

**THE DEATH, ASSUMPTION AND CORONATION OF THE
VIRGIN: LA IDIOSINCRASIA DE LA SECUENCIA
ASUNCIONISTA EN EL CICLO DE YORK**

Josefa Fernández

Universidad de Sevilla

Within the tradition of the Assumption plays, that is to say, the plays dedicated to the death, assumption and coronation of the Virgin Mary, it is possible to establish a general scheme of traditional motifs, most of them based on the Apocrypha containing the legends about Mary's death, that are systematically repeated with very little variation. This recurrence of common elements allows the study of any Assumption Play to determine the idiosyncratic features that make it different from the rest, even if it shares with the rest many other aspects. In the York Cycle, and after Quirante's enlightening analysis of Valencian Assumption plays, a detailed analysis of these particular motifs shows to what extent, keeping within the tradition, these plays are original and different from similar European theatrical productions.

Una de las razones por las que el Ciclo de York destaca, en relación a la figura de María, de los demás ciclos ingleses de misterios, es por ser el único que ha conservado una serie completa de obras dedicadas a su muerte, asunción y coronación.¹ Esta serie está compuesta por las piezas número XLIV al XLVIA, conocidas como *The Death of the Virgin*, *The Funeral of the Virgin*,² *The Assumption of the Virgin*, *The Coronation of the Virgin* y *The Coronation of the*

¹ Tanto la numeración de las piezas como los títulos corresponden a la edición de R. Beadle (1982). En el MS original, el denominado *Register*, de la segunda mitad del s. XV, las obras aparecen identificadas por el nombre del gremio que las representaba y sólo cuatro cuentan con título original en latín. Los títulos editoriales posteriores se basan en la breve descripción de cada obra que proporciona un documento de hacia 1420 conocido como "Second List" (Johnston and Rogerson 1979: 25-26).

² El MS de esta obra no se ha conservado.

Virgin (later fragment),³ que figuran entre el episodio neotestamentario de Pentecostés y el Juicio Final, pieza con la que suelen culminar los llamados ciclos ingleses o “Corpus Christi Plays”. Por otro lado, este grupo de obras se dedica a destacar las prerrogativas que caracterizan a María a lo largo de todo el ciclo, esencialmente su Maternidad Divina, Virginitad Perpetua y su Inmaculada Concepción, que conllevarán su posterior Asunción y glorificación como Reina de los Cielos. Con todo ello, se destaca principalmente su intercesión o mediación, es decir, su papel en la economía salvífica que, en última instancia, es lo que justifica la presencia en el ciclo de estas obras “marianas”, basadas exclusivamente en fuentes apócrifas.

Sin embargo, a pesar de que esa secuencia mariana sólo se ha conservado en York, parece que formó también parte de otros ciclos, como lo atestigua la existencia de un “pageant” asuncionista muy extenso —*The Assumption of Mary*— en el Ciclo de N-Town, lo que da pie a pensar que ciudades como Chester, Lincoln, Beverly, Newcastle y Aberdeen, que también contaron con ciclos de misterios, pudieron contar con obras similares (McKinnell 1988: 3). Su existencia se atestigua además en otros países europeos así como en numerosos textos españoles de composición más tardía, como el Misterio de la Asunción de la Catedral de Valencia, de principios del siglo XV, o el bien conocido *Misteri d’Elx*, posiblemente originado a finales del XV, aunque el MS más antiguo que se conserva es de 1625,⁴ y que se sigue representando en la actualidad durante los días 14 y 15 de agosto de cada año.

El primer dato a tener en cuenta en relación a las piezas de York —así como en todas las piezas asuncionistas— es el hecho de que se basan en textos apócrifos, esencialmente en el *Transitus Beatae Mariae* de José de Arimatea o *Pseudo Melito*, sin olvidar la *Legenda Aurea* de Jacobus de Vorágine. No obstante, inciden en aspectos “mariológicos” comúnmente aceptados por la Iglesia desde época muy temprana y que luego serían sancionados como dogmas, es decir, la Maternidad Divina de María, su Virginitad Perpetua, su Inmaculada Concepción y su Asunción.⁵

³ Este fragmento tardío sobre la coronación de María podría tratarse del comienzo de una pieza sobre la Asunción, de fecha muy posterior al resto de las obras —la caligrafía del MS corresponde al siglo XVI—, pues comienza con un debate sobre la necesidad de la asunción de María. No obstante, al estar atribuido al mismo gremio, “Hostelers”, que se encargaba de la representación de *The Coronation of the Virgin*, se sospecha que puede tratarse también del comienzo de una versión revisada de dicha obra o de un comienzo más “artístico” para la misma (McKinnell 1988: 5).

⁴ El texto del *Misteri d’Elx* se conserva en varios MSS o “consuetas”, siendo el más antiguo el arriba mencionado de 1625 y el más reciente, de la segunda mitad del XVIII.

⁵ Los dos primeros dogmas, Maternidad Divina y Virginitad Perpetua, fueron declarados en el Concilio de Éfeso del año 431, y en el tercer Concilio de Letrán del año 649, respectivamente. La Inmaculada Concepción de María fue declarada dogma por Pío IX el 8 de Diciembre de 1854, en la bula papal *Ineffabilis Deus*, y la Asunción por Pío XII el 1 de Noviembre de 1950 en la *Munificentissimus Deus* (Carol 1994: 7-11).

Por otra parte, se debe hacer igualmente hincapié en el evidente protagonismo de María en estas obras, en contraste con su escasa relevancia en las demás, no tanto por lo que respecta a su intervención hablada,⁶ sino porque se convierte en el foco de atención de la escena, a pesar de que tanto el de York como los demás ciclos ingleses son profundamente cristocéntricos.

Al analizar estas piezas asuncionistas y debido a su manifiesta peculiaridad, parece oportuno compararlas con otras similares de España y de Europa para llegar a articular la secuencia completa de los episodios asuncionistas. En este sentido, la propuesta de Quirante parece más que aceptable (1987: 26); así, se puede esquematizar el relato asuncionista de forma análoga al camino marcado por Propp en su *Morfología del cuento* (1985: 29, 33) y, de ese modo, posibilitar su sistematización y estudio. Quirante agrupa todos los episodios o escenas en lo que él denomina “esquema episódico asuncionista” (1987: 27), o conjunto de 43 episodios básicos que figuran en el relato de la muerte, resurrección, ascensión y glorificación de María y que de alguna forma recogen los dramas asuncionistas. Una “secuencia ideal” de todos esos momentos comenzaría con la visita de María a los lugares santos, su deseo súbito de morir, la venida del ángel para anunciarle su próxima muerte y la llegada de Juan y el resto de apóstoles para acompañarla en el trance; le siguen la llegada de Jesús para llevarse el alma al cielo, el entierro o procesión fúnebre, la sepultura, el episodio de la “Judiada”, la resurrección y una segunda venida de Jesús —acompañado ahora de San Miguel— para devolver el alma al cuerpo de María. Finalmente, se produce la ascensión en cuerpo y alma en presencia de los apóstoles, incluyendo el conocido episodio de Tomás.⁷

El esquema episódico de los “pageants” asuncionistas de York viene a coincidir, en términos generales, con el propuesto por Quirante. Las alteraciones son escasas y afectan principalmente al orden cronológico en que se presentan los episodios, sin que ello conlleve ningún cambio significativo con respecto al expuesto más arriba. Las ausencias, por otra parte, también son exiguas, aunque no por ello dejan de ser significativas; por ejemplo, York no incluye la visita de María a los lugares santos, el entierro de María o el episodio de la “Judiada”.⁸ Al mismo tiempo, este ciclo incluye episodios que no están contemplados por Quirante, y que podrían interpretarse como los perfiles que le confieren su particular idiosincrasia.

Por lo que respecta a las variantes meramente cronológicas, hay que señalar que los episodios 5 y 6 del esquema de Quirante —el ángel desciende con la palma y, luego, anuncia a María que morirá al tercer día— aparecen en York en los puestos 6

⁶ Los datos son curiosamente reveladores: en las tres piezas asuncionistas, María cuenta con 22 intervenciones; en el resto del ciclo aparece en once piezas con un total de 84 intervenciones. La relación de participación en ambos casos es de un 0.13%.

⁷ Aunque es frecuente encontrar en las piezas asuncionistas la escenificación de la coronación de María en el cielo, este episodio no está recogido en el esquema de Quirante.

⁸ Ataque del pueblo judío durante el entierro y procesión del cadáver de María al valle de Josafat.

y 5, respectivamente, lo que no entraña mayor significación. No obstante, otras variantes sí que parecen implicar un cambio importante en la actitud del autor o autores de York. Conviene, ante todo, examinar los siguientes apartados de la secuencia propuesta por Quirante:⁹

- 7) María pregunta al ángel su nombre.
- 8) María pide al ángel no ver al demonio a la hora de su muerte.
- 9) María pide al ángel que vengan los Apóstoles.
- 35) Baja Jesús con gran comitiva de ángeles.
- 36) S. Miguel mete el alma en el cuerpo de María.
- 37) Jesús toma el cuerpo de las manos y le dice: “Levántate”
- 38) Resurrección de María.
- 39) Asunción de María.
- 41a-43b) Episodio de Tomás.

En primer lugar, en los apartados 8 y 9, María pide al ángel no ver al demonio a la hora de la muerte y además insiste en que todos los apóstoles la acompañen en ese momento; en York, sin embargo, esas peticiones son formuladas directamente al Hijo; así tras dar gracias al ángel por su mensaje, María dice:

And dere sone, I beseke þe
 Grete God, þou graunte me þi grace,
 Thine appostelis to haue in þis place,
 þat þei at my bering may be. (28-31)

Y más tarde, en el transcurso de esa misma oración a Jesús, le pide: “And dere sone, whane I schall dye,/ I pray þe þan for þi mercy/ þe fende þou latte me noȝt see” (132-34).

Se pueden dar varias razones para esta “ligera” variante, según las fuentes apócrifas en las que se basan. En la *Legenda Aurea*, efectivamente, María pide al ángel no ver al demonio a la hora de la muerte, aunque ella insiste que se transmita esta petición al Hijo, con lo que indirectamente, Jesús es el receptor. Por tanto, la versión de York parece seguir la tendencia general, ya que salvo la *Legenda Aurea*, los demás apócrifos lo presentan como una petición directa a Jesús. Esa opción aparece incluso en una segunda versión de la Asunción del propio libro de Vorágine, recogida en el “relato de San Cosme, llamado el Vestidor”: “En las conversaciones mantenidas familiarmente con su Hijo cuando éste vivía en la tierra, hábale ella pedido la gracia de no ver jamás al espíritu maligno” (1982: 489).

En cuanto a la segunda petición, la de tener a todos los apóstoles junto a ella al morir, aparece también en la *Legenda Aurea* como una petición al ángel, junto con un breve relato apócrifo conocido como *Tránsito de la Bienaventurada Virgen*

⁹ La numeración corresponde a la del esquema de Quirante.

María según la versión de Vicente de Beauvais (Kaydeda 1986: 471). En el resto de apócrifos María se dirige directamente a Jesús, o es ella misma la que convoca a los apóstoles.

Por tanto, esa leve desviación del esquema básico de Quirante sólo revela que York sigue aparentemente la tendencia más popular, es decir, la que recoge un mayor número de textos apócrifos, y no la que se apoya en el texto de Vorágine, a pesar de que el propio Quirante en su esquema designe esos motivos como “peticiones tradicionales al ángel ... [y] otro de los puntos básicos de la tradición que se mantiene inalterado hasta los últimos años de la Edad Media” (1987: 38). Por ello, parece que la “tradición” a la que hace referencia Quirante es la que se apoya exclusivamente en la *Legenda Aurea*.¹⁰ Por otra parte, e independientemente de las fuentes, el hecho de que en York María se dirija directamente a Jesús viene a poner de relieve el protagonismo cristológico del ciclo, mientras que en los dramas asuncionistas estudiados por Quirante María es la indiscutible protagonista.

Ese aspecto justificaría además otra variante relacionada con la pregunta de María acerca del nombre del mensajero divino y que queda sin respuesta en el esquema de Quirante. Este episodio se basa únicamente en la *Legenda Aurea*, aunque luego se convirtió en elemento habitual en los dramas asuncionistas. No obstante, York se aparta de la tradición ya que el ángel responde en *The Death of the Virgin*: “Gabriell, þat baynly ganne bringe/ þe boodworde of his bering/ Forsothe lady, I ame þe same” (22-24). Según Quirante, este episodio desaparece de algunos dramas asuncionistas —como sucede en el *Misteri d’Elx*— precisamente para evitar “la negativa tradicional con que éste responde ... y eludir la más mínima contradicción a los deseos de la Virgen” (Quirante 1987: 43). La propuesta de York, claramente en sintonía con esa tendencia a evitar contradecir cualquier deseo de María, va incluso más lejos, ya que permite que el ángel se identifique, como se observó más arriba.

Una variante significativa es la que afecta a los episodios 35-39; en ese caso, parece que simplemente se opta por una versión distinta de entre las muchas que ofrecen los apócrifos. Según el esquema general más arriba enunciado, una vez enterrada María, Jesús baja acompañado de una multitud de ángeles y de San Miguel —a quien previamente se ha confiado el alma— y ahora la devuelve de nuevo al cuerpo de María, tras lo cual Jesús, tomándolo en sus manos, le ordena que se levante, dando lugar así a la resurrección y posterior ascensión, siguiendo muy de cerca las versiones de la *Legenda Aurea* y el *Pseudo-Melito*.

York simplifica de modo considerable esa escena, pero a la vez, la multiplica en parte, ya que la incluye, al menos, en tres “pageants” distintos,¹¹ por lo que

¹⁰ Es necesario mencionar que Quirante tiene en cuenta en su estudio los dramas asuncionistas italianos, franceses y españoles, pero en ningún momento hace referencia a los ingleses.

¹¹ *The Death of the Virgin* culmina con la ascensión de María y aunque, según el esquema global, en

incluso se ha argumentado que podría tratarse, al menos en el caso de *The Assumption* y de *The Coronation*, dada además la coincidencia de algunos versos en ambas, de piezas que se representarían de forma alternativa en años distintos (Portillo y Gómez Lara 1995: 60), práctica por otra parte bastante habitual en otros ciclos ingleses. De cualquier modo, el episodio queda reducido a la presencia de ángeles que, a las órdenes de Jesús, llevan a María directamente al cielo, o la invitan a salir de la tumba, tras de lo cual se produce la ascensión en cuerpo y alma.¹²

Posiblemente, el hecho de que Jesús no intervenga aquí directamente en la resurrección de María, como figura en el apartado 37 del esquema de Quirante, sirva al autor o autores de York para subrayar el protagonismo de la Madre, confiando además una mayor teatralidad al encuentro Madre-Hijo en un plano superior, representativo del cielo, como ocurre en *The Coronation of the Virgin*, para el que se usaría una plataforma elevada o la misma maquinaria aérea que debe llevar a cabo los desplazamientos verticales de los personajes. Por otra parte, parece obvio que en York se pretende crear un sutil paralelismo entre la Pasión, Muerte, Resurrección y Ascensión de Cristo y los últimos momentos de la vida de María, por lo que la ausencia de Jesús en la resurrección de su Madre estaría justificada, ya que ella tampoco presencié la de su Hijo.

Cabe aquí mencionar que mientras en York se insiste en la ascensión corporal de María —Jesús ordena a sus ángeles en *The Coronation of the Virgin*: “I will hir body to me brought” (11)— algunos textos apócrifos, en cambio, silencian a menudo ese dato y sólo se refieren a la ascensión del alma al cielo, o sólo se especifica que el cuerpo es trasladado al paraíso, como en el *Tránsito de la Bienaventurada Virgen María* (Kaydeda 1986: 450-51) o el *Pseudo-Juan*¹³ (Kaydeda 1986: 517), a pesar de que la doctrina de la ascensión corporal de María, declarada finalmente dogma por la Iglesia en 1950, no había suscitado grandes controversias antes de la Reforma Protestante.

La última variante substancial la constituye la historia de Tomás, que en York sigue fundamentalmente el relato de José de Arimatea, con la única salvedad de que no es Tomás el que pide que abran el sepulcro de María para confirmar su relato, sino los mismos apóstoles los que insisten en ello, por lo que en cierto modo se traslada la incredulidad de Tomás a estos últimos, quizá en función del papel tan sobresaliente que el apóstol tiene en esta obra como adalid de la Madre de Dios.

este momento se produce sólo la ascensión de su alma, el texto es bastante explícito en cuanto a lo que se representa al final de la pieza: “þat birde for to bringe vnto þis blis bright / Body and sawlc we schall hir assende” (188-89); por tanto se puede considerar que este episodio se corresponde igualmente con el número 39 del esquema global.

¹² En *The Assumption of the Virgin*, esto ocurre en dos etapas, al interpolarse el episodio de Tomás, que llega cuando María ya se encuentra camino del cielo.

¹³ Conocido también como *Libro de San Juan Evangelista* o *Evangelio de Juan el Teólogo sobre la dormición de la Madre de Dios*.

Por otro lado, es necesario dejar constancia de la ausencia en York de algunos motivos tradicionales, como son la visita de María a los lugares santos, el temor de que los judíos puedan quemar su cuerpo tras su muerte, la procesión y entierro, y el mismo episodio de la “Judiada”.

La visita a los santos lugares sólo aparece en la *Legenda Aurea* y en el *Pseudo-Juan*, donde la única alusión al tema indica que María visitaba con frecuencia el sepulcro de Cristo (Kaydeda 1986: 511). No obstante, la presencia de este episodio en un considerable número de piezas asuncionistas parece evidenciar su popularidad durante la Edad Media,¹⁴ a pesar de que Quirante afirma que no era frecuente en el drama asuncionista valenciano (1987: 36-37). Su proliferación puede, en cierto modo, justificarse por motivos doctrinales pues, tradicionalmente, la visita a esa serie de lugares, a modo de “*Via Crucis*” mariano, se ha interpretado como un intento de consolidar el papel de María como “Corredentora”, enfatizando su compasión, que le otorga la gracia de convertirse en mediadora entre Cristo y los hombres,¹⁵ esencialmente debido a su maternidad y a su caridad, subrayada esta última durante Pentecostés, cuando María estimula con sus oraciones la venida del Espíritu Santo (Carol 1994: 35, 41).

Sin embargo, en York, y para este episodio concreto, se opta por ignorar la fuente de Vorágine, aunque se podría argumentar que el autor o autores tuvieron de alguna manera presente esa tradición que asocia el “Tránsito” de María con la Pasión de Cristo al crear las piezas asuncionistas, sobre todo en *The Death of the Virgin*. En esa última obra, se puede apreciar la existencia de una clara conexión entre esos dos episodios, aunque de una forma un tanto novedosa, al sustituir el motivo de la visita de María a los lugares santos por una especie de estructura especular de la Pasión, con claros ecos del “pageant” *The Death of Christ*.

En este sentido, se establece la identificación María-Cristo a través de diversos recursos que cumplen una función similar, es decir, recordar el misterio de la Redención y el papel de María como co-participante en el mismo. Entre esos recursos cabe destacar correspondencias verbales entre las dos obras, inversión de papeles, y situaciones paralelas para acentuar esa identificación. Así, por ejemplo, María y Juan invierten sus roles, al ser el apóstol el que se lamenta y ella la que le conforta, al contrario de lo que ocurre al pie de la cruz en *The Death of Christ*; además, las doncellas adoptan en cierto modo el papel de María al pie de la cruz, al dar voz al *planctus* por la muerte de su Señora, con claros ecos del *Planctus Mariae* por la

¹⁴ Esta tradición se menciona explícitamente en la única pieza asuncionista del ciclo de N-Town:

She was inhabith in Juré by the mounte of Syon
After the Assencion of hir sone, conseyyed in spoused.
All the holy placys in erthe that Criste duellyd on,
Devouthly sche went hem, honouryng the Godhed (14-17)

¹⁵ En 1921, Benedicto XV autorizó la misa y oficio de la Mediación de María, celebrados el 31 de Mayo (Carol 1994: 35).

muerte de Jesús. Así, en *The Death of the Virgin*, una doncella se lamenta: “Allas for my lady þat lemed so light,/ ... That I on þis semely schulde se such a sight” (96, 98), mientras que en *The Death of Christ*, dice María: “Allas that I schulde see þis sight/ Of my sone so semely to see” (135-36).

Llama también la atención la ausencia en York del motivo 13 del esquema de Quirante, o sea, el miedo de María a que los judíos quemaran su cadáver, que, dramáticamente, se ve reflejado en lo que se podría llamar la gran omisión en la secuencia de York, es decir, la “Judiada” o ataque del pueblo hebreo durante el entierro y procesión hasta el valle de Josafat, donde se le dará sepultura.

Sin embargo, se sabe que York contó con una obra sobre el entierro de María¹⁶ —*The Funeral of the Virgin* o ‘*Fergus*’— cuyo manuscrito ha desaparecido, quizá porque fue suprimida ya a finales del XV debido a que inducía a gran hilaridad y escándalo,¹⁷ según consta en un documento de 1432:

Ex altera parte vero quia Cementarij huius ciuitatis murmurabant inter se de pagina sua in ludo corporis christi vbi fergus fflagellatus erat pro eo quod materia pagine illius in sacra non continetur scriptura & magis risum & clamorem causabat quam deuocionem (Johnston and Rogerson 1979: 47-48)

Parece digno de mención el que se aduzca que tal relato no figura en la Biblia, acentuando así su naturaleza apócrifa, cuando en realidad todo lo relacionado con la Asunción se basa en apócrifos. Se dice además que no cumple con la función primordial de este tipo de teatro, pues no invita a la devoción, es decir, no instruye en la fe.

Lo cierto es que en York, María expresa su temor a las represalias del pueblo hebreo en el “pageant” de *Pentecost*, y en cambio, en la secuencia asuncionista, a excepción hecha de la obra desaparecida, los únicos judíos que aparecen en escena no muestran ninguna hostilidad hacia ella, pues su actitud respetuosa y humilde, tal como se desprende de sus plegarias a la Madre de Cristo, los convierte, en virtud del arrepentimiento que muestran, en representantes de todos los pecadores que serán perdonados mediante la intercesión de María.¹⁸

¹⁶ En 1415, el denominado *Ordo Paginarum*, que asigna la obra a los “Lynweuers” o tejedores de lino, la describe así: “Quatuor Apostoli ... Mariae et fergus pendens super feretrum ... is ludeis cum vno Angelo” (Johnston and Rogerson 1979: 23), de donde surge el segundo título de la obra, pues “fergus” se supone que identifica al caudillo de los judíos que ataca el féretro de la Virgen. Más tarde, la obra se le asigna a los “Masons” o constructores, descrita como “Portacio corporis marie” (Johnston and Rogerson 1979: 26).

¹⁷ Por este mismo motivo parece que ese episodio fue también suprimido de algunos dramas asuncionistas valencianos (Quirante 1987: 44-45).

¹⁸ Aunque la presencia de estos judíos en la obra no está muy clara (Portillo y Gómez Lara 1995: 34), puede que se justifique en función de la actitud de éstos, viéndose tal vez sus plegarias —dado que piden por la remisión de sus pecados, quizá en referencia a su conversión al cristianismo— como un

Por último, es necesario mencionar la importancia que cobra en York la Coronación de la Virgen, episodio que no aparece recogido en el esquema global de Quirante, aunque sí en varios dramas asuncionistas valencianos, como el *Misteri Assumpcionista Valencià* o el *Misteri d'Elx*, en ambos casos culminando la glorificación de la Madre de Dios (Quirante 1987: 56), y al que sólo se alude indirectamente en la mayoría de los textos apócrifos sobre el “Tránsito” de María,¹⁹ a pesar de la popularidad que alcanzó durante la Edad Media, como atestiguan el gran número de obras pictóricas y escultóricas que lo reproducen.

De hecho, la doctrina de la realeza de María fue debatida desde la antigüedad, aunque la Iglesia no inicia un estudio serio al respecto hasta el siglo XX, con Pío XII, culminando con su proclamación como “Reina del cielo” en 1954. Sin embargo, ya a mediados del siglo VII, María recibe los títulos de “Reina” y “Emperatriz”, y en el segundo concilio de Nicea (787), el Papa Adriano I aprueba el uso de los términos *Dominus* para Jesucristo, Dios y Salvador, y *Domina* para la “inmaculada Señora”, la Santa Madre de Dios, términos que en el latín de aquella época probablemente también conllevaran connotaciones de “realeza”. Durante el siglo XIV, María es llamada “Reina perfecta, Virgen de estirpe real, Reina de los cielos” y el documento papal *Cum praeclsa*, de Sixto IV (1477), le otorga el título de “Reina de los cielos”, aludiendo constantemente a su intercesión con el “Rey que ella dio a luz” (Carol 1994: 48-49).

Asimismo, la realeza de María, que viene dada por su maternidad divina y cooperación en la Redención, se justifica también por encontrarse situada por encima de todas las demás criaturas, como Jesús explica en *The Coronation of the Virgin*:

pou schalte be worshippid with honnoures
 In heuene blisse þat is so bright,
 With martiris and with confessouris,
 With all virginis, þou worthy wight.
 Before all oþere creatours
 I schall þe giffe both grace and might ... (141-46)

No obstante, su reino, que se identifica con el de Cristo, es, según algunos teólogos, paralelo al del Hijo pero dependiente y subordinado a él, como prueba su título de “Reina de la misericordia” que subraya su especial campo de acción, es

punto de conexión entre estos “pageants” asuncionistas y el último del ciclo, *The Last Judgement*, dado que la conversión del pueblo de Israel constituye uno de los signos de la segunda venida de Cristo (McKinnell 1988: 23). Por otra parte, podría también servir de contraste a la hostilidad mostrada en la “Judiada”, aunque la mayoría de relatos apócrifos recogen en algún momento de este episodio la conversión milagrosa de judíos al cristianismo.

¹⁹ La *Legenda Aurea* sólo lo menciona en el relato atribuido a San Jerónimo (Vorágine 1982: 483-84) y de los libros apócrifos, sólo el *Tránsito de la Bienaventurada Virgen María* alude a ello de forma muy indirecta con las siguientes palabras: “recibirás de tu hijo una corona brillante” (Kaydeda 1986: 435).

decir su mediación entre los mortales y Dios (Carol 1994: 51). Por otra parte, su asociación con la figura alegórica de la Iglesia permitió ver en su cada vez más preponderante papel de reina una afirmación del poder de aquella (Warner 1976: 116).

En ese contexto, no es de extrañar que la coronación de María fuera tan popular que, en York, incluso después de la prohibición de las obras asuncionistas en 1564, el gremio encargado de esta obra (“Hostelers”) siguiera contribuyendo económicamente para mantener su “pageant”, que supuestamente fue uno de los que participaron en las representaciones “on mydsomer even & mydsomer day” que tuvieron lugar en 1585 en York (Johnston and Rogerson 1979: 417, 419), y cuyo tema, obviamente, ya no sería mariano, aunque como sugiere McKinnell, parece presumible que pudiera haberse adaptado esta obra para representar el triunfo de Elizabeth I, “the Virgin Queen” (1988: 5).

Por otra parte, el hecho de que en York sea Jesús el que corone a María, además de fortalecer la asociación Madre-Hijo, tan efectiva en el ciclo, puede ser indicio de su temprana fecha de composición, pues esta “modalidad” de coronación es típica en la iconografía de los siglos XII-XIV, aunque según Quirante no aparece en el teatro hasta el siglo XIV, para dar luego paso a la coronación por Dios Padre o por la Trinidad, sobre todo a partir del XV (1987: 69). Además, la propuesta de York refleja la imagen heredada de la tradición bizantina, cuyo modelo iconográfico se trasladó a los ciclos, prevaleciendo hasta los tiempos de la Contrarreforma, cuando por fin se impuso la coronación por la Trinidad, para indicar la unión con la divinidad en su conjunto y evitar así la identificación —por otra parte tradicional— del Esposo-Esposa, quizá por sus latentes connotaciones eróticas (Warner 1976: 113, 132).

En cualquier caso, pudieran existir también motivos puramente escénicos. En el momento mismo de la coronación, en el lugar elevado donde se lleva a cabo, pueden encontrarse seis ángeles, Jesús y María, es decir, ocho personas; aun estimando que tanto los ángeles como María hubieran sido interpretados por niños, se trata ya de un número considerable de personajes dentro de un espacio reducido, por lo que se habría omitido a Dios Padre; la tercera persona de la Trinidad podría quizá haberse representado pictóricamente, aunque existen precedentes pictóricos y dramáticos en los que el Espíritu Santo se muestra a modo de varón adulto revestido con ornamentos sagrados, con lo que, todavía, se incrementaría el número de personajes.

A modo de conclusión, parece de sobra atestiguado que York se encuadra dentro de la más pura tradición asuncionista de la Iglesia, siguiendo de cerca el quizá más popular de los relatos sobre el “Tránsito” de María, es decir, la *Legenda Aurea*, pero a su vez, da pruebas de su particular idiosincrasia al alterar determinados episodios o incluir variantes que lo apartan de las soluciones adoptadas en otras piezas del mismo tema, sobre todo en la tardía producción asuncionista europea,

constituyendo así un producto único y original dentro de una larga tradición dramática e iconográfica.

OBRAS CITADAS

- Beadle, Richard, ed. 1982. *The York Plays*. London: Edward Arnold.
- Carol, J.B. 1994. *Mariología*. Trad. María Ángeles G. Careaga. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Johnston, A.F. and M. Rogerson, eds. 1979. *Records of Early English Drama: York*. 2 vols. Toronto: University of Toronto Press.
- Kaydeda, José M. 1986. *Los Apócrifos Jeshúa y Otros Libros Prohibidos*. Madrid: Rea Editorial.
- Libro de San Juan Evangelista. Evangelio de Juan el Teólogo sobre la dormición de la Madre de Dios*. Kaydeda 511-18.
- McKinnell, John, ed. 1988. "The Death, Assumption, and Coronation of the Virgin from the York Cycle". *METH Modern-Spelling Texts 7*. Lancaster.
- Portillo Rafael y Manuel J. Gómez Lara, trads. y eds. 1995. *Dramas asuncionistas ingleses del siglo XV*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Propp, Vladimir 1985. *Morfología del cuento*. Trad. F. Díez del Corral. Madrid: Akal.
- Quirante Santacruz, Luis 1987. *Teatro asuncionista valenciano de los siglos XV y XVI*. Alicante: Generalitat Valenciana.
- Spector, Stephen, ed. 1991. *The N-Town Play. Cotton MS Vespasian D. 8*. 2 vols. Oxford: Oxford University Press.
- Tránsito de la Bienaventurada Virgen María*. Kaydeda 429-55.
- Tránsito de la Bienaventurada Virgen María. Narración presuntamente atribuida a José de Arimatea*. Kaydeda 475-78.
- Tránsito de la Bienaventurada Virgen María según la versión de Vicente de Beauvais*. Kaydeda 471-72.
- Vorágine, Santiago de la 1982. *La leyenda dorada*. 2 vols. Trad. Fray José Manuel Macías. Madrid: Alianza.
- Warner, Marina 1976. *Alone of All Her Sex: The Myth and Cult of the Virgin Mary*. London: Picador.

