

Esposas malditas, malditas esposas: conflictos matrimoniales en el teatro inglés de la Edad Media

Damned Wives, Wicked Wives: Marital Conflicts in Medieval English Drama

JOSEFA FERNÁNDEZ MARTÍN*

Sumario:

1. Introducción
2. El matrimonio en los Ciclos de Misterios
3. Las esposas malditas y las malditas esposas
4. Conclusiones

Resumen: El teatro religioso inglés medieval, en su vertiente de teatro bíblico, conocido como Ciclos de Misterios, presenta una visión bastante idiosincrática de conflictos sociales, políticos y religiosos que retratan a menudo, en clave de humor, la sociedad contemporánea en la que estas manifestaciones lúdicas prosperaron durante siglos. Uno de los más recurrentes en estas obras es el de los conflictos matrimoniales, donde la esposa aparece como el origen de todos los males del matrimonio, en particular, y de la sociedad en general. Sin olvidar el

* *Josefa Fernández Martín es Doctora en Filología Inglesa y Profesora Ayudante Doctora (acreditada a Profesora Contratada Doctora) en el Departamento de Filología Inglesa, Literatura Inglesa y Norteamericana, de la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla.*

jfmartin@us.es

Recibido: 10 de marzo de 2020

Aprobado para su publicación: 5 de abril de 2020

contexto religioso de este tipo de teatro y la interpretación teológica de estos episodios, lo cierto es que tratan temas tan actuales como la violencia de género, la criminalización de la mujer y la visión sexista de una institución que se instaura como herramienta de control político y social.

Palabras clave: Edad Media, teatro bíblico, Ciclos de Misterios, parodia, matrimonio, mujer, violencia de género, sexismo.

Abstract: Medieval English drama, in the form of Mystery Cycles, is often a source of information about the idiosyncratic social, political or even religious conflicts of the medieval contemporary society. Most of the times, these conflicts are portrayed with clear comic overtones. Among the most popular ones in these plays, the marital conflicts serve to portray an unambiguous sexist view of the wife as the source of all the suffering of the husband, in particular, and of the medieval society in general. Notwithstanding the religious context and the theological interpretation of these conflicts, they address current social issues such as domestic violence, the criminalization of women and the sexist vision of an institution, marriage, created to be used as a social and even political control tool.

Keywords: Middle Ages, medieval drama, mystery plays, parody, marriage, women, domestic violence, sexism.

1. Introducción¹

El teatro inglés medieval, como el teatro medieval europeo es, sin duda, heredero del drama litúrgico y, por ende, se encuadra dentro de la tradición del teatro religioso. Obviamente, desde las primeras representaciones del drama litúrgico, los tropos conocidos como *Quem Quaeritis* (siendo uno de los más antiguos el recogido en *Regularis Concordia*, posiblemente escrito hacia el año 950 por San Ethelwold, Obispo de Winchester), hasta los grandes espectáculos teatrales de los siglos XIV y XV, se fueron incorporando paulatinamente elementos

¹ Este artículo se ha desarrollado a partir de una conferencia pronunciada en el II Curso Internacional de Verano: *Mujeres Malditas, Malditas Mujeres*. Alájar, Sierra de Aracena y Picos de Aroche (Huelva), 2014.

dramáticos y folclóricos que dieron lugar a un teatro religioso, con un claro mensaje doctrinal, pero escrito en lengua vernácula y dirigido por instituciones civiles.

En este proceso el drama inglés medieval tomó dos caminos bien diferenciados:² por un lado, surgieron alrededor de la fiesta del Corpus Christi,³ instaurada en 1264 por el papa Urbano IV a través de la bula *Transiturus de hoc mundo* y confirmada por el papa Clemente V en 1311,⁴ los denominados Ciclos de Misterios,⁵ que vivieron su gran apogeo durante los siglos XIV y XV y que estuvieron desde un principio en manos de los gremios artesanales de las grandes ciudades de la época. Estas obras estaban conformadas por una serie de piezas de extensión reducida que, teniendo la figura de Cristo como eje central, dramatizaban episodios bíblicos y apócrifos desde la creación del mundo al juicio final. Por otro lado, también se popularizaron las Moralidades, obras alegóricas que surgen hacia finales del siglo XV y que poseen cierta conexión con los Autos Sacramentales, que en España aparecen a raíz del Concilio de Trento (1545-1563) pero que alcanzan su esplendor durante el siglo XVII con Calderón de la Barca.

Pero es en los Ciclos de Misterios donde se centrará el contenido de este artículo. Estas obras, como se ha mencionado más arriba, se asociaron a la celebración del Corpus Christi en la Inglaterra de la Baja Edad Media.

² Aunque también se pueden encontrar vidas de santos y obras de milagros en este corpus de textos dramáticos medievales, sólo se han conservado tres obras de milagros y las referencias a textos ahora perdidos no son tan abundantes como en el contexto europeo. El estudio detallado de este tipo de obras lo inicia George Raleigh Coffman con su tesis doctoral *A New Theory Concerning the Origin of the Miracle Play* (1914) y lo redefine Hans-Jürgen Diller en su obra *The Middle English Mystery Play: A Study in Dramatic Speech and Form* (1992).

³ Una fiesta, curiosamente, promovida por una mujer, Juliana de Lieja o *Santa Juliana de Cornillon*, monja del siglo XIII.

⁴ Gerardo Fernández Juárez y Fernando Martínez Gil (Coord.), *La Fiesta del Corpus Christi*, (Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla, 2002), 19 y 55.

⁵ No hay un consenso general entre la crítica en relación con la denominación de estas obras, a las que se refieren como “mystery cycles”, “mystery plays” “Corpus Christi plays” o incluso “biblical plays”. En este trabajo se opta por el término “Ciclos de Misterios”.

El cómo y el por qué son aún materia de debate entre los estudiosos, pero lo cierto es que hacia finales del siglo XIV, la ciudad más importante del momento, York, tal vez por la pervivencia de ritos y celebraciones paganas relacionadas con el culto a la fertilidad (buen tiempo, época de siega o fiestas profanas en espera de buena cosecha),⁶ contaba ya con una importante actividad dramática asociada a esta fiesta religiosa, como pone de manifiesto la primera referencia documentada del año 1376: “De vno Tenemento in quo Tres pagine Corporis christi ponuntur per annum 2s”.⁷ El hecho constatado es que en 1386, la organización del espectáculo teatral en York era ya de tal envergadura que se hacía necesario un estricto control del mismo, empezando por la recaudación de las aportaciones de los gremios o “pageant money” — bajo pena de multa a quien no lo abonara—por parte de las autoridades cívicas, como se refleja en el siguiente documento:

Item les ditz quatre hommnes sercheours coilleront chescun an parmy la Citee lafferant de chescun homme de la dite Arte qappurtient a lour pagyn de Corpore christi & ferront toutes les costages & despensur pur sustener & mayntener la dite pagyn & ent acompt rendront chescun an la tierce dimaigne prochein apres la dite fest de Corpore christi saunz plus delay sur peyne de x s apaier a les quatre hommnes Sercheours auaunt ditz lun moite & laitre moite a la

⁶ Francesc Massip, *El teatro medieval: Voz de la divinidad cuerpo de histrión*. (Barcelona: Montesinos, 1992), 40-41; Josefa Fernández Martín, “‘I Shall Bete the Bak and Bone / and Breke All in Sonder’. La violencia de género en el teatro religioso inglés medieval”, en *El Teatro del Género/el Género del Teatro*, editado por Alfonso Ceballos Muñoz, Ramón Espejo Romero y Bernardo Muñoz Martínez (Madrid: Fundamentos, 2009), 22.

⁷ *Records of Early English Drama: York*, editado por A. F. Johnston and M. Rogerson (Toronto: University of Toronto Press, 1979), 3: “Por un local en el que se guardan durante el año tres carros del Corpus Christi 2 chelines”. Todas las traducciones, salvo que se indique lo contrario, son de la autora.

Chaumbre de conseil sur le pount de Vse en
Euerwyk.⁸

Al igual que York y, tal vez por la popularidad de estos espectáculos allí, otras ciudades siguieron el ejemplo y hay constancia de que fueron numerosas las que tuvieron su propio ciclo de misterios. A pesar de todo, sólo se han conservado en su totalidad tres ciclos asociados a las ciudades de Chester, de Wakefield⁹ (también conocido como Ciclo de Towneley) y el ya mencionado de York; además de estos tres, hay uno bastante enigmático conocido como el ciclo de N-Town (también denominado a veces como *The Hegge Play* o como *Ludus Coventriae*), que para algunos estudiosos podría tener carácter de ciclo “itinerante” y estar relacionado con los condados de Norfolk, Essex o Suffolk.¹⁰ Todos ellos, a excepción del de York, probablemente fueron compuestos a finales del siglo XIV, aunque los manuscritos que nos han llegado datan en muchos casos de fechas posteriores.

Los ciclos conformaban un corpus de breves piezas teatrales basadas en episodios bíblicos, leyendas y textos apócrifos y dramatizaban la historia de la salvación desde la creación del mundo hasta el juicio final, teniendo como episodios centrales la representación de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo, pues su finalidad era claramente doctrinal y encaminada a difundir la necesidad del misterio salvífico de Jesucristo o el misterio de la Redención.¹¹ Por todo ello, los episodios dramatizados casi siempre coinciden en todos los ciclos, pues estas piezas se construyen en base a la exégesis tipológica tan difundida

⁸*Records*, 4: “Del mismo modo, los cuatro recaudadores recaudarán cada año en la ciudad la cantidad adecuada de cada hombre del mencionado gremio para contribuir al sostenimiento de su obra del Corpus Christi y gastarán todo lo necesario para el sustento y mantenimiento de dicha obra y darán cuenta cada año el tercer domingo después del Corpus Christi, sin retraso, bajo multa de 10 chelines, a pagar la mitad a los cuatro recaudadores arriba mencionados, y la otra mitad a la Cámara del Consejo de Ouse Bridge en York”.

⁹ Todas las alusiones a obras de este ciclo se referirán como obras del Ciclo de Towneley.

¹⁰ Fernández Martín, “I Shall”, 23. También se han conservado fragmentos de otros ciclos y piezas sueltas que atestiguan la popularidad de este tipo de teatro.

¹¹ Fernández Martín, “I Shall”, 21, 24.

durante la Edad Media, con asociaciones tan recurrentes como la de Isaac-Cristo o la de Eva-María.¹² Aunque es probable que la autoría de estas piezas, todas anónimas, correspondiera a algún miembro del clero, tanto la organización como las representaciones de las mismas estaban en manos de los gremios o cofradías de artesanos, que, por regla general, se encargaban de una obra estrechamente relacionada con su ocupación; así, los armadores de barcos generalmente escenificaban *El Arca de Noé*;¹³ los panaderos, *La Última Cena*; los carniceros, *La Crucifixión*, etc.

No obstante, a pesar de su contenido teológico y doctrinal, cada uno de los ciclos incorpora rasgos idiosincráticos y elementos culturales que los convierten en referentes sociales y culturales de su época.¹⁴ En este contexto cabe resaltar la visión que ofrecen estas obras de la mujer, en general y, de la esposa, en particular. Sin entrar a fondo en un planteamiento desde la perspectiva de los estudios de género, es bastante obvio que la imagen que la literatura medieval ha transmitido de la mujer responde a la dicotomía de mujer ángel o mujer demonio (monstruo), dicotomía perfectamente encarnada en la legendaria conexión de Eva, la primera mujer por la que entra el pecado y la muerte en la tierra y María, la segunda Eva, por la que llegará la salvación. Esta dualidad, presente en la historia del Cristianismo desde el siglo II por analogía con el paralelismo entre Adán y Cristo, fue tratada y ampliada posteriormente por otros padres de la Iglesia como Irineo (125-202), Juan Crisóstomo (354-407), San Jerónimo (377-420) o San Agustín (354-430) y se desarrolló sobre todo a partir de principios del siglo XIII con el consabido juego de palabras introducido por Gautier de Coinci:

¹² Para un estudio exhaustivo de los episodios dramatizados en los distintos ciclos y su conexión, véase Josefa Fernández Martín, “El tratamiento de la mujer en el teatro inglés medieval” (tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2011), 77 y ss.

¹³ Generalmente estas obras no tenían título; se identificaban por el gremio responsable de su puesta en escena. La mayoría de los títulos son, pues, editoriales.

¹⁴ Josefa Fernández Martín, “The Death, Assumption and Coronation of the Virgin: la idiosincrasia de la secuencia asuncionista en el Ciclo de York”. *Atlantis*, n.º 22 (2000): 118.

EVA-AVE: por una mujer entró el dolor, por la otra la salvación.¹⁵ En los Ciclos de Misterios, este es un patrón recurrente y tanto Eva como María se tomarán como “modelos” por los que las demás mujeres se verán juzgadas; curiosamente, las dos son esposas.

Y es aquí donde adquiere significado el título de esta investigación, pues Eva es por antonomasia la “esposa maldita” por decreto divino, quien se convierte tras la expulsión del Paraíso en icono de la humanidad caída, o sea, del pecado y del mal. Obviamente, esta imagen de Eva como “esposa maldita” se asocia inmediatamente a la de “maldita esposa” en tanto que se la hace responsable directamente de la pérdida del Paraíso pero también de la desgraciada vida de su esposo Adán y, por extensión, de la de todos los hombres.

2. El matrimonio en los Ciclos de Misterios

Aunque la “misogamia” está presente en la cultura occidental desde tiempos inmemoriales, se puede señalar la Sátira VI de Juvenal¹⁶ como uno de los primeros escritos que advierten de los males del matrimonio y que presentan un retrato terrible de las esposas. Más tarde la Patrística sustentará esta visión particularmente negativa del matrimonio partiendo sobre todo de los escritos de San Pablo. Esta aversión a la vida matrimonial se manifestará de forma bien significativa en la Baja Edad Media, sobre todo a partir del siglo XII. Numerosos escritos de filósofos y clérigos de la época, ponen de manifiesto que el matrimonio es uno de los males de la humanidad y absolutamente incompatible con la superioridad intelectual y moral de aquellos que lo denigran, casualmente hombres todos ellos que se tienen en gran estima y consideración,¹⁷ escritos que reflejan una actitud social hacia el matrimonio que calará profundamente en la literatura medieval.

¹⁵ Fernández Martín, “El tratamiento”, 111-12.

¹⁶ M^a Teresa Beltrán Noguer y Ángela Sánchez-Lafuente Andrés, “La sátira sexta de Juvenal o el tópicos de la misoginia”. *Myrtia*, n. ° 23 (2008): 240.

¹⁷ Katharina M. Wilson y Elizabeth M. Makowski, *Wykked Wyves and the Woes of Marriage: Misogamous Literature from Juvenal to Chaucer* (New York: State University of New York, 1990), 106.

De forma muy sucinta, se puede decir que el matrimonio en la Inglaterra medieval se regía, al igual que en el resto de Europa, por dos jurisdicciones, la secular y la canónica o eclesiástica. En ninguno de los dos casos, a priori, el amor era un componente esencial para establecer el “contrato matrimonial”, aunque en este sentido, la Iglesia sí aprobaba la unión de los esposos por amor, aunque ello suponía, en la mayoría de las ocasiones, un acto casi de rebeldía en contra de los intereses económicos e incluso políticos de las familias.¹⁸ En cualquier caso, el estatus de la esposa, una vez formalizado el compromiso matrimonial, seguía siendo tan precario como antes del matrimonio, pasando a ser poco más que una nueva “propiedad” del esposo.¹⁹ Por su parte, el esposo también debía cumplir con determinadas obligaciones dentro de su nuevo estatus adquirido, entre las que generalmente destacaba una mayor falta de autonomía personal al tener que hacer frente a nuevas obligaciones familiares. Son, en este sentido, bastante numerosos los sermones medievales que aconsejan la cooperación de los cónyuges para el buen funcionamiento del matrimonio y la armonía en el hogar, subrayando la necesidad del marido de proporcionar el sustento necesario para la familia mientras la esposa se encarga del hogar y los hijos.²⁰ Es en este reparto de roles donde el teatro inglés medieval se centra a menudo para explorar, a través del elemento farsesco y burlesco, los conflictos matrimoniales de una época marcadamente patriarcal que responsabiliza a la mujer de ellos y que, en muchas ocasiones, en realidad responden a la dejación de funciones, principalmente económicas, del marido.²¹

¹⁸ Conor McCarthy, *Marriage in Medieval England: Law, Literature, and Practice* (Woodbridge: The Boydell Press, 2004), 5 y 92.

¹⁹ A pesar de que esta parece ser la práctica más extendida, en Inglaterra se han documentado casos en los que la esposa aparece como dueña de propiedades personales, distintas de las del marido (McCarthy, *Marriage*, 61).

²⁰ L. Perfetti, *Women & Laughter in Medieval Comic Literature* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003), 197 y ss.

²¹ De especial interés es el retrato, irónico o no, que Geoffrey Chaucer hace del matrimonio a partir del relato de la esposa en “El cuento de la Comadre de Bath”, dentro de los *Cuentos de Canterbury*.

En la Inglaterra de los siglos XIII al XIV, son bastantes los casos documentados de conflictos matrimoniales ocasionados por el desamparo económico de esposa e hijos, llevando a menudo a la violencia dentro del matrimonio e incluso a denuncias y peticiones de divorcio.²² No se puede obviar que en muchas ocasiones, sobre todo tras la devastadora plaga de peste que asoló el país a mediados del siglo XIV, el matrimonio con una rica heredera era una forma rápida de avance económico y social, lo que primaría por encima de cualquier noción de responsabilidad, no digamos amor, hacia la esposa.²³ Es más, incluso la Iglesia apelaba a la responsabilidad moral del esposo que rehuía estas obligaciones alegando no sólo la obligación de proveer materialmente a la esposa, sino también la de garantizar la salvación de su alma, pues frecuentemente la única salida para estas mujeres era la prostitución.²⁴

En este sentido, es bastante reveladora la colección de sermones del monje dominico Peregrino de Opole, en los que reitera como causa de violencia hacia la mujer en el seno del matrimonio las ausencias prolongadas del esposo, generalmente por andar de tabernas, como denuncia en el siguiente fragmento:

Yet (*Sed*) I fear that there are many (*multi*) husbands who are so angry after a visit to an inn that they enjoy beating their wives. They do not dare to strike those who insulted them because they know that, if they do, they will be beaten in return. But after they return home, in their rage, they take all the wrong they have suffered in the inn out on their wives: they grab them by the hair and shove them around the room. Because

²² Fernández Martín, “El tratamiento”, 168.

²³ S. H. Rigby, “English Society in the Later Middle Ages: Deference, Ambition and Conflict”, en *A Companion to Medieval English Literature and Culture C. 1350-C. 1500*, editado por Peter Brown (Malden: Blackwell, 2007), 31.

²⁴ S. M. Butler, *The Language of Abuse: Marital Violence in Later Medieval England* (Leiden and Boston: Brill, 2007), 99.

of this, your love must be such that you do not treat her poorly either in word or deed.²⁵

Este comportamiento, según Peregrino de Opole, era parte de la cotidianeidad conyugal y es, en el caso de los Ciclos de Misterios ingleses, parte de la caracterización de los matrimonios que dramatizan algunas de las más populares historias bíblicas, entre los que destaca el de Noé y Uxor, su esposa.

3. Las esposas malditas y las malditas esposas

Llegados a este punto, la literatura medieval con frecuencia nos presenta un retrato de la mujer íntimamente ligado al mal, sobre todo a partir de las consideraciones de Tertuliano (160-220) sobre la ambivalencia de lo femenino. En palabras de Margaret Denike, esta ambivalencia vendría originada por “the sexualized demonology born of the doctrine of the Fall”,²⁶ que asocia a la mujer con el sexo débil y, por ello, propensa a la seducción y al engaño, además de considerarla como fuerza destructiva, que asociada al demonio, supone una grave amenaza para el hombre y la sociedad en general.²⁷ Eva, por tanto, se erige en la primera esposa a considerar dentro del catálogo de mujeres que los Ciclos de Misterios proponen como modelos de comportamiento femenino,²⁸ casi todos

²⁵ Citado en R. Schnell y A. Shields, “The Discourse on Marriage in the Middle Ages”. *Speculum* 73, n. °3 (1998): 773. “Sin embargo, me temo que hay demasiados maridos que vuelven a casa tan enfadados después de haber estado en la taberna, que disfrutaban pegando a sus esposas. No se atreven a golpear a los que le insultaron [en la taberna] porque saben que si lo hacen, le devolverán los golpes. Pero cuando vuelven a casa, en su ira, pagan todas las ofensas que sufrieron en la taberna con sus esposas: las cogen por el pelo y las arrastran por la habitación. Por todo esto, tu amor debe ser tal que no consentas en tratarla [a la esposa] mal ni de palabra ni de obra”.

²⁶ M. Denike, “The Devil’s Insatiable Sex: A Genealogy of Evil Incarnate”. *Hyphathia* 18, n. ° 1 (2003): 23.

²⁷ Fernández Martín, “El tratamiento”, 88.

²⁸ Aunque no es esencial para la discusión que este artículo plantea, es necesario precisar que en Inglaterra las mujeres tenían prohibido actuar; todos los personajes femeninos eran representados por niños o jóvenes hasta bien entrado

coincidiendo en presentarla como un ser inferior y como la culpable del pecado original y de sus posteriores consecuencias, principalmente, de todos los males asociados al matrimonio. Curiosamente, incluso antes de que se produzca la tentación de Eva por parte del demonio y, por tanto, antes de ser una “esposa maldita”, algunos ciclos ya la presentan como un ser inferior y sometido a la autoridad del esposo, como ponen de manifiesto estos versos de la pieza del Ciclo de Chester dedicada a la pérdida del Paraíso, *The Fall of Man*:²⁹

Therefore shee shalbe called, iwisse,
‘viragoo’, nothings amisse;
for out of man taken shee is,
and to man shee shall drawe (vv. 145-52).³⁰

Claramente, estas palabras, con su peculiar juego pseudo-etimológico,³¹ ponen de manifiesto que incluso antes de la maldición por el pecado cometido, para los dramaturgos de la época, la misión de Eva como la primera esposa era la de seguir a su marido, reconociendo así de forma implícita su inferioridad y su deber de sumisión al esposo.

Posteriormente, desde el momento de su “anagnórisis” como “mujer caída” o “mujer pecadora”, se la asocia ya abiertamente con Satanás, el gran enemigo de Dios y de la humanidad. Curiosamente, en muchas de las piezas donde aparece el demonio en el momento de la tentación de Eva en el paraíso terrenal, este último aparece representado con cara de mujer (a veces incluso con senos), algo habitual en la iconografía de la época. De hecho, en esta misma pieza del ciclo de Chester, *The Fall of Man*, el demonio se describe a sí mismo con una misteriosa apariencia, donde destaca, sobre todo, su rostro, convertido en cara de mujer: “a maydens face”. Esta caracterización, además la corrobora la siguiente

el siglo XVII, tras la Restauración de la monarquía en 1660.

²⁹ Todas las citas correspondientes a obras de este ciclo se han tomado de la edición de R. M. Lumiansky y D. Mills: *The Chester Mystery Cycle*. EETS, S.S. 3 & 9 (London: OUP, 1974).

³⁰ “Por lo tanto, será llamada, ciertamente, virago, sin lugar a error, porque fue creada del hombre y hacia el hombre será atraída”.

³¹ Para un análisis de este juego de palabras, véase Fernández Martín, “El tratamiento”, 103-04.

acotación: “supremes volucris, penna serpens, pede forma, forma puella”,³² siendo uno de los escasos ejemplos de didascalias en los Ciclos de Misterios.

Así, esta asociación “esposa-demonio”, queda de manifiesto en la obra, cuando el esposo, Adán, dando voz a otro de los tradicionales tópicos misóginos medievales, se dirige al público para quejarse amargamente de los males del matrimonio causados, precisamente, por la mujer:

Nowe all my kynde by mee ys kente
To flee womens intycemente.
Whoe trusteth them in any intente,
truely hee is disceaved.
My licourouse wyfe hath bynne my foe;
the devylls envye shente me alsoe.
These too together well may goe,
the suster and the brother.
His wrathe hathe donne me muche woe;
hir glotonye greved me alsoe.
God lett never man trust you too,
the one more then the other (vv. 349-60).³³

³² “Arriba con plumas de pájaro, en forma de serpiente por abajo, con cara de niña”. Esta descripción del diablo es una de las más curiosas en los ciclos y serviría incluso para datar esta pieza. Según S. Higgins, la caracterización del demonio con cuerpo de serpiente y cara de mujer, en el teatro europeo medieval, se correspondería con un período tardío, aunque la referencia a unas alas (*volucris penna*) podría ser un recordatorio de una iconografía anterior que representaba al diablo con forma de dragón. S. Higgins, “Playing the Serpent: Devil, Virgin or Mythical Beast?”. *European Medieval Drama*, n. ° 2 (1998): 207.

³³ “Ahora todos los hombres conocen por mi ejemplo que hay que evitar caer en las trampas de las mujeres. Quien en alguna manera confíe en ellas, que sepa que será engañado irremediadamente. Mi avariciosa y lujuriosa esposa ha sido mi enemiga; la envidia del demonio me destruyó a mí también. Estos dos [esposa y demonio] se llevan de maravilla juntos, como hermana con hermano. Su iracundia [del demonio] me ha causado gran dolor; su gula [de Eva] me ha afligido también. ¡Qué Dios no permita jamás a un buen hombre fiarse de

Con este antecedente, en el que aparece identificada con tal cantidad de “vicios” que pareciese su descripción el compendio de defectos que popularizara Andrés el Capellán en su obra *De amore*, allá por el siglo XII, Eva encarna las dos “vertientes” del título de este artículo, es “esposa maldita” y “maldita esposa”. Además, establece así el patrón por el que medir a todas las demás esposas que aparecen en estas piezas, incluida la Virgen María.

Aquí hay que resaltar el hecho de que los ciclos presentan un elevado número de personajes masculinos frente a una muy reducida presencia de mujeres, por lo que la “tipología” de estas es importante en el contexto global de las obras. En este punto, aunque no se entre a discutir en profundidad este aspecto, es conveniente decir que de las escasas mujeres que aparecen en los ciclos y que pueden considerarse personajes redondos, destacan sólo tres. En términos cuantitativos, María, la Madre de Dios y esposa de San José, ocupa el primer lugar, seguida de Eva, la primera esposa y tras ella la esposa de Noé, identificada con el nombre genérico de Uxor,³⁴ dado que no tiene ni nombre propio, en total consonancia con las fuentes bíblicas (*Biblia Sacra Vulgata*, en este caso), por lo que se convierte, tal vez por ello, en un estereotipo contra el que cargar todos los prejuicios de la sociedad patriarcal medieval. Después de María, por motivos obvios, y de Eva, Uxor ocupa el tercer lugar en términos de relevancia cuantitativa. Ella, como Eva, también se convierte en “esposa maldita” y en “maldita esposa”, llegando a tener, en el caso del Ciclo de Towneley, un número de versos diez veces mayor que el de Eva y convirtiéndose en una de las esposas que da lugar a algunos de los episodios más memorables del teatro inglés medieval.

No deja de sorprender, con relación a Uxor, que un personaje con tan escasa relevancia en las fuentes bíblicas (a la esposa de Noé se la menciona sólo en contadas ocasiones en *Génesis* 6-8) y que sólo aparece escasamente en una obra, la dedicada al diluvio universal, también conocida como *El Arca de Noé*, adquiera tal grado de desarrollo dramático y psicológico en estas piezas, sin olvidar, por supuesto, su papel simbólico-teológico. Así, ella representa al pecador recalcitrante que necesita del instrumento de salvación, representado por el Arca,

ninguno de esos dos, ni de uno más que de la otra!”.

³⁴ Del lat. *uxor, -oris*: “mujer, esposa”.

símbolo de la Cruz y de la Iglesia, guiada por el salvador de la humanidad, Noé, que se identifica con la figura de Jesús.

Es precisamente en las obras dedicadas al diluvio donde los dramaturgos explotan al máximo, a través de elementos cómicos y burlescos, el conflicto matrimonial que acabará perfilando la imagen de la mujer como “maldita esposa” en estas manifestaciones teatrales. El enfrentamiento entre el patriarca Noé y su esposa (explicación teológica), se presenta de forma tal que, en algunos casos, lo que vemos en escena es una auténtica demostración de violencia de género, de gran virulencia en algunos ciclos, como el de Towneley,³⁵ en la que el público puede ver retratado, más que el episodio bíblico, una escena del día a día de su cotidianidad, aunque revestido de una gran carga humorística. De hecho, a menudo, las frecuentes peleas del matrimonio en los distintos ciclos, con sus rasgos altamente grotescos e incluso carnalescos, pueden interpretarse como técnicas dramáticas que preparan al espectador para la moraleja final, claramente religiosa, “haciendo uso de un ‘realismo cómico’ que retrata aspectos de la vida cotidiana de los estratos sociales más bajos aplicados directamente a las historias bíblicas”.³⁶

En todos los ciclos, a excepción del de N-Town, Noé y Uxor protagonizan algunos de los momentos más hilarantes del teatro medieval, presentando a un marido calzonazos, anciano, torpe, pero obediente, dominado por una esposa virago, tozuda y rebelde. Pero tras una primera interpretación tipológica, estos conflictos matrimoniales reflejan inquietudes mucho más cotidianas, como la relación de poder en la sociedad medieval. No cabe duda de que el tono farsesco de estos episodios invita a tomarlos como burdas parodias de los conflictos matrimoniales —al parecer universales— pero un estudio más minucioso revela en muchos casos una verdadera reflexión sobre el papel de la mujer en la Inglaterra bajo-medieval.

³⁵ Todas las citas correspondientes a obras de este ciclo se han tomado de la edición de M. Stevens y A.C. Cawley: *The Towneley Plays*. EETS, S.S. 13 & 14 (Oxford: OUP, 1994).

³⁶ Fernández Martín, “El tratamiento”, 146.

En la mayoría de los ciclos, por ejemplo, Uxor, ante el desconocimiento de la “verdad” bíblica de su esposo, tiende a recriminarlo por lo que, en la mente de cualquier esposa de la época, se consideraría un motivo justo: desaparece durante meses de casa sin avisarla; desatiende sus responsabilidades como padre de familia; o, pide la colaboración de su esposa hijos y nueras en un proyecto que a todas luces parece descabellado: construir un arca donde no hay necesidad de ello.

Sirva como ejemplo, en la obra dedicada al diluvio en el Ciclo de Towneley, conocida como *Play 3, Noah*, la reacción de Uxor cuando Noé vuelve con la orden de Dios de construir el arca; tras saludarla cordialmente, ella responde:

Do tell me belife,
Where has thou thus long be?
To dede may we dryfe,
Or lif, for the,
For want.
When we swete or swynk,
Thou dos what thou think;
Yit of mete and of drynk
Haue we veray skant (vv. 278-286).³⁷

Este tipo de comportamiento por parte de Noé, en la mayoría de los ciclos, es lo que desata el enfado de Uxor que, en el transcurso de estas “discusiones domésticas”, se convierte en uno de los primeros personajes femeninos en la historia del teatro inglés en dirigirse a las mujeres del público³⁸ para conseguir una suerte de identificación

³⁷ “Dime ahora mismo, ¿dónde has estado tanto tiempo? Por lo que a ti respecta, podemos estar a punto de morir por falta [de alimentos] o vivir. Si sudamos o trabajamos, tú haces lo que te da la gana; y así nos vemos, que apenas tenemos algo para comer o beber”.

³⁸ Dado el carácter de estas representaciones, se puede suponer que el público era heterogéneo y abarcaba todos los estratos sociales y, en el caso del público femenino, posiblemente hubiera mujeres que de inmediato se verían reconocidas en las amargas quejas de la esposa de Noé.

empática con el rol de esposa sufridora, invirtiendo así el consabido estereotipo de la mujer brava.

No obstante, este caso de *Uxor* es un ejemplo aislado, siendo, casi siempre, el marido el que increpa al público para hacer apología de los “males del matrimonio”. Son numerosos los parlamentos donde el esposo se queja de la tiranía de la esposa, tal vez destacando entre ellos el de Mak, un pastor ladronzuelo que aparece en la segunda pieza dedicada a la adoración de los pastores del Ciclo de Towneley, conocida como *Second Shepherds’ Play*. Cuando sus compañeros pastores le preguntan cómo está su esposa, de nombre Gyll, no duda en describirla en los siguientes términos, de nuevo recordando sobremanera al listado de defectos femeninos que refiere Andrés el Capellán en *De amore*:

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!
Bot s[h]o
Etys as fast as she can,
And ilk yere that commys to man
She bryngys furth a lakan —
And, some yeres, two.
.....
Yit is she a fowll dowse,
If ye com nar;
.....
Now wyll ye se what I profer? —
To gyf all in my cofer
To-morne at next to offer
Hyr hed-maspenny (vv. 341-51, 356-57, 361-64).³⁹

³⁹ “Ah, repanchingada al lado del fuego ¡por la cruz de Cristo! Y la casa llena de

Como se puede apreciar, la visión que Mak tiene de su esposa (y por extensión del matrimonio), no deja lugar a dudas; tiene una “maldita esposa” que hace de su vida matrimonial un infierno: se emborracha,⁴⁰ come con glotonería y, además, parece tener una sed insaciable de tener hijos, o tal vez de lujuria, siendo los hijos la consecuencia inevitable de ese deseo desenfrenado de sexo. A ello hay que sumarle su mal carácter y su violencia, por lo que el desdichado esposo, en su papel de marido pelele, expresa un último deseo que, paradójicamente coincide con el de Uxor en su diatriba contra los maridos, sólo que ahora es un hombre el que sería feliz si enviudara.

Igualmente, en el Ciclo de Chester, uno de los pastores de la pieza dedicada a la adoración de los pastores, conocida como *The Shepherds* se queja de las mujeres en términos similares, subrayando sobre todo la figura de la mujer violenta o *virago*:⁴¹

For, good men, this is not unknowen

chiquillos. También bebe lo suyo; ¡maldita sea si sabe hacer algo más que eso bien! Pero comer, come tan rápido como puede, y cada año que pasa pare un crío—y algunos años, dos. . . . Y es una feroz palomita, si te atreves a acercarte a ella;. . . . Y ¿sabes qué es lo que ahora daría por ella? Daría todo lo que tengo en mi cofre para que mañana mismo le ofrecieran una misa de difuntos”.

⁴⁰ La identificación de la esposa (o mujer) con la bebida es una constante en estas piezas y particularmente relevante en el ciclo de Chester. Concretamente, en la obra dedicada al diluvio, Uxor rehúsa entrar en el arca si no puede llevar con ella a sus amigas, en la pieza identificadas estas como “las alegres comadres”. Este hecho, que puede considerarse como un acto de piedad cristiana en un principio, se revela luego como prueba del carácter pecador de Uxor, pues esas “alegres comadres” no son otras que las que la acompañan asiduamente en sus visitas a las tabernas, donde se emborrachan y critican a los hombres. Sin duda, esta imagen de la mujer se corresponde con la que se ofrece, por ejemplo, en Eclesiástico 26, 11: “Mulier ebriosa ira magna, et contumelia; / Et turpitudus illius non tegetur”, en *Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Clementinam Nova Editio*, editada por A. Colunga y L.Torrado (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1985), 656.

⁴¹ A menudo, la literatura medieval consideraba a las viudas que por su situación económica podían permitirse no volver a entrar en el matrimonio, como viragos, pues usurpaban los roles tradicionalmente asignados a los hombres (McCarthy, *Marriage*, 150).

To husbandes that benne here abowt:

That eych man muste bowe to his wife,

And commonly for feare of a clowte (vv. 85-88).⁴²

Incluso el esposo de la Virgen María, en la pieza que los ciclos dedican al episodio conocido como *Las dudas de José*, lanza quejas similares cuando descubre que María está embarazada y él, ajeno aún a la explicación divina, se siente “maldecido” por haber sido engañado por su esposa. En este caso, se puede considerar que las acusaciones de deshonestidad vertidas contra María siguen un patrón similar a las que otros esposos lanzan contra sus “malditas esposas”. Sin embargo, la diferencia estriba en que todo el conflicto se desarrolla a expensas del esposo, pues María, como mujer elegida y ser especial, queda fuera de toda confrontación.⁴³

Concretamente, en la pieza del Ciclo de N-Town,⁴⁴ conocida como *Joseph's Return*, después de que María le diga que el hijo que espera es de Dios (y de él), José le responde airadamente:

Goddys childe þou lyst in fay

God dede nevyr jape wo with may

And I cam nevyr ther I dare wel say

ʒitt so nyh þi boure

But ʒit I sey mary whoos childe is this.

Goddys and ʒoure I sey iwys.

ʒa ʒa all Olde men to me take tent

And wddyth no wyff in no kynnyys wyse

Þat is a ʒonge wench be myn a-sent

Ffor doute and drede and swych servyse

⁴² “Porque, buenos hombres, como bien sabéis todos los maridos que estáis por aquí ahora, todo esposo tiene que doblegarse ante su esposa, por miedo a recibir un buen porrazo en la cabeza”.

⁴³ Fernández Martín, “El tratamiento”, 222.

⁴⁴ Todas las citas correspondientes a obras de este ciclo se han tomado de la edición de K.S. Block: *Ludus Coventriae or The Plaie Called Corpus Christi. Cotton MS. Vespasian D.VIII*. EETS, e.s.120 (London: OUP, 1922).

Alas Alas my name is shent
All men may me now dyspyse
And seyn olde cokwold þi bow is bent
Newely now after þe frensche gyse (vv. 43-56).⁴⁵

Aquí José claramente reproduce (dirigiéndose al público masculino, como ya lo hiciera Mak en la obra arriba mencionada) las consabidas lamentaciones del viejo esposo casado con joven doncella, tópico literario ampliamente documentado en la literatura medieval.⁴⁶

No obstante, lo interesante de estas piezas es que ellas, las esposas, no se quedan calladas, no asumen el papel de sufridoras pasivas que la tradición suele atribuirles, a pesar de que tienen un modelo a seguir, el de la más fiel esposa de todas, la Virgen María, que tomada como ejemplo ante las acusaciones de José, guarda silencio o sólo responde para insistir en que el Hijo que espera es de Dios (y de José): “Goddys and 3oure I sey iwys” (v. 48).⁴⁷ Por el contrario, como se ha mencionado más arriba, por primera vez en el teatro inglés medieval (si no en la literatura europea medieval), ante este tipo de acoso por parte del marido, la mujer se dirige al público, supuestamente a sus congéneres, para desafiar la tradición y quejarse amargamente de la vida de casada,

⁴⁵ “¿Hijo de Dios? ¡Mientes como una bellaca! Dios jamás se tiró a una doncella y yo no me he acostado contigo, ni acercado a tus aposentos ni de lejos, así que dime, María ¿de quién es este niño? De Dios y tuyo, en verdad. ¡Ya, ya! Vosotros, ancianos, escuchadme atentamente y no os caséis con ninguna mujer joven, si sois listos, así yo os sirva de ejemplo. Por culpa de ello, ahora mi honra está manchada. Todos los hombres me despreciarán ahora y me llamarán cornudo. Se mofarán de mí diciendo que tengo el arco doblado, al estilo francés”.

⁴⁶ Es también reseñable, como recurso cómico que sirve para actualizar el mensaje doctrinal, el uso de chistes que tienen como diana la “condición sexual” de los franceses, generalmente tildados de afeminados. Si estas obras empiezan a tener auge y popularidad a partir de 1450, el “ataque” a todo lo francés resultaría de lo más actual, pues es en 1453 cuando culmina la Guerra de los Cien Años que acaba con el dominio de Inglaterra en territorio francés.

⁴⁷ “De Dios y tuyo, digo en verdad”. Esta afirmación se repite reiteradamente a lo largo de todo el interrogatorio al que la somete José cuando la descubre embarazada.

como contestación a los ataques misóginos de los esposos de los ciclos, representados por Adán, Noé, José o los pastores.

Así, Uxor en el ciclo de Towneley, en la obra arriba mencionada, no sólo desafia la autoridad de su marido, sino por ende, la de Dios. Esto, obviamente, la convierte de inmediato en pecadora necesitada de redención, pero no sin antes haber hecho una crítica a la situación que muchas mujeres de la época podían perfectamente reconocer en sus palabras:

Lord, I were at ese
And hertely full hoylle,
Might I onys haue a measse
Of wedows coyll.
For thy saull, without lese,
shuld I dele penny doyll,
So wold mo, no frese,
That I se on this sole
wifys that ar here,
For the life that thay leyd,
Wold thare hysbandys were dede; (vv. 560-70)⁴⁸

El deseo de Uxor de convertirse en viuda, ante la situación de miseria que vive en su matrimonio no es baladí. Aunque es cierto que para un reducido grupo de mujeres, aquellas con un patrimonio considerable, enviudar suponía liberarse de la dominación del marido y pasar a ser dueñas de sus propias vidas y posesiones, la mayoría de la población femenina carecía de los medios económicos o de la educación que podría permitirles vivir desahogadamente tras la viudedad. La mayoría estaban condenadas a la pobreza si no entraban en un nuevo matrimonio,⁴⁹ pobreza que Uxor estaría dispuesta a soportar, insinuando,

⁴⁸ “Señor, estaría tranquila y de verdad totalmente calmada, si sólo pudiera tomarme una taza de sopa de viuda. [...] Y así lo querrían también otras muchas mujeres, sin duda, de las que veo en este lugar, pues dada la vida que llevan, preferirían ver muertos a sus maridos; y, ¡así no coma yo nunca más pan!, desearía que el mío también muerto estuviera”.

⁴⁹ M. C. Bodden, “Take All My Wealth and Let My Body Go”, en *Women and*

además, que muchas otras mujeres entre el público también así lo preferirían, antes de seguir padeciendo los maltratos de un marido.

Al igual que Uxor intenta atraer la empatía del público femenino para denunciar los males del matrimonio desde la mirada de la esposa, Gyll, en la segunda pieza dedicada a la anunciación de los pastores en el Ciclo de Towneley, también recurre a esta técnica. Gyll tiene un papel similar a Uxor (las conexiones tipológicas, simbólicas e incluso estéticas son muchas), y en su respuesta a las quejas de su marido, ella inmediatamente contra-ataca con esta apología (o queja) de la mujer casada:

Why, who wanders, who wakys?
Who commys, who gose?
Who brewys, who bakys?
What makys me thus hose?
And than —
It is rewthe to beholde —
Now in hote, now in colde,
Full wofull is the householde
That wantys a woman (vv. 599-607).⁵⁰

Frente al retrato sumamente sexista que hizo su esposo antes de que ella apareciera en escena, lo que en realidad el público puede comprobar ahora a partir de sus palabras es que todas las labores domésticas que garantizan el bienestar del hogar recaen ciertamente en sus manos, aunque esto no quita, como en el caso de Uxor, que a lo largo de la trama representada no incurra en graves pecados. Lo curioso, en estos dos casos, es que, siguiendo el esquema tipológico y de acuerdo con el mensaje doctrinal de los ciclos, estas mujeres, al igual que ocurrió con

Wealth in Late Medieval Europe, editado por Theresa Earenfight (New York: Palgrave, 2010), 39.

⁵⁰ “Pardiez, ¿quién va de aquí para allá, quién se pasa la noche en vela? ¿Quién viene, quién va? ¿Quién prepara la cerveza, quién hace el pan? ¿Por qué será que estoy tan ronca? Y entonces— Es vergonzoso contemplar—ahora con el calor, ahora con el frío, lo penoso que es ver un hogar en el que falta una mujer”.

Eva, deberían haber tenido un castigo acorde con la transgresión que llevaron a cabo.

En el caso de Gyll, la transgresión es verdaderamente significativa, pues la parodia que monta para encubrir al ladrón de su marido raya en la blasfemia o el sacrilegio, haciendo creer a los pastores que han sufrido el hurto que el corderito robado es en realidad su hijo recién nacido, envuelto en pañales y puesto en la cuna, llegando a dramatizar los dolores del parto y jurando ante Dios que se comerá al niño si los está engañando:

A, my medyll!
I pray to God so mylde,
If euer I you begyld,
That I ete this chylde
That lygys in this credyll (vv. 772-76).⁵¹

No se puede obviar aquí que la caracterización de Gyll llega a niveles insospechados de irreverencia, sin pasar por alto que ella ha sido la que ha ideado toda la estratagema del engaño. Cuando finge estar aún dolorida por el parto, se encomienda a Dios, al que pone por testigo de su mentira, parodiando claramente el episodio del nacimiento de Jesús. Invierte, además, de forma perversa el estatus especial de la Virgen María, única en escapar a la maldición acarreada por el pecado de Eva, por lo que quedó libre de dolor durante el alumbramiento. Lo más irónico del caso, en realidad, es que Gyll no hace más que decir una rotunda verdad, pues está dispuesta a comerse el cordero robado en cuanto pueda. Pero esta situación, ciertamente cómica, encierra un planteamiento teológico que es consustancial al mensaje central de los ciclos, pues no hace más que presentar, bajo la forma de parodia, el momento culmen de la Eucaristía:⁵² “Si en la parodia Gyll es María, el cordero robado no es otro que Jesús, el Cordero de Dios, que, tras el

⁵¹ “Ay, mi cintura! Ruego a Dios misericordioso, que si alguna vez os he engañado, me coma yo este niño que tengo en la cuna”.

⁵² Fernández Martín, “El tratamiento”, 240-43.

Misterio de la Redención, será inmolado —e ingerido— en la celebración de la Santa Misa para el perdón de los pecados”.⁵³

Sin duda, la esposa en esta pieza demuestra con sus acciones que está lejos de la caracterización que tanto su esposo como los otros pastores parecían asignarle. Es ella la que urde el engaño y la que, tras ser descubierta, tiene que idear casi sobre la marcha una forma de seguir defendiendo la inocencia de su marido y, por extensión, la suya propia. Así, recurre, viendo venir el inminente castigo, a una estratagema bien distinta, esta vez relacionada con las leyendas y el folclore típico de la región, diciendo que su hijo ha sido transformado en corderillo por obra de los duendes, que a menudo suelen cambiar a los niños recién nacidos por engendros, como este cordero, que dejan en su lugar: “I saw it myself; / When the clok stroke twelf / Was he forshapyn” (vv. 890-93).⁵⁴

No obstante, al igual que ocurrirá con Uxor, aunque por motivos distintos, Gyll, no recibirá castigo alguno; una vez descubierta la artimaña, pasa a un segundo plano y sólo su marido, el ladrón, recibe una simbólica corrección (para tan serio delito como robar ganado), pues será finalmente manteado. Ella, aparentemente, queda exculpada, aun siendo la responsable directa de toda la artimaña y habiendo incurrido, desde el punto de vista teológico, en diversos pecados, destacando la mentira y la blasfemia. Este desenlace final puede estar motivado por el simple hecho de que, una vez castigado el esposo, el orden queda reestablecido; pero aun así, no deja de sorprender la “benevolencia” con la que Gyll es tratada, sobre todo después de que el público estuviera avisado de su condición de “maldita esposa”.⁵⁵ En este sentido, sería

⁵³ *Ibid.*, 241.

⁵⁴ “Lo vi con mis propios ojos; cuando el reloj dio las doce, se transformó”.

⁵⁵ Aunque en un contexto bien distinto, otra “maldita esposa” que elude un castigo por la transgresión cometida, dentro de la tradición literaria inglesa, puede ser Alison, en “El cuento del Molinero” dentro de los *Cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer. Ella, al igual que Gyll, trama un elaborado ardid, en este caso no para ocultar la ofensa del esposo, un anciano carpintero, sino para ponerle los cuernos con un joven estudiante. Curiosamente, parte de la treta está relacionada con el episodio del diluvio, en la creencia de que un segundo diluvio estaba próximo.

interesante poder relacionar el tratamiento proto-feminista en estas piezas teatrales con la posibilidad de que el autor o autores se hubieran inspirado en la tradición de las obras en defensa de las mujeres, tan populares a partir de los textos de Cristina de Pizan, algo que no sería del todo improbable. De este modo, estos personajes femeninos representarían un nuevo orden social, con una visión más positiva e igualitaria de la mujer, tanto en su papel de esposa como de madre.

Uxor, por su parte, tras entrar en el arca, se convierte en casi todos los ciclos en un personaje absolutamente plano, modelo de esposa obediente sin ningún tipo de justificación realista, pues cumple con su papel tipológico. Pero de nuevo, el ciclo de Towneley destaca sobre los demás por el papel que le asigna. Es cierto que al entrar al arca simbólicamente cesan los conflictos matrimoniales, pero una vez allí, es ella la que se convierte en guía hacia la salvación, en timonel del arca e intérprete de las señales divinas que darán lugar a una nueva era. En este sentido, Uxor adquiere un papel que, dentro del esquema tipológico, estaría cercano al de algunas de las prestigiosas abadesas anglosajonas que destacaron como evangelizadoras depositarias y transmisoras de la tradición religiosa y cultural, como Santa Hilda de Whitby (siglo VII).

Este tratamiento hace que en este ciclo, como se apunta más arriba, el autor o autores muestren una especie de proto-feminismo que llama la atención en una época donde la misoginia era la norma y donde los estereotipos femeninos llevaban a este tipo de personajes innegablemente a la identificación con la *ianua diaboli* que Tertuliano tan tempranamente perfiló como modelo para los siguientes Padres de la Iglesia y fuente de inspiración para la literatura misógina medieval:

Tu es diaboli ianua; tu es arboris illius resignatrix; tu es diuinae legis prima desertrix; tu es quae eum suasisti, quem diabolus aggredi non ualuit; tu imaginem Dei, hominem, tam facile elisisti; propter tuum meritum, id est mortem, etiam filius Dei mori habuit.⁵⁶

⁵⁶ “Eres la puerta de entrada al infierno; eres la que profanaste el árbol prohibido; eres la primera desertora de la ley divina; eres la que convenció a aquel a quien el diablo no se atrevió a atacar; destruiste con total tranquilidad la

La justificación, en última instancia, se puede deber a la interpretación tipológica que subyace en todas las obras de los Ciclos de Misterios: los conflictos matrimoniales, las peleas domésticas, la violencia, los pecados de los esposos, no reflejan más que un mundo “postlapsario” donde el hombre ha transitado de la inocencia y la obediencia ciega a Dios a la desobediencia y, como consecuencia, al pecado. La única forma de reestablecer el orden y volver al estado de gracia, es aceptar la doctrina cristiana y abrazar la fe en el Misterio de la Redención. En cualquier caso, no se puede obviar que, a fin de cuentas, los espectadores de estas obras en realidad se encuentran con la dramatización de estos episodios bíblicos (o basados en historias bíblicas) “adaptados” a la sociedad del momento y con una fuerte carga cómica que, por un lado, apela a la atemporalidad del mensaje teológico y, por otro, hace que el mensaje llegue de la forma más lúdica posible, lo que contribuye a su fijación.

4. Conclusiones

Aunque los episodios analizados en este artículo son de distinta naturaleza, procedentes de distintas obras y distanciados entre sí geográficamente, se entiende que en su contexto histórico respondían a un propósito similar con un trasfondo común. Toda obra de teatro medieval debe tener un fin didáctico y claramente teológico, que presente al público un mensaje ejemplarizante y directamente relacionado con el eje central de todas estas manifestaciones teatrales, la necesidad de salvación a través del Misterio de la Redención, de ahí su carácter cristocéntrico e incluso kerigmático.

En este contexto, cabe destacar una primera lectura abiertamente doctrinal que utiliza el conflicto doméstico como ilustración de un mundo caótico, alejado de Dios y que necesita de la gracia divina, a través del Misterio de la Redención, para volver al orden establecido. Este estado “anti-natural” se refleja en el tratamiento de la mujer en

imagen de Dios, el hombre; por la consecuencia de tu pecado, la muerte, hasta el hijo de Dios ha de morir”. Virginia Alfaro Bech y Victoria Eugenia Rodríguez Martín, introducción, comentarios, texto latino y traducción de *De cultu feminarum Tertuliano. El adorno de las mujeres*, por Tertuliano (Málaga: Universidad de Málaga, 2001), I.1.2.

estas piezas. En términos generales y a excepción de la Virgen María, las mujeres se identifican con el mal y el pecado. Esto es particularmente visible en la inversión de roles que en la mayoría de las piezas presenta la jerarquía patriarcal, concretamente en la institución del matrimonio, con un esposo calzonazos y una esposa controladora, terca, caprichosa y pecadora, epítome del mundo caído que necesita redención.

Este paradigma resulta manifiestamente claro, por ejemplo, en los episodios que dramatizan la historia del diluvio, donde es evidente la interpretación tipológica que presenta a Noé como Cristo, a su “maldita” esposa como el pecador incorregible y al Arca como la Cruz de la salvación. No obstante, esta caracterización se puede rastrear también en otros episodios “domésticos” incluidos en los Ciclos de Misterios. Así, Eva, es “esposa maldita” y “maldita esposa”, quien se convertirá en modelo para todas las demás. A partir de ella, la visión del matrimonio y de la esposa queda marcada por esa percepción misógina que caracteriza a buena parte de la literatura medieval.

En este sentido, se puede entender que esta particular caracterización de la relación de matrimonio, además, puede responder al deseo del dramaturgo o dramaturgos de actualizar y traer al aquí y ahora de la sociedad inglesa bajomedieval el mensaje doctrinal y atemporal de la historia bíblica. Al hacerlo, sin embargo, se proporciona una visión bastante cercana a la realidad social de la época en la que triunfó este tipo de teatro, reproduciendo patrones de comportamiento fácilmente identificables en otros ámbitos, como ponen de manifiesto los documentos religiosos, civiles, judiciales o históricos que remiten a una gran casuística en torno a los conflictos matrimoniales.

La forma singular en que estos conflictos se resuelven en las obras analizadas, no obstante, hace pensar que en el teatro religioso inglés medieval, en especial en los Ciclos de Misterios y, sobre todo en el denominado Ciclo de Towneley, el tratamiento inicialmente misógino de los papeles femeninos con frecuencia se torna en contra de los propios prejuicios misóginos y las mujeres, las “malditas esposas”, acaban finalmente justificadas en sus conductas o, al menos, no castigadas por lo que se entendería como clara infracción de las normas establecidas; después de todo, el devenir de la historia sólo es posible con su

colaboración; incluso en el plano teológico, sólo pudo haber Redención porque hubo antes mujer.

Referencias Bibliográficas

Beltrán Nogue, M^a Teresa y Ángela Sánchez-Lafuente Andrés. “La sátira sexta de Juvenal o el tópico de la misoginia”. *Myrtia*, n.º 23 (2008): 225-243.

Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Clementinam Nova Editio, editada por A. Colunga y L. Torrado. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1985.

Bodden, M. C. “Take All My Wealth and Let My Body Go”, en *Women and Wealth in Late Medieval Europe*, editado por Theresa Earenfight, 33-49. New York: Palgrave, 2010.

Butler, S. M. *The Language of Abuse: Marital Violence in Later Medieval England*. Leiden and Boston: Brill, 2007.

Chaucer, Geoffrey. *Cuentos de Canterbury*. Tomo I, El Cid Editor, 2009. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uses/detail.action?docID=3184836>. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uses/detail.action?docID=3184836>.

The Chester Mystery Cycle, editado por M. Lumiansky y D. Mills. EETS, S.S. 3 & 9. London: OUP, 1974.

Coffman, George Raleigh, “A New Theory Concerning the Origin of the Miracle Play”, tesis doctoral, Chicago University, 1914.

De cultu feminarum Tertuliano. El adorno de las mujeres. Introducción, comentarios, texto latino y traducción de Virginia Alfaro Bech y Victoria Eugenia Rodríguez Martín. Málaga: Universidad de Málaga, 2001.

Denike, M. “The Devil’s Insatiable Sex: A Genealogy of Evil Incarnate”. *Hypathia* 18, nº 1 (2003): 10-43.

Diller, Hans-Jürgen. *The Middle English Mystery Play. A Study in Dramatic Speech and Form*, traducido por F. Wessels. Cambridge: CUP, 1992.

Fernández Juárez, Gerardo y Fernando Martínez Gil (Coord.). *La Fiesta del Corpus Christi*. Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

Fernández Martín, Josefa. “The Death, Assumption and Coronation of the Virgin: la idiosincrasia de la secuencia asuncionista en el Ciclo de York”. *Atlantis*, n. ° 22 (2000): 109-120.

Fernández Martín, Josefa. “‘I Shall Bete the Bak and Bone / and Breke All in Sonder’”. La violencia de género en el teatro religioso inglés medieval”, en *El Teatro del Género / el Género del Teatro*, editado por Alfonso Ceballos Muñoz, Ramón Espejo Romero y Bernardo Muñoz Martínez, 21-39. Madrid: Fundamentos, 2009.

Fernández Martín, Josefa, “El tratamiento de la mujer en el teatro inglés medieval”, tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, 2011.

Higgins, S. “Playing the Serpent: Devil, Virgin or Mythical Beast?”. *European Medieval Drama*, n. ° 2 (1998): 207-214.

Ludus Coventriae or The Plaie Called Corpus Christi. Cotton MS. Vespasian D.VIII, editado por K. S. Block. EETS, e.s.120. London: OUP, 1922.

Massip, F. *El teatro medieval: Voz de la divinidad cuerpo de histrión*. Barcelona: Montesinos, 1992.

McCarthy, Conor. *Marriage in Medieval England: Law, Literature, and Practice*, Woodbridge: The Boydell Press, 2004.

Perfetti, L. *Women & Laughter in Medieval Comic Literature*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003.

Records of Early English Drama: York, editado por A. F. Johnston y M. Rogerson. Toronto: University of Toronto Press, 1979.

Rigby, S. H. “English Society in the Later Middle Ages: Deference, Ambition and Conflict”, en *A Companion to Medieval English Literature and Culture C. 1350-C. 1500*, editado por Peter Brown. Malden: Blackwell, 2007.

Schnell, R. y A. Shields, “The Discourse on Marriage in the Middle Ages”. *Speculum* 73, n° 3 (1998): 771-786.

The Towneley Plays, editado por M. Stevens y A.C. Cawley. EETS, S.S. 13 & 14. Oxford: OUP, 1994.

Valbuena Prat, Ángel. *El teatro español en su Siglo de Oro*. Barcelona: Planeta, 1969.

Wilson, Katharina M. y Elizabeth M. Makowski. *Wykked Wyves and the Woes of Marriage: Misogamous Literature from Juvenal to Chaucer*. New York: State University of New York, 1990.