, San. 1947. “Christian Instruction”. *The Fathers Of The Church*. Washington, D.C: The Catholic University of America.

Alvarez Pellitero, A. M (ed). 1990. *Teatro Medieval*. Madrid: Espasa Calpe.

Armstrong, A and Wood, I. N (ed). 2000. *Christianizing peoples and converting individuals*. International medieval research. vol.7 Belgium: Brepols Publishers n.v.

Augustine, St. 1952. *The Confessions, The City of God, On Christian Doctrine*. The University of Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc.

Austin, J.L. 1962. *How to do things with words*. Oxford: Clarendon Press.

Austin, J.L. 1975. *Ensayos Filosóficos*. Madrid: Revista de Occidente, S. A.

Baker, M. and Hall (eds). 1982. *The Digby Plays. The Late Medieval Religious Plays of Bodleian MSS. Digby 133 and E Museo 160*. EETS. Oxford: Oxford University Press.

Balkin, M. M. 1988. *The Renaissance tool villain and his medieval heritage*. Ed. Ann Harbor: University microfilms international. University of Notre Dame. Ph.D.

Beadle, R (ed). 1982. *The York Plays*. London: Edward Arnold.

Beadle, R (ed). 1994. *The Cambridge companion to Medieval English theatre*. Cambridge: CUP.

Beadle, R. 1994. “The York Cycle”. En Beadle, R. *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*. Cambridge: CUP. 85-108.

Beadle, R. 2000. “Verbal Texture and Wordplay in the York Cycle”. *Early Theatre* 3.1: 167- 179.

Billman, C. 1980. “Grotesque humor in medieval biblical comedy”. *American Benedictine review* 31: 406-417.

- Blake, N. 1992. "Introduction". En Hogg, R.M. *The Cambridge History of the English Language 1066-1476*. vol II. Cambridge and New York: CUP. 1-22.
- Boone, B.W. 1982. "The skill of Cain in the English mystery cycles". *Comparative drama*. 1982.16 (2): 112-129.
- Brague, R. 2013. *Mitos de la Edad Media. La filosofía en el cristianismo, el judaísmo*. Granada: Editorial Nuevo Inicio.
- Briscoe, M. G. and Coldewey, John C. 1989. *Context for Early English Drama*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Brockett, O. G. 1987. *History of the theatre*. University of Texas at Austin: Allyn and Bacon, Inc.
- Brockman, B. A. 1974. "Cain and Abel in the Chester Creation: Narrative tradition and dramatic potential". *Medievalia et Humanistica NS* 5: 169-182.
- Brown, J. 1989. "The Devils in the York *Doomsday*". Ed. Meg Twycross. *Medieval English Theatre* 11: 26-41.
- Burrow, J. A. and T. Turville-Petre. 1996. *A book of Middle English*. Oxford and Massachusetts: Blackwell Publishers.
- Cady, F. W. 1912. "The Wakefield group in Towneley". *The Journal of English and Germanic Philology*. University of Illinois Press 11 (2): 244-262.
- Capánaga, V. 1977. *Pensamientos de San Agustín*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, de EDICA, S.A.
- Cardona, J. A. 1963. "La doctrina de Salvación de San Agustín". *El Boletín* (2). Seminario Evangélico-Puerto Rico: 3-16.
- Carrión Fernández, E y J. Cortés Soriano (ed). 1998. *La Biblia cultural*. Madrid: SM.
- Carroll, V. S. 1984. *The "Noble Gyn" of comedy in the Middle English Cycle Plays*.ed. Ann Harbor: University microfilms international. Kent State University.
- Cavanagh, D and T. Kirk (ed). 2000. "Introduction: Subversion and Scurrility in the politics of popular discourses". *Subversion and Scurrility: Popular Discourse in Europe from 1500 to the present*. Aldershot, England: Ashgate Publishing Limited. 1-9
- Cawley, A. C (ed). 1979a. *The Wakefield Pageants in the Towneley Cycle*. New York: Manchester University Press.
- Cawley, A. C (ed). 1974. *Everyman and Medieval Miracle plays*. London: J.M. Dent.

Chambers, E. K. 1971. *English Literature at the close of the Middle Ages.* Oxford: Clarendon Press.

Chambers, E. K. *The Medieval Stage.* 1903. Vols. I y II. Oxford: OUP.

Chapa, R. S. 1961. *Milton and medieval drama: a study of Paradise Lost and selected medieval dramas.* Ed. Ann Harbor: University Microfilms International. The University of Texas at Arlington.

Clopper, L. M. 1980. "Tyrants and Villains. Characterization in the Passion Sequences of the English Cycle Plays". *Modern Language Quarterly* 41: 3-20.

Clopper, L. M. 1965. *Grotesque Motifs in the Medieval Mystery Plays.* The Ohio State University.

Clopper, L. M. 1989. "Lay and Clerical Impact on Civic Religious Drama and Ceremony". Ed. M.G. Briscoe. *Contexts for early English Drama:* 102-136.

Cosbey, R. C. 1945. "The Mak Story and Its Folklore Analogues". *Speculum* 20: 310-317.

Cox, J. D. 2000. *The Devil and the Sacred in English Drama, 1350-1624.* Cambridge: Cambridge University Press.

Craig, H. 1955. *English Religious Drama of the Middle Ages.* Oxford: Clarendon Press.

Craig, H. 1957 (ed). *Two Coventry Corpus Christi Plays.* EETS. London: OUP.

Crespo, B y C. Mourón Figueroa. 1997. "Theatre, Humour and Women. A 'Mishmash' Full of Life". En Higgins, S. ed. *Proceedings from the Second International Conference on 'Aspects of European Medieval Drama'.* Camerino: Università degli Studi di Camerino. 393-421.

Crespo, B. 2004. "Abuse and authority in the *Chester Cycle*": A socially-based discourse". *Journal of English studies* 4: 53-72.

Davis, N (ed). 1970. *Non-Cycle Plays and Fragments.* EETS. Supplementary Ser. 1. London: OUP.

Dignan, P.G. 1994. *Hellmouth and villains: the role of the uncontrolled mouth in four Middle English mystery cycles.* Ed. Ann Harbor: University microfilms international. University of Cincinnati.

Diller, H-J. 1989. "The torturers in the English mystery plays" ed. Meg Twycross. *Medieval English Theatre* 11(1989): 57-65.

Dillon, J. 2006. *The Cambridge introduction to early English Theatre*. Cambridge: CUP. Cambridge.

Dolby, M.C. 2010. *La búsqueda de la verdad y el bien en San Agustín*. Murcia and Marburg: Ediciones Isabor.

Doyle, A.I. 1961. "The Social Context of Medieval English Literature". En Ford, B. ed. *Pelican Guide to English Literature*: 92.

Dunn, E.C. 1973. "Popular Devotion in the Vernacular Drama of Medieval England". *Medievalia et Humanistica*: 55-68.

Eaton, H. A. 1899. "A source for the Towneley 'Prima Pastorum'". *Modern Language notes* 4: 133- 268.

Edminster, W. E. 2000. *Festive Subversion in the Plays of the Wakefield Master*. Ed. Ann Harbor: University microfilms international. Baylor University.

Enders, J. 1992. *Rhetoric and the origins of Medieval Drama*. Ed. Wayne A. Rebhorn. Cornell University Press.

Epp, G. P.J. 2007. "The Towneley Conspiracy" Lille. France. 13th SITM triennial colloquium.

Epp, G. P.J. 2013. "Re-editing Towneley" *Yearbook of English studies* 43: 87-104.

Estill, L. 2006. "Performative Language in Renaissance Performance".

<http://www.chass.utoronto.ca/>

Fernández Martín, J. 2011. *El tratamiento de la mujer en el teatro inglés medieval*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla.

Finke, E. 1926. *La mujer en la Edad Media*. Madrid: Revista de Occidente.

Fletcher, A. J. 1994. "The N-Town Plays" En Beadle, R. ed. *The Cambridge Companion to medieval English Theatre*. Cambridge: CUP. 163-18.

Forest-Hill, L. 2000. "Sins of the mouth: signs of subversion in medieval English cycle plays" (11-24). *Subversion and Scurrility: Popular Discourse in Europe from 1500 to the present*. Cavanagh, D and T. Kirk (ed). Aldershot. England: Ashgate Publishing Limited.

Forment, E. 1998. *Id a Tomás*. Pamplona: Fundación Gratis Date.

García, R. M. 2003. *El concepto de libre albedrío en San Agustín*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.

- Gianneschi, P. W. 1993. *The historiographic roots of English drama*. UMI Dissertation Services. University of Denver.
- Goldberg, P. J. P. 1997. "Craft Guilds, the Corpus Christi Play and Civic Government". En Reese Jones, S (ed). *The Government of Medieval York. Essays in commemoration of the 1936 Royal Charter*. York: University of York. 141-163.
- Goldie, M. 2003. *Middle English Literature. A historical sourcebook*. Cornwall: Blackwell Publishing Ltd.
- Gómez Moreno, A. 1991. *El teatro medieval castellano en su marco románico*. Madrid: Santillana.
- González, J. M. 2008. "Caracterización y teatralidad en el Misteri y en el ciclo de York". En Sirera Turó, J.L. ed. *Estudios sobre el teatro medieval*. Publicaciones de la Universitat de València: 81-86.
- Granger, P. 2009. *The N-Town Play. Drama and liturgy in Medieval East Anglia*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Greenblatt, S. 1988. *Shakespearean Negotiations*. California: University of California Press.
- Greenblatt, S. 1980. *Renaissance self-fashioning*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Groenveld, L. M. 1997. *The Medieval Theatre of cruelty: Antonin Artaud and Corpus Christi Drama*. UMI Dissertation Services. University of Alberta.
- Hampfrey, Chris. 1999. "A New Approach to the Study of Medieval Misrule". *Medieval English Theatre* 21. Centre for Medieval studies. University of York: 5-18.
- Happé, P. 1999. *English drama before Shakespeare*. London and New York: Longman.
- Happé, P. 1994. "A guide to criticism of medieval English theatre" En Beadle, R. ed. *The Cambridge Companion to medieval English Theatre*. Cambridge: CUP. 312-343.
- Happé, P. 2004. *Cyclic Form and the English Mystery Plays*. Amsterdam - New York: Rodopi.
- Happé, P. 1989. "The Devil in the interludes" ed. Meg Twycross. *Medieval English Theatre* 11: 42-56.
- Happé, P. 2002. "Farcical elements in the English Mystery Cycles" *Ludus*, 6. Amsterdam and New York: Rodopi. 29-43.

Happé, P. 1996. "Devils' languages in some Corpus Christi plays". *Tudor theatre* 3: 43-60.

Happé, P. 2001. "Procession and the Cycle drama in England and Europe: Some dramatic possibilities" 10th Triennial Colloquium of the SITM.

Hardison, O. B. 1965. *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*. Westport, Conn.: Greenwood Press.

Harper-Bill, C. 1989. *The Pre-Reformation Church in England 1400-1530*. Essex: Addison Wesley Longman Ltd.

Harris, J.W. 1992. *Medieval Theatre in context. An introduction*. London and New York: Routledge.

Hart, J. 1991b. "New Historicism: Taking History into Account". *Ariel* 22: 93-107.

Hayes, Douglas W. 2004. *Rhetorical Subversion in Early English Drama*. New York: Peter Lang Publishing, Inc.

Hogg, R. M (ed). 1992. *The Cambridge History of the English Language 1066-1476*. vol II. Cambridge and New York: CUP.

Johnston, A. F. 1987. "The York Cycle and the Chester Cycle. What Do the Records Tell us?" En Johnston, A.F. ed. *Editing Early English Drama: Special problems and New Directions*. New York: AMS Press. 121-143.

Johnston, A. F. 1989. "Evil in the Towneley Cycle" ed. Meg Twycross. *Medieval English Theatre* 11: 94-103.

Johnston, A. F. 2010. "The Manuscripts of Early English Drama". 13th Triennial Colloquium of the Société Internationale pour l'étude du Théâtre Médiéval SITM Gieben, Germany.

Johnston, A. F. 1993. "The Word Made Flesh: Augustinian elements in the York Cycle" *The Centre and its compass: Studies in Medieval literature in honor of professor John Leyerle*. Western Michigan University. Kalamazoo, Michigan: 225-246.

Johnston, A. F. 2013. "Know your audience". 14th Triennial Colloquium of the Société Internationale pour l'étude du Théâtre Médiéval SITM Poznan, Poland.

Jones, A (ed). 1968. *The Jerusalem Bible*. London: Eyre and Spottiswoode.

Jürgen-Diller, H. 1989. "The Torturers in the English Mystery Plays". *Medieval English Theatre* 11: 57-65.

Kariya, H. 2008. "Auto o Representación de los Reyes Magos. Del escepticismo a la firmeza en la fe". En Sirera Turó, J.L. ed. *Estudios sobre el teatro medieval*. Publicaciones de la Universitat de València: 100-108.

Kieckhefer, R. 1989. *Magic in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press.

King, P. M. 2006. *The York Mystery Cycle and the Worship of the City*. Cambridge: DS Brewer.

King, P. M. 1994. "Morality plays" *The Cambridge Companion to medieval English Theatre*. En Beadle, R. ed. Cambridge: CUP. 240-264.

King, P. M. 2013. "Poetics and beyond: noisy bodies and aural variations in medieval English outdoor performance". 14th Triennial Colloquium of the Société Internationale pour l'étude du Théâtre Médiéval SITM Poznan, Poland.

Kinghorn, A. M. 1968. *Literature in perspective. Mediaeval Drama*. London: Evans Brothers Limited.

Kolve, V. A. 1966. *The play called Corpus Christi*. California: Stanford University Press.

Lascombes, A. 1989. "La function teatral de los personajes del mal". Evil on the medieval stage. *Medieval English theatre* 11: 11-25.

Lester, G. 1989. "Idle words: Stereotyping by language in the English Mystery Plays". Evil on the medieval stage. *Medieval English theatre* 11: 129-139.

López, P. A., s.j. 1975. *Filosofía del lenguaje de San Agustín en su obra De Magistro*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas. Facultad de Filosofía.

López Santos, A. 2013. *Historia del teatro inglés: desde sus orígenes hasta Shakespeare*. Madrid: Publicaciones de la ADE.

Lumianski, R. M and D. Mills (eds). 1974. *The Chester Mystery Cycle*. London, New York, Toronto: Oxford University Press. Early English Text Society. 2 vols.

Marshall, J. 1994. "Modern productions of medieval English plays" En Beadle, R. ed. *The Cambridge Companion to medieval English Theatre*. Cambridge: CUP. 290-311.

Matz, J. 1992. "Beyond the Mirror-Stage: The New Historicism and Theatrical Power". *Theater* 23: 41-45.

May, S. 1983. "Good Kings and Tyrants: A Re-assessment of the Regal Figure on the Medieval Stage". *Medieval English Theatre* 5 (2): 87-102.

Mazer, S. L. 1991. *Scripting the audience: Didactic Strategies in Middle English Drama*. Ed. Ann Harbor: University microfilms international. Columbia University.

Meredith, P. 1994. "The Towneley cycle" En Beadle, R. ed. *The Cambridge Companion to medieval English Theatre*. Cambridge. CUP. 134-162.

Meredith, P. and J. E. Tailby (eds). 1983. *The Staging of Religious Drama in Europe in the later Middle Ages: Texts and documents in English Translations*. Western Michigan University: Kalamazoo.

Meredith, P (ed). 1990. *The Passion play from the N-Town Manuscript*. London: Longman

Mills, D. 1994. "The Chester cycle". En Beadle, R (ed). *The Cambridge Companion to medieval English Theatre*. Cambridge: CUP. 109-133.

Mills, D. 1985. "Look at me when I´m speaking to you". *Medieval English Theatre*. Lancaster University 7 (1): 4-12.

Mills, D. 1983. "Characterisation in the English Mystery Cycles: A Critical Prologue". *Medieval English Theatre* 5 (1): 5-17.

Mortimer, I. (2009). *The Time Traveller´s Guide to Medieval England*. London: Vintage Books.

Mourón Figueroa, C. 2005. *El Ciclo de York. Sociedad y cultura en la Inglaterra bajomedieval*. Universidad de Santiago de Compostela: Servizo de publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.

Mourón Figueroa, C. 2011. "The York cycle and Fisteria Resurrection Plays". A comparative study. *European medieval drama* (15): 153-186.

Muir, Lynette R. 1995. *The biblical drama of medieval Europe*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.

Mullini, R. 1989. "Action and discourse in the Harrowing of Hell: the defeat of Evil" ed. Meg Twycross. *Medieval English Theatre* 11:116-128.

Munson, William F. 1975. "Audience and meaning in two medieval dramatic realisms". *Comparative drama* 9 (1): 44-64.

Murphy, J. J. 1986. *La retórica en la Edad Media*. México: Fondo de Cultura Económica.

Nelson, A. H. 1974. *The Medieval English Stage: Corpus Christi Pageants and Plays*. Chicago: Chicago University Press.

- Nicoll, A. 1925. *British Drama*. London: Harrap.
- Ogilvy, J. D. A. 1963. "Mimi, scurrae, histriones: entertainers of the Middle Ages". *Speculum*. 38 (4): 603-19.
- Otero, G. 2011. "No solo hilar y rezar. Las feministas de la Edad Media". *XL Semanal*: 54-57.
- Owst, G. R. 1993. *Literature and Pulpit in Medieval England*. Cambridge: CUP.
- Palmer, B. 2002. "Recycling "The Wakefield Cycle": The Records". *Research Opportunities in Reinassance Drama* 41: 88-130.
- Parker, R. E. 1933. "The Reputation of Herod in the Early English Literature". *Speculum: A Journal of Medieval Studies* 8: 59-67.
- Penedo, A y Pontón G (eds). 1998. *Nuevo Historicismo*. Madrid: Arcos/Libros.
- Pérez-Rioja, J. A. 1971. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos.
- Pietropoli, C. 1989. "The characterisation of Evil in the Towneley Plays" ed. Meg Twycross. *Medieval English Theatre* 11: 85-93.
- P. J. EPP, G. 1989. "Passion, pomp, and parody: alliteration in the York Plays" ed. Meg Twycross. *Medieval English Theatre* 11: 150-161.
- Pollard, A. W. 1927. *English Miracle Plays Moralities and Interludes. Specimens of the Pre-Elizabethan Drama*. Oxford: Oxford University Press.
- Portillo, R. 1985. "Manifestaciones Dramáticas de Origen Folklórico en la Inglaterra Medieval". En Galván Reula, J.F. *Estudios Literarios Ingleses. Edad Media*. Madrid: Cátedra. 223-226.
- Price, M. R. 1951. *A Portrait of the Middle Ages (1066-1485)*. Oxford: Clarendon Press.
- Prosser, E. 1961. *Drama and religion in the English mystery plays. A re-evaluation*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Rastall, R. 1988. "Female roles in all-male casts". *Medieval English Theatre* (7): 25-31.
- Reese, J. Byers. 1951. "Alliterative Verse in the York Cycle". *Studies in Philology* 48 (3): 639-668.
- Richardson, C and J. Johnston. 1991. *Medieval Drama*. London: The Macmillan Press Ltd.

Robinson, J.W. 1963. "The art of the York Realist". *Modern Philology* 60 (4): 241-251

Rossiter, A. P. 1950. *English Drama from Early times to the Elizabethans*. London: Hutchinson.

Rubin, M. 1991. *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*. Oxford: Oxford University Press.

Sánchez Roura, M.T. 1996. "Addressing the Audience of the Towneley Plays". *Sederi. Journal of the Spanish Society for English Renaissance Studies* (6): 175-188.

Sauras, Emilio. 1955. "El mal según Santo Tomás". *Semana española de filosofía*. Madrid: CSIC.

Scally, W. A. 1982. *Corpus Christi Drama: Four Versions of One World*. Ed. Ann Harbor: University microfilms international. University of Maryland.

Searle, J. R. 1980. *Actos de habla*. Madrid: Cátedra.

Shaw, P. 1985. "Elementos Humorísticos en la Literatura Medieval Inglesa 800-1400". En Galván Reula, J.F. *Estudios Literarios Ingleses. Edad Media*. Madrid: Cátedra. 86-106.

Skinner, Quentin. 2002. *Visions of Politics. vol 1. Regarding Method*. Cambridge: CUP.

Spector, S. 1979. "Anti-Semitism and the English Mystery Plays". *Comparative Drama* 13 (1): 3-14.

Spector, S (ed). 1991. *The N-Town Play*. Oxford, New York, Toronto: Oxford University Press. Early English Text Society. 2 vols.

Stevens and Cawley (eds). 1994. *The Towneley Plays*. New York: Oxford University Press. Early English Text Society. 2 vols.

Stevens, M. 1987. *Four Middle English Mystery Cycles*. Princeton, New Jersey, Guildford, Surrey: Princeton University Press.

Streitberger, W. R. 1994. *Court Revels 1485-1559*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press Incorporated.

Taylor, A. 1989. "To pley a pagyn of the devil: *turpiloquium* and the *scurrae* in early drama" ed. Meg Twycross. *Medieval English Theatre* 11: 162-174.

Twycross, M. 1994. "The Theatricality of Medieval English Plays". En Beadle, R. ed. *The Cambridge Companion to medieval English Theatre*. Cambridge: CUP. 37-84.

Tydeman, W. 1994. "An Introduction to Medieval English Theatre". En Beadle, R.ed. *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press. 1-36.

Tydeman, W. 1978. *The Theatre in the Middle Ages*. Cambridge: CUP.

Tydeman, W. 1986. *English Medieval Theatre 1400-1500*. London, Boston and Henley: Routledge and Kegan Paul.

Walker, G (ed). 2000. *Medieval Drama. An Anthology*. USA, UK, Australia: Blackwell Publishing.

Whittock, M. 2009. *Life in the Middle Ages*. London: Constable and Robinson Ltd.

Wickham, G. 1959. *Early English Stages. 1300-1600*. London: Routledge and Kegan Paul.

Williams, A. 1973. "The Comic in the Cycles". *Medieval Drama*: 173-195.

Williams, A. 1968. "Typology and the cycle plays: some criteria". *Speculum* 43 (4): 677-684.

Wilson, F.P. 1969. *The English Drama 1485-1585*. Oxford: Oxford University Press.

Withington, Robert. 1926. "The Development of the "Vice". *Essays in memory of Barret Wendell*. Cambridge: Harvard University Press.

Wolf, R. 1972. *The English Mystery Plays*. London: Routledge and Keagan Paul.

Young, K. 1933. *The Drama of the Medieval Church*. Oxford: Clarendon Press.