

## El teatro religioso de Gómez Manrique (1412-1491)

---

El juicio crítico con respecto al teatro de Gómez Manrique es abrumadora y resueltamente negativo. En su *Historia del teatro español*, F. Ruiz Ramón le dedica dos impacientes páginas y declara: “Apenas si significa algo en la historia del teatro medieval español, como no sea mostrar su radical menesterosidad”<sup>1</sup>. Esta opinión coincide plenamente con la expresión de F. Lázaro Carreter, que ha hecho fortuna en los textos críticos sobre esta materia: “La obrita de Manrique es, pues, un testimonio indirecto, pero claro, del páramo teatral en que surge”<sup>2</sup>. Otros críticos le conceden a Gómez Manrique, sólo a regañadientes, el privilegio de figurar entre los autores dramáticos españoles. “*Cedemos*” [subrayado nuestro], dice Alborg, “al criterio unánime de abrir

---

<sup>1</sup> *Historia del teatro español* (Madrid: Alianza, 1967), pág. 23.

En nuestro estudio analizamos la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor, a instancias de Doña María Manrique, vicaria en el monasterio de Calabaçanos, hermana suya y Fechas para la Semana Santa* (todos los críticos anteponen la palabra *Lamentaciones* o *Coplas* a este título), únicas obras dramáticas religiosas de Gómez Manrique. Utilizamos la edición de A. Paz y Mélia de estas obras, incorporada en su *Cancionero de Gómez Manrique* (Madrid: Colección de escritores castellanos, 1885), mencionando en el texto sólo los títulos abreviados: *Representación*, *Lamentaciones* y las páginas, cuando citamos. La *Representación* se encuentra en el primer tomo, mientras que las *Lamentaciones* aparecen en el segundo de la mencionada edición. Observamos la grafía original.

<sup>2</sup> *Teatro medieval* (Castalia, 1958), pág. 44.

con él la dramática castellana del siglo xv”<sup>3</sup>, mientras Marbán habla de “un teatro incipiente” y de una “incursión accidental en el teatro”, aunque añade que Gómez Manrique hubiera podido destacarse como buen dramaturgo, “si se lo hubiese propuesto”<sup>4</sup>. Sí, hay algún que otro emulador, aunque muy reservado, de la obra teatral manriqueña. A. Valbuena Prat, notablemente, alude brevemente a cierto sentido dramático que se manifiesta en la estructura de *La Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*. El encanto de algunas escenas le sugiere un paralelo con Fra Filippo Lippi y con Murillo, mientras que la melancolía de Gómez Manrique le hace recordar a Botticelli y Gozzoli<sup>5</sup>. Lamentamos mucho que el ilustre crítico no haya elaborado en detalle estas interesantes impresiones. Hace algunos años, Harry Siebes, inspirándose evidentemente en las sugerencias de Valbuena Prat, publicó un estudio con el propósito de mostrar que la *Representación* está estructurada dramática y metódicamente de acuerdo con la simetría de la liturgia católica<sup>6</sup>. Esporádicamente, se expresan otras opiniones elogiosas, casi siempre referidas sólo a aspectos parciales del teatro de Gómez Manrique<sup>7</sup>, pero aun

<sup>3</sup> Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española* (Madrid: Gredos, 1970), pág. 484.

<sup>4</sup> Edilberto Marbán, *El teatro español medieval y del Renacimiento* (New York: Las Américas, 1971), pág. 48.

<sup>5</sup> *Literatura dramática española* (Barcelona: Labor, 1950), págs. 18-20.

<sup>6</sup> “Dramatic Symmetry in Gómez Manrique’s *La Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*”, *Hispanic Review*, vol. 33, n.º 2, 1965, págs. 118-135.

<sup>7</sup> Declara Marcelino Menéndez Pelayo:

Fue Gómez Manrique no sólo poeta lírico y didáctico, sino también poeta dramático en el modo y forma en que su tiempo lo toleraba. Y no se trata aquí de meros diálogos de contextura dramática..., sino de una verdadera *Representación*, sencillísima sin duda... El estilo de esta pieza es tan candoroso e ingenuo como convenía al virginal auditorio a que se destinaba (*Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, Hernando, 1896, pág. 102).

Alexander A. Parker, destacada autoridad sobre el teatro religioso español, califica la *Representación* de “simple but charming” (“Notes on the Religious Drama in the Medieval Spain and the Origins of the *Auto sacramental*”, *Modern Language Review*, vol. 30, 1935, pág. 179); Juliá Martínez justifica la inclusión de Gómez Manrique entre los dramaturgos españoles: “El poeta queda incluido en la historia de la literatura dramática

así son voces que claman en el desierto, porque suelen desacreditarse con la argumentación de que en vista del “páramo teatral” en la Edad Media española “nos hemos asido todos un poco a la desesperada a la primera sombra de cierta configuración dramática que pasa a nuestro alcance con nombre conocido...”<sup>8</sup>.

Las opiniones adversas a la capacidad dramática de Gómez Manrique tienen tal carácter de finalidad que parecerá vano, sin duda, volver al tema. Si nos aventuramos a ello, sin embargo, es precisamente porque pensamos que no se ha hecho justicia a las obras dramáticas manriqueñas. No podemos explicarnos esta actitud negativa, especialmente en vista de que vemos en la *Representación* uno de los más grandes logros del teatro medieval, no sólo español, sino europeo. Nuestra declaración parecerá chocante a todos los críticos que han estudiado la *Representación*; no nos sorprende que sea así. Sin embargo, a continuación, en

---

española de un modo indubitable, por lo que él mismo intituló *La representación* ... en las acotaciones se denuncia el juego escénico...” (“La literatura dramática peninsular en el siglo xv”, *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Barna, 1951, pág. 243). En su bello libro (*Gómez Manrique: su tiempo y su obra*, Recife, 1959, págs. 83-101), María Teresa Leal hace varias sugerencias interesantes sobre el talento dramático del autor, pero expresa reservas mentales. Para Humberto López Morales, que coincide en varios aspectos con Leal, la *Representación*, como teatro, se salva sólo por ciertos recursos dramáticos empleados en ella (*Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Alcalá, 1968, pág. 111); P. Conrado Rodríguez declara rotundamente: “... en la historia de nuestro teatro, bastaría esta composición, la *Representación* por sí sola, para salvar del olvido el nombre de Gómez Manrique” (“El teatro religioso de Gómez Manrique”, *Religión y Cultura*, vol. 28, 1934, pág. 340). Tenemos la sensación de que debió de ocurrir alguna desavenencia entre el autor y los impresores de su trabajo, porque, de verdad, no podemos encontrar relación alguna entre el título del estudio y su contenido, excepción hecha de la cita mencionada arriba y otra que mencionamos más tarde.

Con estas citas hemos ofrecido al lector una visión global de la crítica sobre Gómez Manrique, que podemos resumir así: 1. Crítica negativa o sólo parcialmente positiva con respecto a las dotes dramáticas de Gómez Manrique. 2. Crítica encomiástica, pero no respaldada por un análisis concreto y detallado del arte teatral del autor; juicios categóricos *ex-cathedra*, en suma. 3. Crítica encomiástica de los dramas de Gómez Manrique, por motivos extra-dramáticos: valor poético, ternura, emoción, dignidad, etc. ... En este aspecto no parece haber discordia alguna entre los críticos.

<sup>8</sup> Alborg, *Historia de la literatura española*, pág. 490.

un análisis detenido de la obra, deseamos mostrar que tiene un sólido e incontrovertible apoyo.

Coincidimos con Lázaro Carreter, cuando afirma que la *Representación* es difícil de interpretar y también cuando observa que “por su técnica revela un completo apartamiento de él [obras teatrales del *Officium Pastorum*]”<sup>9</sup>. El drama de Gómez Manrique no se acomoda a la pauta normal, convencional y acostumbrada de las obras dramáticas medievales europeas que le anteceden. Creemos que este hecho, más que otra cosa, ha creado perplejidad en los lectores, dificultando simultáneamente la comprensión de la intención fundamental del autor. Síntoma claro de esta incompreensión es la incertidumbre que se nota en los intentos de clasificar la *Representación*. Siebes, por ejemplo, desconcertado ante la variedad episódica de la obra, decide apoyarse en su título para indicar el tema central: “We assume [subrayado nuestro] by the title that it deals with the birth of Christ”<sup>10</sup>. Alborg se niega a clasificarla, situándola al margen de todos los otros ciclos religiosos conocidos:

Aunque la *Representación*, según el título dice, trata fundamentalmente del Nacimiento de Nuestro Señor, se suceden dentro de ella una serie de escenas con el desfile de los futuros instrumentos de la Pasión —el cáliz, la soga, la columna, los azotes, la corona de espinas, la cruz, los clavos y la lanza— llevados por los ángeles, que se los van presentando al niño después de adorarlo; por lo que casi cabría decir que la obra no pertenece específicamente a ninguno de los ciclos religiosos definidos<sup>11</sup>.

Según nuestra lectura de la *Representación*, el Nacimiento de Jesús es su foco inconfundible. Todos los otros elementos episó-

<sup>9</sup> *Teatro medieval*, pág. 43.

<sup>10</sup> “Dramatic Symmetry”, pág. 126.

<sup>11</sup> *Historia de la literatura española*, pág. 488. Piensa de igual manera Juliá Martínez:

La iniciativa de Gómez Manrique, inducido por su hermana, no responde todavía a los ciclos del teatro religioso, que se han distinguido por la crítica, pues siendo fundamentalmente propio del Nacimiento, gran parte del mismo comenta el tema de la Pasión, con el desfile de los tormentos que había de sufrir el Redentor (“La literatura dramática peninsular ...”, pág. 243).

dicos y temáticos están *lógicamente* relacionados con él. Incluso la escena de los instrumentos de la Pasión, que parece más incongruente con respecto al tema navideño, se emplea en función exclusiva de elaborar ideológica y artísticamente el hecho milagroso del Nacimiento. Claro está que sólo se puede afirmar esto si nos apartamos de la costumbre tradicional de distinguir los ciclos dramáticos medievales en razón del material episódico en sí. Nos proponemos mostrar que en la *Representación* el autor se sirve, con evidentes fines ideológicos y docentes, del tema de la Pasión como ampliación obligada del contexto en que se contempla el Nacimiento.

Desde nuestro punto de vista es imprescindible explicar, ante todo, la función dramática de José en esta obra. De ello depende la interpretación correcta de todas las acciones sucesivas y de la idea del autor que las motivó.

José entra en escena, lamentándose en un breve monólogo:

¡O viejo desventurado!  
 Negra dicha fue la mía  
 en casar me con María  
 por quien fuesse desonrrado.  
 Yo la veo bien preñada,  
 no se de quien, nin de quanto;  
 dizen que d' espíritu santo,  
 mas yo desto non se nada (198).

Todos los críticos que hemos leído mencionan esta escena de una manera enteramente perfunctoria. Como José no interviene en ninguna de las escenas sucesivas, su breve actuación inicial se explica simplemente con un "porque sí"; otras veces, se la achaca a la tendencia realista del autor o a su apego a cierta tradición de la historia navideña. Con esto se implica, naturalmente, una concepción artística defectuosa, caprichosa o no desarrollada debidamente. "La duda de José parece prometer un conflicto que no aparece en absoluto", dice Alborg<sup>12</sup>. López Morales elabora plenamente esta actitud negativa:

El personaje de José está insertado *artificialmente* [subrayado nuestro] en este conjunto; su presencia obedece a un

<sup>12</sup> *Historia de la literatura española*, pág. 489.

requisito elemental impuesto por el tema; pero en esta obra *estructuralmente sobran la duda y el personaje* [subrayado nuestro]. ¿Por qué el autor pone en su boca un parlamento, cuando, *artísticamente debió haberlo conservado como un discreto personaje mudo* [subrayado nuestro]? No parece aventurado pensar que la duda de San José debió formar parte importante de la tradición española del nacimiento; que comentarios didácticos del texto evangélico hechos en tono popular, versiones orales de los apócrifos y quizá hasta el utilizamiento del pasaje de San Mateo como tópico de predicación, contribuyeran a establecer la tradición ... No cabe duda de que si la sensibilidad castellana no repudió esta nota realista es porque la encontró muy a tono con sus preferencias. *¿Qué otra cosa podría explicar el que Gómez Manrique se complaciera con las lamentaciones de José en una aparición tan breve como inútil* [subrayado nuestro]?<sup>13</sup>.

De acuerdo con cierta tradición de José como tipo cómico<sup>14</sup>, se le imagina a veces haciendo unas cosas divertidas al fin de la pieza para hacer reír a las monjitas de Calabazanos. No nos parece aceptable esta sugerencia, como explicamos más abajo, pero es muy interesante, porque Lázaro Carreter, quien la hace, evidentemente intuye que sin otra intervención de José queda un cabo suelto en la obra<sup>15</sup>. Todas estas opiniones revelan gran perplejidad por parte de los críticos y nos resultan extrañas si recordamos las escenas que siguen al monólogo de José.

Consciente de las sospechas y de la implícita acusación de su marido, la Virgen María invoca la ayuda de Dios:

---

<sup>13</sup> *Tradición y creación*, págs. 125-126. De la intervención de José dice M. T. Leal: "O podrá ser un ejemplo de la tendencia al realismo de la literatura española, humanizando un asunto religioso. O simplemente es una manifestación típica de la religiosidad medieval que estudia Huizinga ..." (*Gómez Manrique*, pág. 30).

<sup>14</sup> J. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages* (London: E. Arnold, 1924), págs. 139-140; 152-154; 281.

<sup>15</sup> *Teatro medieval*, pág. 92. López Morales observa: "En la pieza española se le trata a José con respeto y benevolencia, no llega a hacerse de él una caricatura, pero no se libra de la impresión de torpeza, que se agiganta por contraste con el tono general de la *Representación*" (*Tradición y creación*, pág. 127). Excepción hecha de las palabras "respeto y benevolencia", que necesitan un calificativo, esta opinión nos resulta atinada.

¡ Mi solo Dios verdadero,  
 cuyo ser es inmouible,  
 a quien es todo posible,  
 façil e bien fazedero!  
 Tú que sabes la pureza  
 dela mi virginidad,  
 alumbra la çeguedad  
 de Josep, e su sinpleza (198-199).

Aparece en seguida un Ángel y amonesta a José:

¡ O uiejo de muchos días,  
 en el seso de muy pocos,  
 el prinçipal delos locos,  
 ¿ tu no sabes que Ysayas  
 dixo: Virgen parira:  
 lo qual escriuio por esta  
 donzella gentil, onesta,  
 cuyo par nunca sera? (199).

A esta escena sigue, de manera abrupta, la de la Virgen María con el Niño Jesús y después, en sendas escenas, aparecen un ángel que anuncia el Nacimiento a los pastores, los pastores que van a adorar al Niño Jesús, S. Gabriel, S. Miguel y S. Rafael, quienes vienen a ofrecer su devoción y servicio a María y, por fin, los instrumentos de la Pasión. La obra se concluye con una canción de cuna “para callar al Niño” (206).

Para casi todos los críticos, pues, no hay trabazón orgánica en la *Representación*<sup>16</sup>. Se trata más bien, según ellos, de una taracea de temas religiosos sin visible desarrollo de la acción dramática. No hay continuidad episódica o temática de acuerdo con la ley de causa y efecto.

Contestamos a esta crítica, recordando, ante todo, una observación de A. Valbuena Prat: “Sigue al monólogo de José *la oración que faze la Gloriosa* y el aviso del ángel a José, según San Mateo, I, 20-23. Hasta aquí el elemento historial. Luego...”<sup>17</sup>. Leamos con atención los pasajes del Evangelio a que se refiere el crítico:

<sup>16</sup> Alborg, por ejemplo, declara: “no existe, pues, desarrollo de ninguna especie en la acción” (*Historia de la literatura española*, pág. 489).

<sup>17</sup> *Literatura dramática española*, pág. 18.

*Concepción y natividad del Salvador. I, 18-25.*

Y la generación de Cristo sucedió de esta manera: Como estuviese desposada su Madre María con José, se halló que, sin haberse juntado, había concebido por virtud del Espíritu Santo.

José, su esposo, siendo justo, no queriendo delatarla, quiso dejarla ocultamente. Pero cuando pensaba en esto, he aquí que el ángel del Señor se le apareció en sueños diciendo: "José, hijo de David, no temas retener a María, tu mujer, que lo que ha nacido en ella es obra del Espíritu Santo. Y parirá un hijo y le pondrás por nombre Jesús, porque él ha de salvar a su pueblo de sus pecados". Y todo esto sucedió para que se cumpliera lo que dijo el Señor por el profeta que dice: "He aquí que una virgen concebirá y parirá un hijo, a quien dará el nombre de Manuel, que significa Dios con nosotros". Despertando, pues, José del sueño, lo hizo como se lo había mandado el ángel del Señor, y retuvo a su mujer, sin haberla conocido hasta que dió a luz a su hijo primogénito, a quien dió el nombre de Jesús<sup>18</sup>.

El cotejo del texto evangélico con la *Representación* revela, en primer lugar, que el elemento historial en ésta se emplea también en las escenas posteriores a las de José y el ángel. En San Mateo, el ángel habla del Nacimiento de Jesús y se refiere a su misión redentora con respecto al género humano. Es superfluo recordar al lector que la Redención del hombre según la religión cristiana queda simbolizada en la Pasión de Cristo. Por lo tanto, señalemos que Gómez Manrique se sirve de todos los elementos esenciales del texto evangélico para su obra y que éstos se emplean a lo largo de toda ella. De por sí, esto ya explica la mezcla del tema navideño con el de la Pasión en la *Representación*. Sin embargo, estas observaciones nos llevan a una conclusión mucho más importante: el texto evangélico de S. Mateo sugirió a Gómez Manrique una estructura y una técnica dramática que resultan verdaderamente excepcionales para aquella época y aún para hoy día. Nos referimos al hecho de que en el texto de S. Mateo la experiencia de José ocurre en un sueño y por medio de una visión milagrosa. Gómez Manrique decidió servirse del mismo incidente,

<sup>18</sup> P. Juan de Maldonado, *Comentarios al Evangelio de San Mateo* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1950), pág. 122.



pero especialmente como recurso dramático y de manera muy original. A base de esta constatación, que se elabora más adelante, queremos sugerir que en la *Representación* deben distinguirse dos partes fundamentales: En la primera, figura José, quien sospecha la fidelidad de su esposa. Por causa de estas sospechas, María pide socorro divino para alumbrar “la ceguedad de José e su simpleza” (199). El ángel que aparece a José tiene esta misión específica. Nótese que en el Evangelio de S. Mateo se relatan en el sueño a José los acontecimientos capitales de la vida de Jesús, mientras que en la *Representación* el ángel recuerda a José que según el profeta Isaías la “Virgen parira” (199); en su parlamento, no obstante, no hay alusión alguna a Cristo. Es crucial caer en la cuenta de este hecho, ya que nos hace comprender el concepto dramático del autor y apreciar a la vez su gran sofisticación artística. Resulta que los acontecimientos de la vida de Jesús *narrados* por el ángel de S. Mateo, Gómez Manrique decide tratarlos *dramáticamente*, presentándolos en forma de una visión. Todo lo que ocurre después de la escena entre el ángel y José debe, en efecto, considerarse como la visión de José en un nivel diferente, a la par que representa la segunda parte de la obra. Es de verdad sorprendente que no se haya notado este aspecto fundamental de la obra, ya que la estructura y la técnica dramática lo indican claramente. Un crítico observa el cambio repentino y brusco entre la escena de José y el ángel y la siguiente, pero en vez de explicarlo en su contesto lo atribuye a algo ilógico<sup>19</sup>. La brusquedad —gran acierto de técnica dramática— se debe precisamente al concepto que tenemos de las milagrosas visiones: fenómeno repentino, inesperado, sorprendente, *brusco*. Menos la canción final, todas las escenas que siguen a la de José y el ángel —visión del futuro— *alumbran* paso a paso y sistemáticamente la ceguedad y la simpleza del sospechoso marido. Se

<sup>19</sup> “Cierto también que del motivo de la concepción por María, sin perder su virginidad, se pasa *bruscamente* [subrayado nuestro] a la presentación del Niño Jesús en brazos de su madre...” (Marbán, *Teatro español medieval*, pág. 47). También Harry Siebes hace una interesantes observación, pero sin derivar las obvias conclusiones: “Besides noting another divine affirmation of Mary’s purity, we observe a change of time and place” (“Dramatic Symmetry”, pág. 120). Claro, el cambio de tiempo y lugar representa el futuro que a José le es permitido ver, por gracia de Dios.

comprende así que nos parece equivocada la opinión de que "An angel reveals the divine cause of Mary's pregnancy, putting an end to Joseph's doubt"<sup>20</sup>.

Concebida así la *Representación*, como comunión íntima de lo terrestre y lo divino, se pueden encontrar paralelos interesantes y frecuentes con ella en la pintura europea, al menos desde el período románico. Sin embargo, en la obra de Gómez Manrique, y esto es realmente singular, se dramatiza no sólo la visión del personaje, sino la vicisitud espiritual de éste al exponerla a contemplación. Bajo este aspecto sólo se nos presenta en la memoria Cervantes cuando emplea en su teatro las "figuras morales" (*El trato de Argel*, por ejemplo) o, aún más, cuando representa dramáticamente el pensamiento del personaje (*La casa de los celos*, *El retablo de las maravillas*)<sup>21</sup>. Como se hará evidente más abajo, Gómez Manrique se merece plenamente una comparación con Cervantes en este procedimiento. *El entierro del Conde de Orgaz* se nos ofrece como otro sugestivo paralelo si se acepta la interpretación de que la parte superior del famoso lienzo es la representación o "dramatización" del pensamiento de los caballeros toledanos en la parte inferior. Un efecto dramático análogo, conseguido por medio del procedimiento que discutimos, se ha repetido sólo excepcionalmente en la literatura dramática; modernamente en *Emperor Jones* de Eugene O'Neill, a pesar de notables diferencias. Recuérdese que lo que principalmente se dramatiza en esta obra es el pensamiento atormentado y trastornado del personaje. Esperamos que el lector no considere la alusión a estos posibles paralelos como pura digresión. En efecto, con ello queremos orientarle, subrayando implícitamente la importancia y la precocidad del mencionado procedimiento en Gómez Manrique.

<sup>20</sup> H. Siebes, "Dramatic Symmetry", pág. 119. Lo mismo opina A. Valbuena Prat: "Comienza la obra con la lamentación de S. José desde un altar, cuyas dudas y miedos *se esclarecen* [subrayado nuestro] al aparecer el ángel que le revela el Misterio de la Encarnación" (*Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1956, pág. 20).

<sup>21</sup> Véase nuestro estudio: "Algunas observaciones sobre *La casa de los celos* de Cervantes" (*Hispanófila*, n.º 49, 1973, págs. 51-58). Consúltese también el interesante estudio de E. C. Riley, "The Pensamientos escondidos and Figuras morales de Cervantes", en *Homenaje a W. L. Fichter* (Madrid: Castalia, 1971), págs. 623-631.

Paradójicamente, José, quien como personaje corpóreo sólo aparece en la breve escena inicial de la obra y a quien los críticos generalmente descuidan por considerar su actuación extraña, insignificante o incongruente con respecto a las demás escenas, es, para nosotros, el personaje central y más importante de toda la obra. Claro que esta observación debe comprenderse en un sentido muy particular. Queremos significar con ella que todas las escenas de la *Representación* están dramática y conceptualmente determinadas por la actitud inicial de sospechas y dudas de José con respecto a la condición de María y del anticipado Nacimiento. Con otras palabras, podemos decir que todas las escenas que siguen al encuentro de José con el ángel se emplean con clara intención de contrapunto o contradicción —alumbramiento, en suma— a los injustificados pensamientos de José sobre el inminente Nacimiento de Jesús. Se nos sugiere fuertemente la comparación de esta estructura dramática con la de los famosos debates de la literatura medieval. De todos modos, la sospecha de José está implícitamente presente en todas las escenas sucesivas y es, en efecto, el común denominador de todas ellas. Debemos también tener en cuenta, para apreciar el verdadero sentido dramático de la obra, que el alumbramiento no se efectúa sin profundas, angustiosas y a la vez gozosas transformaciones espirituales en José, con respecto a su actitud inicial ante el anticipado Nacimiento. Esto se expresa sólo implícitamente; no obstante, se filtra de manera insistente en la sensibilidad del lector o del espectador. Por estas razones, principalmente, hemos declarado antes que el tema central de la obra es inequívocamente navideño, pero que sólo adquiere significación esta sugerencia si se comprende la extraordinaria originalidad de Gómez Manrique en el modo de tratarlo. Tengan muy en cuenta estas observaciones aquellos lectores que quizás quieran imputarnos el empleo de material “extratextual”, recordando que un tema literario se puede hacer sentir en una obra de modos muy variados y sin necesidad de reiteración verbal.

Antes de analizar la relación entre la primera escena y las que le siguen, nos parece imprescindible estudiar algunas diferencias entre el texto evangélico y la *Representación*, muy reveladoras del propósito estético de Gómez Manrique.

Aunque José no se expresa con el tono de intenso patetismo, acostumbrado en los deshonrados maridos calderonianos o lopescos, a quienes quiere recordar Valbuena Prat<sup>22</sup>, es cierto que se parece más a éstos que al José de S. Mateo. En el texto evangélico se menciona de manera muy críptica que José notó la preñez ilegítima de María y que quiso resolver la situación de la manera más práctica posible —separándose de ella—. S. Mateo —y esto es de importancia capital para nuestra tesis— considera a José como *hombre justo* en todo su comportamiento para con María. El ángel aparece en el sueño de José para explicarle y asegurarle cortésmente sobre la genuinidad del milagroso Nacimiento. Al mencionar la profecía de Isaías, el ángel se sirve simplemente de un apoyo autoritario de su propia revelación a José, pero no reprocha en absoluto que éste la ignore. S. Mateo revela claramente una actitud de comprensión y hasta simpatía por la situación en que se encuentra José.

Gómez Manrique, hombre español del siglo xv, no pudo imitar el texto evangélico sin encauzarlo hacia un fin ideológico que se hará pronto muy transparente. Por ser también poeta de profunda intuición dramática, supo cerner el artísticamente pálido material evangélico, encontrando en él grandes posibilidades para una obra teatral. Así, ante todo, se españoliza a José, destacando su preocupación por la honra y su desilusión y desgarró interior al descubrir la “infidelidad” de su esposa. “¡O uiejo desventurado!” (198) es un lamento que nos hace pensar que José achaca el desafortunado suceso a la ineludible ley de la naturaleza que no tolera relaciones desacordes: viejo roble caduco y fresca rosa matutina. Se introduce así el tema de la procreación del hombre desde una perspectiva exclusivamente práctica y terrestre. Por eso, la crudeza expresiva de José que varios críticos han observado ya<sup>23</sup>, no es ni resorte cómico ni rasgo accidental, sino una intencionada alusión a la torpeza de la mente humana ante el

<sup>22</sup> *Literatura dramática española*, pág. 17. López Morales (*Tradicción y creación*, pág. 126) y Alborg (*Historia de la literatura española*, pág. 489) se oponen a este juicio de Valbuena Prat, de una manera demasiado categórica y apresurada.

<sup>23</sup> Alborg (*Historia de la literatura española*, pág. 487); López Morales (*Tradicción y creación*, pág. 127). M. T. Leal (*Gómez Manrique*, página 90).

Misterio Divino. Se refuerza esta impresión al considerar que Gómez Manrique achaca el error de José al hecho de que éste se desentendió de la Revelación Divina expresada en la profecía de Isaías<sup>24</sup>. Al expresar su sospecha desde el punto de vista religioso y también simplemente humano, José se encuentra, en el acto, cargado de graves culpas, aunque no esté todavía consciente de ellas. Cuando el ángel le amonesta, vislumbra el error, pero la horrenda enormidad de su sospecha se hará sólo gradualmente patente de escena en escena y con toques nuevos en cada una de ellas. Se trata de un interesante caso de *anagnórisis* que ocupa casi toda la obra. Bajo este aspecto no consideramos atrevida la comparación de la *Representación* con la composición dramática *The Winter's Tale* de Shakespeare. El material completamente narrativo, factual y crítico del Evangelio se transforma así en la *Representación* en contexto imaginativo, emocional y dramático, característico de una obra de teatro.

Nótese también que la *Representación* tiene un destacado valor problemático, puesto que la sospecha de José implica también la negación de la Divinidad de Jesús y esto, a su vez, supone la perdición eterna del alma. José se encara así con la máxima tragedia del hombre, que sólo podrá evitar al sustituir la ceguera por el alumbramiento y la creencia en el Milagro Divino. La aparición del ángel simboliza, entre otras cosas, la tutela espiritual que José, "el principal de los locos" (199), necesita en su camino hacia la Luz. La conmovedora y, a la vez, apasionada declaración de inocencia por parte de María, como también la mordaz y enérgica amonestación del ángel — clara innovación, dramatización y españolización del material evangélico — son el preludio verbal de la representación escénica de los mismos sentimientos en la acción sucesiva. Tienen, naturalmente, el propósito

---

<sup>24</sup> Sin derivar lógicas consecuencias de ello, López Morales observa: "Es significativo, sin embargo, que los dramaturgos franceses anteriores y contemporáneos ignoren, al concebir la figura de José, la duda bíblica, mientras que el español la realza" (*Tradición y creación*, pág. 125). ¿Cómo se compagina este énfasis en la duda de José que el mismo López Morales reconoce, con su opinión anteriormente citada, según la cual José sólo se introduce por el apego del autor a cierta tradición que presupone la presencia del carpintero bonachón?

de disponer a José —y al espectador— a un estado de ánimo adecuado a la exposición de los hechos.

Nos parece importante señalar otro cambio en la *Representación* con respecto al texto bíblico. En ángel de S. Mateo aparece en un sueño de José, mientras que en la obra de Gómez Manrique la aparición milagrosa ocurre en el momento en que José expresa su sospecha, es decir, mientras está despierto. No hay acotación alguna en el texto mismo que nos informe sobre esto, pero desde el punto de vista dramático es lógico que el autor optara por este recurso, ya que con él se pueden indicar eficazmente los cambios y trastornos emocionales producidos en José por la acción escénica. Imaginamos a José absorto con intensidad en lo que se está desarrollando ante sus ojos y manifestando en su fisonomía y con ocasionales gestos variadas reacciones: consternación —después del expticismo inicial—, aturdimiento espiritual, horror ante el error ahora reconocido, vergüenza y abatimiento por la conducta ultrajosa anterior, deseo de expiación del pecado, exaltación espiritual por el perdón concedido (el Nacimiento y la Pasión de Jesús así lo simbolizan), devoción renovada a María y adoración de Jesús que se expresan simultáneamente en coro con los demás personajes y, quizás, con el público entero <sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Debemos recordar que si, por una parte, no hay ninguna acotación en la *Representación* que indique qué personaje está presente en las varias escenas cuando no habla, por otra parte tampoco hay acotaciones que nos revelen su ausencia. Imaginamos a José necesariamente presente en toda la obra, por la estructura y la lógica estética de la obra misma. Lázaro Carreter también imagina a José presenciando las varias escenas, aunque conciba sus reacciones de una manera drásticamente diferente de como lo explicamos en este estudio. En su brillante estudio sobre Iñigo de Mendoza, Charlotte Stern describe así las reacciones de un personaje a lo que se está desarrollando en la escena, ante sus ojos:

... the Biblical-Spanish shepherd, eyes agog and mouth agape, stands transfixed, a startled witness to the miracle of God's incarnation, and then is literally swept off his feet by the sheer wonder of it all, bursting into ecstatic dance to express his unrestrained joy and excitement ... ("Fray Iñigo de Mendoza and Medieval Dramatic Ritual", *Hispanic Review*, vol. 33, n.º 3, 1965, pág. 205).

De este estudio también citamos la siguiente observación, para nosotros muy pertinente:

In the *Vita Christi*, then, the Biblical-Spanish shepherds provoke with their songs and instrumental music the emotional outburst of

José no necesita decir palabra alguna durante la representación. En efecto, nos parece un acierto dramático que no la diga, porque la visión milagrosa tiene un efecto tan asombroso, tan aturdidor en su mente, que es preciso imaginarle piadosamente contrito y emudecido. El que José ya no hable después de la primera escena se explica precisamente, así creemos, por la gran sofisticación artística del autor.

Desde el punto de vista de la técnica dramática, lo que acabamos de discutir representa un caso evidente y muy precoz —quizá único en el Medioevo— del teatro dentro del teatro: José es actor y, simultáneamente, espectador<sup>26</sup>. Gómez Manrique emplea así, con plena conciencia de su efecto, un recurso extraordinario para crear el sentimiento deseado en su público: dramatismo inherente en las escenas y emoción dramática refractada por las reacciones de José y visibles para el público. Consideramos apropiado sugerir que de esta técnica dramática a la de Cervantes en su maravilloso y ya mencionado *Retablo de las maravillas* no hay gran trecho.

---

the spectators, who surely do not remain passive listeners; rather they become animated participants in the adoration of Christ. Thus the auto fulfills its ritual function of intensifying the religious fervor of the audience through the animated demonstration of the shepherd's joy (pág. 229).

La canción final de la *Representación* nos parece una clara prueba de que las monjas espectadoras se unieron a las monjas actrices, cantando al unísono:

Cantemos gozosas  
hermanas graciosas  
pues somos esposas  
del Jesu bendito (296).

Lo ha observado ya Juliá Martínez: "... a las cuales monjitas de Calabacanos, en este caso, les corresponderían las escenas cantadas, pues resulta indudable que la *Canción para callar al Niño* en que se termina la representación, era la explosión de júbilo reservada a su cargo" ("La literatura dramática peninsular", pág. 343).

<sup>26</sup> Lázaro Carreter también habla del teatro dentro del teatro, pensando en los personajes y en las monjas, espectadoras y actrices a la vez. Sin embargo, este hecho le resulta aparentemente de importancia muy periférica. (*Teatro medieval*, pág. 65). Charlotte Stern sugiere muchas ideas interesantes sobre este problema teatral en el estudio citado en la nota precedente.

Si al lector le resulta difícil aceptar esta sugerencia sobre la actuación de José en la *Representación* (no hay acotaciones informativas, como hemos dicho), nuestra interpretación no requiere, por esto, ningunas modificaciones esenciales. No las requiere porque, aun imaginando a José dormido al borde de la escena o completamente ausente después de la primera escena, su terrible sospecha reverbera con tonos inconfundibles en las escenas sucesivas y en la conciencia del religioso público. El ultraje de José es el substrato de todas las escenas; está “presente en la ausencia”, como se diría poéticamente<sup>27</sup>. El apreciar este hecho lleva al reconocimiento del verdadero poder dramático de la pieza manriqueña. En efecto, se hace esta observación con el propósito de contestar a todos los críticos que achacan a la *Representación* la falta de acción y de diálogo. El juicio de Albrog es más bien típico:

... después de la duda de José, ya ni siquiera se producen diálogos entre los personajes, salvo un levísimo coloquio entre los pastores y todo se reduce a las palabras que los propios pastores y los ángeles dirigen independientemente al Niño o a María: no existe, pues, desarrollo de ninguna especie en la acción<sup>28</sup>.

A primera vista, la estructura de la *Representación* parece sustentar plenamente esta opinión del ilustre crítico, pero, por todo lo que hemos dicho arriba, se comprenderá que ésta no nos resulta acertada. Lázaro Carreter, por otra parte, intuye bien la esencial estructura de la obra, aunque sus conclusiones revelan que no llega a darse cuenta de la importancia de su hallazgo:

Son muchas las obras de Cancionero en las cuales figuras alegóricas o personas “dicen” una o varias estrofas, que cobran sentido en función del destinatario, sin que haya conexión dialogal entre ellas. En la *Representación*, como se ha dicho, apenas si esta estructura se quebranta por unos leves momentos de coloquio<sup>29</sup>.

Salvo algunos reparos, estas opiniones nos parecen de perlas. Creemos que no hay excepción entre los críticos en asociar los

<sup>27</sup> *Gil Vicente* (Madrid: Clásicos Castellanos, 1962, pág. 170).

<sup>28</sup> *Historia de la literatura española*, pág. 489.

<sup>29</sup> *Teatro medieval*, págs. 43-44.



términos drama y acción. También es cierto que hay una fuerte tendencia a comprender por acción los movimientos físicos de los personajes con el acompañamiento de un diálogo rápido y chispeante. A menudo la cualidad de una obra teatral se determina precisamente a base del mayor o menor empleo que hace de estos elementos. Para justificar esta actitud ante el drama se puede apelar nada menos que a la autoridad de Aristóteles<sup>30</sup>. En España, en particular, este concepto del drama por autonomasia, derivado principalmente de la fenomenal experiencia lopesca, ha resultado frecuentemente en una actitud excesivamente negativa con respecto a modalidades dramáticas distintas. Más abajo volveremos a preocuparnos de este problema con más insistencia. Por el momento baste sencillamente decir que la ausencia de acción física en una obra de teatro no preclude en absoluto otras clases de acción y que, a veces, hasta las determina. Así en la *Representación* de Gómez Manrique encontramos situaciones estáticas, personajes más bien rígidos, un lenguaje de pequeño radio expresivo y, sin embargo, la extraordinaria relación que el autor sabe establecer entre ellos produce en el lector o en el público teatral la sensación de una vívida acción psíquica, emocional y espiritual. Negar este hecho significa sencillamente que actúan en la mente del crítico prejuicios enraizados en algún modelo absoluto. Antes de ilustrar concretamente esta observación con un análisis detallado de las varias escenas, queremos añadir que para nosotros existe en la *Representación* una continua conexión dialogal, implícita y explícitamente. Al mencionar anteriormente el método de los debates medievales, relacionándolo con la obra de Gómez Manrique, nos hemos referido ya de hecho al problema. Cada escena es una reconvencción a la sospecha de José y así ocurre una patente interlocución, un diálogo, dramática e ideológicamente significativo, entre la Duda y la Verdad.

Valbuena Prat observa que en la *Representación* "la trama escénica es una sencilla yuxtaposición de cuadros, más breves, rápidos y diversos que los del *Misterio o Auto de los Reyes Ma-*

---

<sup>30</sup> "Tragedy is essentially an imitation not of persons but of action and life..." (*The Basic Works of Aristotle*, New York, Random House, 1941, pág. 1461).

gos ... Estampas superpuestas ...”<sup>31</sup>. Por todo lo ya dicho, preferimos pensar en una contraposición de escenas. Por lo demás, la descripción de la estructura nos parece muy acertada y valiosa. La brevedad, la rapidez y la diversidad de las escenas responden, lógicamente, al carácter de la Visión Milagrosa y, simultáneamente, sugieren el espontáneo y fácil fluir del pensamiento humano iluminado ahora por la gracia de Dios. Se debiera comprender así con más claridad por qué la *Representación* nos impresiona como una obra de extraordinarios valores dramáticos.

A continuación señalamos, indicando los detalles esenciales, la contraposición de escenas, ideas y sentimientos que, según nosotros, se manifiesta claramente en la *Representación* y constituye su verdadera esencia dramática.

José acusa a su esposa de adulterio. La palabra encierra, naturalmente, las peores connotaciones. La integridad social, personal y espiritual de María es negada de manera explícita. La escalofriante acusación reverbera fuertemente al empezar la siguiente escena. Aparece María, la acusada del terrible crimen, con ademán humilde pero sereno, ante José y el mundo —su jurado—. Ambiente típico del *auto da fe*. La acotación no lo dice, pero hay que suponer que la monjita que representa a María tiene una carita que irradia bondad, dulzura, sinceridad e inocencia. En la sensibilidad de los espectadores se registra así una tajante ironía, aun antes de pronunciar María palabra alguna. De por sí, su apariencia etérea sugiere la incredibilidad y la monstruosidad de la acusación.

El adulterio de María, según José (“O, uiejo desventurado!”), parece responder a un anhelo de mayor compatibilidad sexual por parte de su esposa; gratificación del placer erótico, triunfo de la carne. María lleva en sus brazos al Niño, prueba y símbolo concreto de su “pecado”:

Adorote rey del cielo,  
verdadero Dio e onbre;  
adoro tu santo nonbre,  
mi saluaçion e consuelo;  
adorote fijo e padre,  
a quien sin dolor pari,

<sup>31</sup> *Literatura dramática española*, pág. 19.

por que quesiste de mi  
fazer de sierua tu madre.

Bien podre dezir aqui  
aquel salmo glorioso  
que dixе, fixo preçioso,  
quando yo te conçebi:  
que mi anima engrandeçe  
a ti, mi solo señor,  
y en ti, mi saluador,  
mi espiritu floreçe.

Mas este mi gran plazer  
en dolor sera tornado,  
pues tu eres enbiado  
para muerte padeçer  
por saluar los pecadores,  
enla qual yo pasare,  
non menguandome la fe,  
ynnumerables dolores.

Pero, mi preçioso prez,  
fijo mio muy querido,  
da me tu claro sentido  
para tratar tu niñez  
con deuida reuerençia,  
e para que tu pasion  
mi femenil coraçon  
sufra con mucha paçiençia (199-200).

Las palabras de María, henchidas de dignidad, ternura y emoción, revelan la quintaesencia de su amor, ásperamente escindido de toda contaminación sensual concebible. El Nacimiento del Niño supone, en efecto, un inefable placer, antes y después del acontecimiento, pero es el gozo sublime, otorgado por la misión excepcional de su maternidad —preanuncio de la salvación del Espíritu de todos los ambages de la carne—. En términos exclusivamente humanos, el Nacimiento presupone para María el mayor deleite, pero también el más atroz y desgarrador dolor. La Concepción del Niño la inunda de felicidad y, a la vez, le llena el corazón de honda tristeza por la premonición de la futura tragedia. El Nacimiento del Niño no es, como piensa José, la prueba incontrovertible de la autogratafificación egoísta de María, sino un insondable sacrificio aceptado para beneficio de todos los hombres.

María no se defiende con frases acaloradas o indignadas de la acusación de José —esto constituiría una grave inconsistencia en su carácter—, sino que con palabras sencillas y tiernas, todas expresivas del más hondo y puro amor, logra infundir, magníficamente, en la imaginación de los oyentes la impresión de una naturaleza incapaz de toda maldad. Al espectador no se le escapa el terrible contraste irónico entre el grotesco pensamiento de José y la pureza incandescente de María, entre la brutal injusticia y, por otra parte, la inocencia y la verdad. José también vislumbra la verdad —así lo imaginamos— y empieza a horrorizarse de la enormidad de su error. No se debiera olvidar que elementos fundamentalmente semejantes a los que acabamos de indicar en la *Representación*, informan y nutren el mejor drama de la época clásica griega.

Creemos que para entender la intención fundamental de la escena siguiente, en que los pastores deciden ir a Belén a adorar a Jesús, tampoco debemos desentendernos de la reverberación que deja la rumiatura de José:

dizen que d' espíritu santo,  
mas yo desto non se nada (198).

Con este escepticismo declarado contrasta la creencia de los pastores en la verdad del Acontecimiento Milagroso anunciado por el ángel:

Mis oydos an oydo  
en Bellen ser esta noche  
nuestro saluador naçido;  
por ende dexar deuemos  
nuestros ganados e yr  
por ver si lo fallaremos (201)<sup>32</sup>.

Consideramos importante insistir en que, a diferencia del Evangelio de S. Mateo, Gómez Manrique piensa que José está obli-

<sup>32</sup> López Morales observa bien que los pastores quedan turbados por la aparición del ángel y por la anunciación del Nacimiento. (*Tradición y Creación*, pág. 99). Debemos, sin embargo, subrayar que, aunque no sepan explicarse de inmediato la aparición del ángel, no dudan nunca del Milagroso Acontecimiento, porque en ellos pre-existe la fe y la expectación de que se realice. Esto nos parece de gran importancia como contraste con la actitud de José.

gado a saber el futuro Nacimiento del Redentor por medio de la profecía de Isaías y, por eso mismo, gravemente incriminado por sus expresadas dudas. Para nosotros la proposición se hace muy clara: escepticismo y, por otra parte, fe absoluta con respecto a la Revelación Divina. La *Representación* tiene la intención, entre varias otras, de sugerir sin ambigüedad alguna la actitud preferible o, más bien, únicamente aceptable.

Llama la atención el hecho de haberse servido el autor de los pastores y de haber prescindido completamente de la aparición, aunque ceremonial, de los Reyes Magos. Superfluo es decir que es difícil disociar el Nacimiento de Jesús de la presencia de esos personajes <sup>33</sup>.

Plenamente conscientes del riesgo de que se nos achaque arbitrariedad, quisiéramos aventurar, de todos modos, la sugerencia de que Gómez Manrique consideraba la intervención de los pastores ideológicamente imprescindible, mientras que la actuación de los Tres Reyes le resultaba pleonástica. El apodo mismo de los Reyes Magos —sabios— apunta naturalmente a su intelectualidad. Recordemos que la astrología, distintivo de su clarividencia, se merecía el reconocimiento de categoría académica sería aun en los albores del Renacimiento <sup>34</sup>. Ahora bien, para el propósito dra-

---

<sup>33</sup> En muchas piezas navideñas se prescinde de los tres Reyes Magos, por la sencilla razón de que éstos, según la tradición, llegaron a ver al Niño muchos días después del Nacimiento. Es obvio que su ausencia en la *Representación* no responde a esta consideración, porque toda la obra revela gran libertad en la cronología de los acontecimientos y el lector ya sabe por qué razones.

<sup>34</sup> Tenemos una prueba concreta de que Gómez Manrique consideraba la astrología como ciencia respetable y admirable. El pasaje que citamos procede de su famoso discurso, hecho como Corregidor de Toledo a los ciudadanos:

en esta ciudad pocos días ha vimos un home perayle, nacido é criado desde niñez en el oficio de adobar paños, el qual era sabio en el arte de la astrología, y el movimiento de las estrellas, sin haber abierto libro dello. Mirad agora quan gran diferencia hay entre el oficio de adobar paños é la sciencia del movimiento de los cielos; pero la fuerza de su constelación le llevó á aquello, por do ovo en la ciudad honra é reputación. (Citado por M. T. Leal, *Gómez Manrique*, pág. 51).

Nótese que la pericia astrológica de este personaje ordinario se considera como algo muy excepcional. Véase también el siguiente diálogo entre dos personajes de *La entretenida* de Cervantes:

mático de Gómez Manrique lo esencial era indicar que la mente sencilla y no cultivada puede encontrar la Suprema Verdad si se orienta por la Fe. De ahí que José, hombre sencillo de mentalidad ordinaria, no tenga disculpa alguna de su error. Este error, en el contexto religioso-dogmático de la pieza manriqueña, representa algo análogo a la falacia trágica del drama secular. Tenemos la sensación de que va implícito en la escena de los pastores también el contraste entre la confianza absoluta en la pureza del Nacimiento por parte del extraño y, por otro lado, la actitud descreída del propio que, precisamente como tal, hace mucho más ultrajoso el pensamiento que abriga. Es de suponer que el reconocimiento de este hecho sacude penosamente la conciencia de José.

También la actuación de los tres ángeles que vienen a rendir homenaje a la Virgen y al Niño tiene la intención muy clara, aunque no única, de incidir en la conciencia de José.

Notemos, en primer lugar, que este episodio no se encuentra en absoluto en el Evangelio de S. Mateo, lo cual es una indicación sugestiva de la manera independiente y de la conciencia artística con que Gómez Manrique está elaborando su tema. Alguna de tantas versiones del Nacimiento, escritas u orales, sin embargo, pudo servirle fácilmente de inspiración, pero nosotros la desconocemos<sup>35</sup>. Ciertamente, no nos referimos al mero hecho de haber acudido los ángeles al Milagroso Acontecimiento, porque esto tiene una tradición probablemente muy antigua en la imaginación po-

---

D. Antonio:    ¿ Si podrá la astrología  
                  judiciaria declararlo?

D. Francisco:  Yo no pienso interrogarlo:  
                  que tengo por fruslería  
                  la ciencia, no en cuanto a ciencia,  
                  sino en cuanto al usar de ella  
                  el simple que se entra en ella  
                  sin estudio ni experiencia.

(*Obras completas de Cervantes*, Madrid, Aguilar, ed. A. Valbuena Prat, 1965, pág. 457).

<sup>35</sup> Las consideraciones de María Teresa Leal, como también las sugerencias de López Morales sobre la actuación de los tres ángeles, a base de "ciertas fórmulas medievales" y "ciertas fórmulas simétricas", que Gómez Manrique se habría supuestamente preocupado en seguir, nos parecen interesantes, pero muy especulativas. En efecto, se hace muy patente que los argumentos que emplean llevan a un punto muerto. (*Gómez Manrique*, págs. 92-95; *Tradición y creación*, págs. 132-133).

pular. Pensamos más bien en la actitud peculiar que manifiestan los ángeles y que el autor se complace en subrayar. La averiguación de la fuente original, si en efecto existió, no nos parece esencial. Lo verdaderamente significativo y revelador es que el autor se decidió a destacar unos ademanes específicos, casi descuidando otros que, lógicamente, el lector o el espectador debiera anticipar por supuestos, si no acepta la interpretación básica de la *Representación* que venimos ofreciendo.

El primer aspecto distintivo de la actuación de los ángeles es su brevísima, convencional y casi perfunctoria salutación al Recién Nacido:

Gloria al Dios soberano  
que reyna sobre los cielos  
e paz al linaje vmano (203).

Lo que llama la atención a las características señaladas, sin embargo, es el contraste inherente con la exaltación mucho más amplia de las virtudes de María que a continuación hacen los ángeles. En efecto, al contrario de la tradicional y prevalente rendición de los acontecimientos navideños, los ángeles de Gómez Manrique parecen actuar enfática y casi exclusivamente como emuladores de la Virgen. Este cambio de énfasis con respecto a la tradición se explica lógicamente, teniendo en cuenta la preocupación consistente del autor de elaborar en todos los aspectos esenciales el tema fundamental de la *Representación*. Una lectura atenta de los versos que pronuncian los ángeles nos hace comprender claramente tanto el acierto artístico en la selección del episodio como también la razón ideológica que lo motiva:

San Gabriel:      Dios te salue, gloriosa  
                             delos maytines estrella,  
                             despues de madre donzella,  
                             e antes que fija esposa:  
                             yo soy uenido, señora,  
                             tu leal enbaxador,  
                             para ser tu seruidor  
                             en aquesta santa ora.

San Miguel:      Yo Micael que vençi  
                             las huestes luçiferales,  
                             con los coros çelestiales

que son en torno de mí,  
 por mandado de Dios padre  
 vengo tener compañía  
 a ti, beata María,  
 de tan santo niño madre.

San Rafael: Yo, el angel Rafael,  
 capitán destas cuadrillas,  
 dexando las altas sillas,  
 vengo a ser tu donzel;  
 e por fazerte plazer,  
 pues tan bien los mereçiste,  
 ¡O María, mater criste,  
 bendita entre las mugeres! (203-204).

Se reitera por las palabras de los ángeles el tema de la sublime misión maternal de la Virgen, lo cual no es nada sorprendente. Por otra parte, resultan inmensamente significativas las ofertas específicas que hacen los ángeles a María.

S. Gabriel quiere ser su servidor. Esta palabra, como se sabe, tiene varios posibles significados en el lenguaje literario del siglo xv. En el contexto de nuestra obra, sin embargo, es evidente que se refiere a una disposición de respeto y amor, acompañada de un deseo cortés de servicio beneficioso para la Virgen.

S. Miguel quiere alegrar el corazón de María poniéndose a su lado. Las ocasiones de gran felicidad, como las de honda tristeza, presuponen la participación comprensiva del fiel e íntimo compañero.

S. Rafael, con galantería, se ofrece a la Virgen como doncel. Este vocablo se identifica sin dificultad con la literatura caballeresca. Es sinónima de muchas virtudes o cualidades, entre las cuales se destaca la de abnegada y bondadosa protección otorgada a una persona menesterosa o amada<sup>36</sup>.

Hemos hablado con cierta insistencia de estas cosas, quizás demasiado evidentes para comentarlas, con la intención explícita de sugerir que las ofertas de los ángeles —servicio, respeto, amor, compañía, protección— representan, en efecto, la conducta ideal tradicional del marido cristiano. Quizás es supérfluo recordar que José con su injusta acusación de María ha desvirtuado en sí todas

<sup>36</sup> M. T. Leal ofrece una interpretación muy bella de los ángeles. (*Gómez Manrique*, págs. 92-95).



estas cualidades. Los ángeles suplantán así al inepto esposo<sup>37</sup>, teniendo, a la misma vez, una transparente función recriminatoria para la conciencia de éste, gradualmente más y más contrita.

La escena de los Martirios o de la Pasión es claramente el punto culminante de la *Representación*<sup>38</sup>.

Se presentan El Cáliz, El Astelo, La Soga, Los Azotes, La Corona de Espinas, La Cruz, Los Clavos, La Lanza, anunciando al Recién Nacido su futura Pasión para redimir al género humano. Muy significativo para nosotros es el hecho de que en una pieza *navideña* se insista tanto en el dolor. N. D. Shergold declara lo siguiente acerca de la *Representación*: "The story is elaborated at the beginning with a scene between Mary and Joseph, who suspects his wife of adultery; and at the end by a rather macabre variation on the theme of the Christmas gift"<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Se nos sugiere un interesante paralelo entre esta escena y la cono- cidísima leyenda de la monjita, cuyos deberes descuidados desempeña la Virgen, aunque no queremos afirmar en absoluto que ésta sirviera de fuente o inspiración para Gómez Manrique. Es interesante también el juicio de Marbán, con el cual coincidimos plenamente: "En cierto modo, se trata de una reparación o desagravio por las palabras que al principio había pronunciado José contra ella. Hay, pues, confirmación de la fe" (*Teatro Medieval*, pág. 40).

<sup>38</sup> Algunos críticos aluden a la gradación dramática en la *Representación*, así, por ejemplo, Juliá Martínez: "Con la visión de un primitivo, se yuxtaponen distintos planos, todos ellos de primer término, pero con una curiosa gradación que, partiendo de la sola presencia de San José receloso y desalentado, acaba con la intervención de todos los personajes que figuran en la obra" ("Literatura dramática peninsular", pág. 243). Nosotros nos referimos más bien a una gradación de la tensión dramática, a base de las escenas siempre más pungitivas para José, como se explica en el texto.

<sup>39</sup> *A History of Spanish Stage* (Oxford: Clarendon Press, 1967), pág. 40. Que sepamos no se ha relacionado nunca el teatro de Gómez Manrique con el teatro religioso posterior. Es posible que, en efecto, los dramatas manriqueños quedaran completamente olvidados hasta fechas muy recientes. Sin embargo, la insistencia con que se presenta o alude a los particulares del sufrimiento de Jesús en algunas obras de Íñigo de Mendoza, Juan del Encina, Lucas Fernández, por ejemplo, es, por lo menos, muy reminisciente de la *Representación*. López Morales ofrece unos ejemplos específicos en su *Tradición y creación*, págs. 102-103. De todos modos, Gómez Manrique debe situarse dentro de una corriente artística característicamente hispana en este aspecto. Sugerimos una comparación con las famosas tallas del Barroco: Gregorio Fernández, Juan de Juni, etc. ...

No tenemos la intención de disputar aquí la legitimidad del término “macabre”. Al contrario, queremos destacarlo como indicador fidedigno de una reacción de considerable impacto emocional que probablemente todo espectador experimenta ante la escena de la Pasión. Pensamos, en efecto, que el autor recalcó, de manera muy reminiscente de la escultura española del Barroco, todos los detalles de la horrenda tortura física, con la explícita intención de hacerla calar vívida y hondamente en el corazón mismo de su público y, naturalmente, en el de José. Cada Martirio que aparece se incide lenta y muy penosamente en la conciencia —extraordinario acierto de técnica dramática—. El inmenso dolor plásticamente ilustrado cobra un insondable carácter de ironía trágica al reflejar que el Niño, considerado como el fruto de un indigno pecado y símbolo de la flaqueza y la infamia humana, se revela por su sufrimiento como el Redentor de todos los pecadores. Lo que José considera muerte —no olvidemos el concepto español de la honra— se traduce al fin en promesa de una Vida Eterna.

Algunos críticos se refieren a veces al carácter alegórico de los Martirios en la *Representación*<sup>40</sup>. Quisiéramos sugerir que la obra entera es esencialmente alegórica si se acepta el hecho de que José no representa sólo al individuo —en efecto, el autor deformó fundamentalmente el modelo bíblico que le sirvió de inspiración inicial—, sino a todo aquel segmento de la humanidad que se manifiesta escéptico ante el Misterio Divino. La *Representación* viene a ser así la reprensión de la Duda y la reafirmación enfática de la Fe. La Verdad y el Error reconocido se reconcilian al fin, porque la Duda, iluminada y vencida por la Verdad, se transforma en Fe.

Si hasta ahora no se ha visto la intención doctrinal de la *Representación*, se debe esto a la sencilla razón de que no se ha comprendido la función de José —clave de toda obra, como hemos mostrado—. No se olvide que desde el Nacimiento la virginidad de María constituye un problema teológico en todas las épocas. Como tal, es sujeto a disquisiciones y demostraciones en el nivel intelectualmente sofisticado y en el popular. Charlotte

---

<sup>40</sup> Marbán, *Teatro medieval*, pág. 41.

Stern nos ofrece una prueba adicional y valiosísima de que en el teatro del siglo xv este problema representaba una preocupación. Un personaje del *auto* de Mendoza expresa este sugestivo deseo:

Veremos a María  
ahun quiçal preguntaría  
enque manera podía  
estar virgen y parida <sup>41</sup>.

Especialmente por el empleo ya muy elaborado de la alegoría y por la forma dramática, los famosos *autos sacramentales* de los siglos xvi y xvii <sup>42</sup> se diferencian notablemente de la *Representación*. Sin embargo, también en este aspecto (alegórico, doctrinal) consideramos esta obra de Gómez Manrique como un capullo primaveral que es heraldo de una floración jaspeada y caudalosa <sup>43</sup>.

La Duda en el Misterio Divino significa trastorno, angustia y desesperación. El Nacimiento de Jesús simboliza, al contrario, el triunfo de la Paz y de la Concordia. Así, la *Representación*, precisamente por incorporarse en ella motivos contrarios al espíritu de Navidad, viene a ser la pieza quizás más genuinamente navideña de la Edad Media <sup>44</sup>. En términos muy dramáticos, se muestra en ella cómo el Milagroso Acontecimiento libra al corazón

---

<sup>41</sup> "Fray Iñigo de Mendoza and Medieval Dramatic Ritual", pág. 220.

<sup>42</sup> Para el conocimiento de este género dramático son imprescindibles los admirables estudios: *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro* (Salamanca: Anaya, 1967) de Bruce Wardropper y *The Allegorical Drama of Calderón. An Introduction to the Autos sacramentales* (Oxford-London: Dolphin, 1943) de Alexander A. Parker.

<sup>43</sup> Conrado Rodríguez observa el mismo hecho, sin explicarlo: "Nacida la *Representación* entre el resplandor mortecino de la Edad Media y los primeros albores de nuestro Renacimiento, de tal modo que puede considerarse a la vez la última manifestación española del antiguo drama litúrgico y el primer brote, que, anunciando la maravillosa floración de los autos sacramentales, aparece en la historia de nuestro teatro..." ("El teatro religioso de Gómez Manrique", pág. 340).

<sup>44</sup> La *Representación* también debe incluirse, por la extraordinaria exaltación de la Virgen, entre la mejor literatura mariana. Por otras composiciones poéticas sobre este asunto, Gómez Manrique, como se sabe, se destaca entre los poetas españoles.

de agobiantes trabas y lo colma de Serenidad, Felicidad y Paz <sup>45</sup>. En límpido acento navideño, la canción con que se cierra la obra proclama el triunfo del Amor en el Mundo:

Callad vos, señor,  
nuestro redentor,  
que vuestro dolor  
durara poquito.

Angeles del cielo,  
venid dar consuelo  
a este moçuelo  
Jhesus tan bonito.

Este fue reparo,  
avn qu' el costo caro,  
d' aquel pueblo amaro  
catiuo en Egipto.

Este santo dino,  
niño tan benino,  
por redimir vino  
el linaje aflito.

Cantemos gozosas,  
ermanas graciosas,  
pues somos esposas  
de Jesu bendito (206).

---

<sup>45</sup> A José le imaginamos, al empezar la última escena, piadosamente arrodillado y con una cara que irradiaba deslumbramiento, pero también manifiesto contento y serenidad, completamente desvinculada de preocupaciones. Creemos que nuestras observaciones contestan plenamente a algunas otras interrogativas sobre este personaje. Declara López Morales: "Lo cierto es que, al ser la obra escrita para representarse en un convento de monjas, la duda de José no debió constituir ninguna piedra de escándalo para aquellas piadosas mujeres" (*Tradición y creación*, pág. 126). Precisamente, la duda de José no constituyó piedra de escándalo por el remate doctrinal que el autor dio a su obra. De tratarse sólo de un caprichoso apego a la "tradición", el autor habría demostrado una increíble falta de tacto, considerando el ambiente, una indiscreción inexplicable y, sobre todo, habría cometido una flagrante impropiedad estética. Con nuestro estudio hemos demostrado que no podemos imputarle ninguna de estas cosas.

*Lamentaciones fechas para la Semana Santa.*

Desde el punto de vista del teatro, Lázaro Carreter considera esta obra como una “confirmación definitiva del páramo teatral de la Edad Media castellana”<sup>46</sup>, mientras López Morales declara tajantemente: “Nada hay en este poema —ni en la forma ni en el fondo— que sugiera una concepción escénica”<sup>47</sup>. Igualmente categórico se manifiesta Ramón Ruiz, en su actitud negativa hacia el posible valor dramático de las *Lamentaciones*: “Me nos entidad dramática tiene todavía las *Lamentaciones fechas para Semana Santa*, que sólo forzando la mano puede ponerse en relación con el ciclo dramático de la Pasión. Son estas coplas un simple comentario lírico...”<sup>48</sup>. Valbuena Prat, por su parte, observa: “Apenas existe trama de escenas. Es sólo una patética sucesión de lamentos”<sup>49</sup>. Recuérdese que este crítico es uno de los pocos defensores de lo dramático en la *Representación*. Las *Lamentaciones*, obviamente, no le entusiasman en este aspecto. M. T. Leal incluye esta obra en el capítulo sobre el teatro de Gómez Manrique sólo por obligación a la clasificación tradicional: “Esta pieza tiene una estructura teatral mucho menos lograda que la anterior. Se puede hasta dudar de la intención del autor al escribirla... ¿Se destinaría a la representación?”<sup>50</sup>.

Alborg resume todas estas opiniones (otras parecidas no nos parece importante reproducir por reiterativas) del modo siguiente:

*Las Lamentaciones fechas para Semana Santa*, encontradas dentro del ciclo de la Pasión, son de mérito menor; digamos más bien, de importancia muchísimo menor bajo el aspecto teatral. Consisten en una sucesión de escenas sin apenas trama dramática, con predominio manifiesto del elemento lírico. No consta que fueran representadas, ni siquiera podría afirmarse que fueron expresamente escritas para su representación teatral... una sucesión de lamentaciones...<sup>51</sup>.

<sup>46</sup> *Teatro medieval*, pág. 44.

<sup>47</sup> *Tradición y creación*, pág. 77.

<sup>48</sup> *Historia del teatro español*, pág. 20.

<sup>49</sup> *Literatura dramática española*, pág. 20.

<sup>50</sup> *Gómez Manrique*, págs. 98-99.

<sup>51</sup> *Historia de la literatura española*, pág. 488.

Queremos sugerir, ante todo, que las interrogativas sobre las intenciones de Gómez Manrique, al ponerse a escribir las *Lamentaciones*, pueden contestarse sólo por un estudio atento de los valores inherentes de la obra. A base de éstos podemos concluir con seguridad cuál es su potencialidad dramática. El problema de la escenificación material, efectiva en su tiempo, es de categoría más bien académica, aunque sí creemos que el autor pensaba en el público de teatro mientras estructuraba su obra <sup>52</sup>.

De acuerdo con estos mismos criterios, la posibilidad de haberse inspirado Gómez Manrique en Jacopone da Todi o en otra versión del "Planctus Mariae" sólo nos interesa por el contraste que se establece, haciéndonos así comprender el significado de la innovación estética o ideológica. No tratándose de una traducción literal ni de un plagio, no pensamos, por ejemplo, con Lázaro Carreter que, por haber Gómez Manrique recogido en su obra "situaciones tópicas", ésta tiene menor valor. Creemos al menos que ésta es la implicación contenida en el pensamiento del ilustre crítico <sup>53</sup>.

Lo tópico, precisamente, es lo que constituye una esencia básica y *necesaria* en el buen drama. Todos los grandes dramaturgos parecen tener clara conciencia de este hecho, explicable, lógica, aunque no exclusivamente, por la preocupación con la representación eficaz de la obra ante un público de mentalidad heterogénea. ¡Con cuánta frecuencia se repiten las situaciones y las ideas tópicas precisamente en las obras dramáticas más geniales! Sófocles, Lope de Vega, Calderón, Molière, Racine, Shakespeare, Goethe ... En un libro escrito ya hace bastantes años, se expresan unas ideas sobre el teatro que tienen todavía validez y que son, ciertamente, muy aplicables a nuestro argumento:

Both in its sentiments and in its opinions, the crowd [el público del teatro se entiende] is comfortably commonplace. It is, as a crowd, incapable of original thought and of any but inherited emotion ... The most effective moments in the theatre are those that appeal to basic and commonplace

---

<sup>52</sup> Alexander A. Parker también está convencido de que las *Lamentaciones* se escribieron con destino a la representación teatral. Véase: "Notes on the Religious Drama in Medieval Spain", pág. 179.

<sup>53</sup> *Teatro medieval*, pág. 45.

emotions ... for the speculative, the original, the new, the crowd evidences little favor... The great successful dramatists, like Molière and Shakespeare, have always thought with the crowd on all essential questions ... from the dramatist the crowd desires only the old, old thought. It has no patience for consideration; it will listen only to what it knows already... one of the surest ways of succeeding in the theatre is to sum up and present dramatically all that the crowd has been thinking for some time concerning any subject of importance... The conservatism of the greatest dramatists asserts itself not only in their thoughts but even in the mere form of their plays... Molière merely perfected the type of Italian comedy that his public long had known. Shakespeare quietly adopted the forms that lesser men had made the crowd familiar with. He did the old thing better than the other men had done it, that is all<sup>54</sup>.

Subscribimos plenamente estas opiniones, así como observación global sobre el teatro. Las excepciones que se puedan recordar se explican sin dificultad por circunstancias muy especiales: público muy selecto, por ejemplo<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> Clayton Hamilton, *The Theory of the Theatre* (New York: Holt, 1910), pág. 48.

<sup>55</sup> Claro, el dramaturgo frecuentemente crea mundos poéticos de tal complejidad ideológica que el público de teatro no puede en absoluto apreciarla, aunque simultáneamente goce de la representación escénica. En tales casos, puede tratarse de varios niveles de comprensión, asequibles en su mayoría sólo a individuos excepcionales entre el público, mientras que la mayoría aprecia más bien la acción externa. Las ideas se introducen, a menudo, casi subrepticamente, disfrazadas por el movimiento escénico. El autor satisface así sus más íntimas preocupaciones filosóficas y estéticas, a la vez que gratifica las expectativas del público por lo más sensacional. Creemos que ésta es una clave importante para solucionar la controversia sobre la tragedia en el teatro español. Los que la niegan tienden a considerar las *comedias* desde el punto de vista de los mosqueteros en los ruidosos corrales, mientras que los que la afirman se concretan principalmente en el texto de las obras, como lectores, imaginándose espectadores ideales. Con gran perspicacia y originalidad, explica la tragedia en España y la complejidad de la dramaturgia calderoniana el profesor A. A. Parker. Véase, por ejemplo, "El médico de su honra as Tragedy" (*Hispanófila*, 1975, n.º 2, págs. 3-23). En este estudio el lector también encontrará citadas las opiniones adversas. Si la obra dramática genial sólo es apreciada por lo exterior y no es entendida en toda su complejidad, ello se debe, pues, o a una intencionada ambigüedad o a la vicisitud corriente en el teatro, tan

En la última frase de la cita se subraya, significativamente, que los dramaturgos geniales manejan lo tópico con claros intentos de superación con respecto a los antecedentes. Ésta es una verdad incuestionable —el “*dejà vu*” es fatal especialmente para el teatro—, pero en nuestro estudio queremos tan sólo mostrar que Gómez Manrique, con intencionada variación bíblica y literaria, logra crear —en un contexto nuevo— una obra poderosamente intensa, dramática y sumamente original. Creemos, por esto, que se comete un gran error al declarar que Gómez Manrique “no inventa”<sup>56</sup>.

Para las *Lamentaciones*, Gómez Manrique se inspiró principalmente en el capítulo XIX (25, 26, 27, 41, 42) del Evangelio de S. Juan. Creemos, en efecto, que no es necesario buscar ninguna otra fuente, aunque es natural que las muchas versiones del “*Planctus Mariae*”, en varias lenguas, sirvieron de estímulo adicional al poeta español.

De una manera sucinta y notablemente objetiva, el Evangelista Juan narra los últimos momentos de la vida de Jesús, sus palabras a la Madre: “Mujer, he ahí a tu hijo”, y al discípulo Juan: “He ahí a tu madre”<sup>57</sup>. Observa también la presencia de Magdalena al pie de la Cruz, quien no pronuncia palabra alguna. Por fin, se refiere al sepelio de Jesús en el huerto adyacente. Estos son los hechos concretos de que se sirve Gómez Manrique en sus *Lamentaciones*; pero esta obra, considerada atentamente, se revela como una recreación extraordinariamente imaginativa de la historia evangélica. Todas las variaciones o elaboraciones que se pueden notar responden al sentir del autor, que en su imaginación contempla la impresionante tragedia. Reiteramos que Gómez Manrique no se aparta en absoluto del texto evangélico en

---

bien explicada arriba por Clayton Hamilton. La explicación que da Cervantes para su renuncia al teatro y para su decisión de publicar las comedias, debe comprenderse “*cum grano salis*” y aceptarse como parcial razón, pero es seguramente muy reveladora de un problema crucial y perenne con que debe encararse el dramaturgo: “para que se vea despacio lo que pasa aprisa, y se disimula o no se entiende cuando las representan” (*Obras completas*, Aguilar, ed. A. Valbuena Prat, 1965, pág. 105).

<sup>56</sup> Lázaro Carreter, *Teatro medieval*, pág. 45.

<sup>57</sup> *Sagrada Biblia* (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1944), pág. 1214.



cuanto a las circunstancias episódicas. Por esto, resulta equivocado imaginar a la Madre apartada lejos de la Cruz y a Juan trayéndole la triste noticia. Esta interpretación equivocada se debe, con toda probabilidad, al hecho de que situaciones aparentemente semejantes ocurren en el teatro religioso anterior. Hemos dicho aparentemente. Notemos, ante todo, que Jacopone da Todi, en su todavía no suficientemente admirada *Lauda*, también sitúa a María al pie de la Cruz y ella precisamente anuncia la muerte del Hijo al discípulo Juan:

Ioanne, figlio novello  
mort'è lo tuo fratexo:  
ora sento 'l coltello  
che fo profitizzato <sup>58</sup>.

El mensajero (¿el pueblo?) que repetidas veces describe a María los sufrimientos infligidos a Jesús no le revela su muerte. Se refiere más bien a todos los acontecimientos anteriores. Para nosotros esta diferencia, por nimia que parezca, es significativa. También en los otros antecedentes que recuerda Lázaro Carreter <sup>59</sup> encontramos una situación completamente análoga a la de las *Lamentaciones*. En el *Lamento della Dopna* un “messagio” trae esta noticia a María:

	Sete boy quella che cercando vagio? A boy so mandato como messagio; se scoltateme, tello dirragio, lu casu tucto te contaragio ...
Maria:	O frate mio, bene si venuto; chi te á mandato et come é venuto? tucto me pary che si' exmarruto; dello mio Filglio que n'ay sentuto?
Messagio:	Lu tou Filglio é priso et legato, el tucta notte martoriato, de acuti spini sta incoronato et su nela+sta chiavillato ... <sup>60</sup> .

<sup>58</sup> “Passione di Cristo e Pianto della Vergine”, *Il Duecento* (Bari, Laterza, 1970), pág. 523.

<sup>59</sup> *Teatro medieval*, págs. 44-45.

<sup>60</sup> Mario Apollonio, *Storia del teatro italiano* (Firenze: Sansoni, 1938), pág. 193.

Subrayemos: referencia a la crucifixión de Cristo, pero no a su muerte.

En la otra *Lauda* italiana, el discípulo Juan viene sencillamente a comunicar a María la noticia del prendimiento de Jesús:

Cun profundato dolore  
 ti volgio, madre, annuntiare  
 del nostro dolce Signore,  
 che iersera lo vidi pigliare.  
 Andiam, madre, per provare  
 s'el potessimo aiutare.  
 Maria: oimé, trista aghiadata  
 di dolore vorrei morire;  
 tal novella m'ai contata,  
 non la posso soffrire.  
 Che sanza nulla ragione  
 al mio Filgliuolo colt'è cagione <sup>61</sup>.

De los pasajes citados arriba se deduce que todos los autores respetan, esencialmente, la versión evangélica de la Pasión, aunque recreen imaginativamente algunos detalles y los sentimientos de los personajes en las varias situaciones. Cada autor da relieve al menos a algunos momentos diferentes de la Pasión de Cristo. Jacopone da Todi dramatiza además el enfrentamiento de la Madre y el Hijo y la muerte de éste. Gómez Manrique prescinde de muchos episodios de la Pasión y se concentra exclusivamente en los últimos instantes de la agonía de Cristo y en su muerte. Es importante notar que todos estos hechos se representan sólo por medio de la experiencia intensa en las almas angustiadas de los testigos.

Al declarar Ortega y Gasset que “en el teatro no sólo oímos, sino que más aún y antes que oír, vemos” <sup>62</sup>, está parafraseando, en efecto, la milenaria observación aristotélica, según la cual una obra dramática es imitación de una acción por medio de la representación escénica y no por medio de la narración <sup>63</sup>. El pasar del tiempo, generalmente tan corrosivo para las nociones y las modas

<sup>61</sup> *Ibid.*, págs. 213-214.

<sup>62</sup> “Idea del teatro”, *Revista de Occidente*, 1958, págs. 36-37.

<sup>63</sup> “A tragedy, then is the imitation of an action... in a dramatic, not in a narrative form...” (*The Basic Works of Aristotle*, pág. 1460).

literarias, no ha producido cambios esenciales en esta opinión acerca del fenómeno teatral. Se trata de una realidad perennemente ineludible e independiente de las vicisitudes a que se somete también el gusto artístico. Es cierto, al teatro se va más para ver que para oír y este hecho ha creado frecuentes preocupaciones sobre la posible dicotomía entre la diversión popular y el arte, como se puede apreciar palpablemente en el prólogo al *Fausto* de Goethe, por ejemplo. También sintomático de este hecho es el nulo éxito teatral de no pocas obras eminentes en el aspecto literario: Shelley, Keats, etc. La renuncia al teatro de Somerset Maugham y Cervantes, entre otros, ocurre en el momento preciso en que estos autores llegan a darse cuenta de que sus obras dramáticas no tienen eficacia en el aspecto visual. La clara comprensión de esta realidad es imprescindible tanto para el aprecio del valor teatral, como también para distinguir la peculiar fisonomía literaria de una obra dramática. Lo uno determina lo otro, lográndose un armonioso equilibrio en los casos más felices: Sófocles, Lope de Vega, Shakespeare, etc. ... Sin embargo, la observación sobre la preeminencia de lo visual en el teatro, exacta en su esencia, lleva frecuentemente a conclusiones muy cuestionables. Ocurre esto siempre cuando se comprende el término "acción presentada" de una manera excesivamente rígida. No es rara la tendencia, por ejemplo, de comprenderla sólo como fluido movimiento físico de los personajes. De acuerdo con este criterio, sería lícito declarar que las piezas frecuentemente frívolas y literariamente anémicas de la *commedia del arte* son más dramáticas que las densas tragedias de Séneca o Racine. Tenemos la sensación de que a veces se confunde el concepto de acción con el del espectáculo. Bernard Shaw consideraba necesario recordar que "Es el Drama lo que hace el Teatro y no el Teatro lo que hace el Drama"<sup>64</sup>, con lo cual confirma nuestra observación. Quizás tampoco sea superfluo recordar que Aristóteles mismo quiso advertirnos del peligro inherente en la confusión de estos conceptos. Después de destacar la acción o la trama como médula de la obra teatral, concede una importancia sólo relativa al espectáculo: "The tragic fear and pity may be aroused by the spectacle; but they may also be aroused by

---

<sup>64</sup> Citado por Silvio D'amico, *Historia del teatro dramático* (México: Uteha, 1961), vol. I, pág. 9.

the very structure and incidents of the play —which is the better way and shows the better poet. The Plot in fact should be so framed that, even without seeing the things take place, he who simply hears the account of them shall be filled with horror and pity at the incidents”<sup>65</sup>. Esta cita no contradice en absoluto las anteriores sobre la importancia de lo visual en el teatro, sino que apunta al poder expresivo de la palabra en su función dramática, hipotéticamente escindida de todo soporte visual. Por eso, la palabra, de por sí, puede crear un intenso clima dramático sin movimiento físico alguno. A este mismo fenómeno se refería John Dryden en su famoso tratado sobre el teatro, cuando hablaba de los “various movements of a soul”, “the movements of their minds”, etc. ...<sup>66</sup>. Con todas estas consideraciones queremos subrayar, en suma, que por acción dramática debieran comprenderse amplias posibilidades teatrales, entre las cuales debe seguramente incluirse el movimiento intelectual, psíquico, emotivo, sugerido o evocado por la palabra apropiada. Nos permitimos ilustrar estas opiniones con unos ejemplos de todos conocidos. En la aventura de los molinos de viento en el Quijote (I, 8), apreciamos un espectáculo extraordinario por las extravagantes y dinámicas acciones del caballero andante. Así y todo, en estas páginas casi no hay intensidad dramática. El autor la evita intencionadamente porque lo que más le interesa destacar en este caso es la impulsividad del personaje, a base de una emoción unicolora y aproblemática. Al sugerir, además, de antemano, lo previsiblemente cómico del resultado, se desvanece la última posibilidad de una estructura dramática. Lo diametralmente opuesto ocurre cuando D. Quijote y Sancho se encuentran en la aventura de los batanes (I, 20). El lector recuerda que se trata de una escena absolutamente estática desde el punto de vista del movimiento físico, ex-

<sup>65</sup> *The Basic Works of Aristotle*, págs. 1467-1468.

<sup>66</sup> “An Essay of Dramatic Poesy”, en *Great Theories in Literary Criticism* (New York: Noonday, 1963), págs. 176-177. También muy interesante es este pensamiento: “’Tis a great mistake in us to believe the French present no part of the action on the stage; every alteration or crossing of a design, every newsprung passion, and turn of it, is a part of the action, and much the noblest, except we conceive nothing to be action till the players come to blows; as if the painting of the hero’s mind were not properly the poet’s work than the strength of his body” (págs. 183-184).

cepción hecha de algunas "reacciones" de Sancho (en efecto, significativamente dramáticas en este caso). Sancho inmoviliza a Rocinante. D. Quijote, rígido sobre su caballo, anticipa, con emociones mixtas, la madrugada, mientras que Sancho, pegado a aquél, no se atreve a dar ni un paso. Y, sin embargo, no vacilamos en afirmar que, para nosotros, ésta es una de las escenas más intensamente dramática que conocemos. El ambiente nocturno con sus múltiples ruidos, genialmente descrito, contribuye sin duda al dramatismo de la escena, pero éste se produce principalmente por medio de las emociones expresadas de los personajes. Pocas veces ha logrado la palabra sola, el diálogo, producir una tensión tan dramática en el personaje y también en el lector. Presentada en la escena, esta situación tendría el mismo éxito con el público de teatro, no cabe duda, aunque la acción está totalmente en el nivel emotivo<sup>67</sup>. La observación de Shaw, citada arriba, cobra así una validez muy plástica.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, la obra de Gómez Manrique revela un extraordinario poder dramático. Pensar que sólo se trata de una sucesión de lamentos, de una efusión lírica en sí y por sí, es desentenderse de los elementos textuales que apuntan inconfundiblemente a su función dramática.

Afirmemos, ante todo, que lo lírico en las *Lamentaciones* reviste claro carácter dramático, al manifestarse en términos propios del teatro y al destinarse, de manera directa, a todo corazón humano, capaz de conmoverse y con anhelos anticipadores de una reacción comprensiva. A continuación también queremos mostrar que en la obra de Gómez Manrique hay un movimiento escénico muy discernible, determinado, como hemos ya sugerido, por las emociones de los personajes.

En las *Lamentaciones* se deben distinguir tres momentos principales en su única escena, en que aparecen la madre, el discípulo Juan y Magdalena, *al pie de la Cruz*.

"Consumatum est": la cara pálida y agonizada de Jesús se inclina definitivamente sobre el pecho. La Madre, Juan y Magda-

---

<sup>67</sup> Robert Brody ha escrito unas interesantes páginas sobre este aspecto de la aventura de los batanes. Véase: "Don Quijote's Emotive Adventures: Fulling Hammers and Lions" (*Neophilologus*, 1975, vol. 59, n.º 3, páginas 372-381).

lena, testigos angustiosamente aprehensivos, lo han advertido. El terrible sufrimiento, contenido hasta ahora en indecible tensión en el corazón de la Madre, prorrumpe con una explosión de trastornantes emociones. Su dolor es de signo puramente humano; dolor de madre, desvalida en su desesperado anhelo de aliviar las penas del hijo, infligidas con sadismo y brutalidad en su propia presencia<sup>68</sup>. En efecto, es muy notable que en su incomparable dolor de madre, el pensamiento en su sublime misión como Madre del Redentor no la consuela en absoluto y hasta arranca de su corazón una queja no exenta de ironía dolorosa:

A mi dixo Gabriel  
qu'el Señor era comigo,  
y dexome sin abrigo  
amarga mas que la hiel.  
Dixome qu'era bendita  
entre todas las nacidas,  
y soi de las affixidas  
la mas triste y mas afflicta.  
¡Ay dolor! (292).

María se siente desamparada de Dios —“Eli, Eli, la-ma-sa-bach-tha-ni?”—. Sobrecogida de terror, aturdida por la pena, exasperada y desesperada en extremo, se dirige al Mundo, a todos y a nadie en particular, a cualquiera, para que —sin pensar en el *cómo*— cambie lo irremediable o le diga que no es verdad. El corazón de madre no puede resignarse y no quiere nunca considerar vanos los esfuerzos para salvar al hijo, ni siquiera cara a cara con la muerte. Quizás sólo en la *Lauda* de Jacopone da Todi, dentro de la literatura religiosa, encontramos una expresión comparable en cuanto al acento frenético y emocionado con que el alma humana implora socorro y comprensión. En las *Lamenta-*

<sup>68</sup> El tema del dolor y de la capacidad de sacrificio de la madre que presencia los sufrimientos de su criatura ha inspirado a muchos poetas, compositores y artistas. De manera originalísima lo trata el novelista ruso Turgenev, ilustrándolo en el gorrión que protege su nido del amenazante perro. Ignoramos si existe una traducción española del cuentecito *Vorobei* (El Gorrión) que se encuentra en el vol. VIII, pág. 374, de *Polnoie sobranie sochimeñi Turgeñeva* (Petrograd: Glazunov, 1915). Concluye Turgenev con la observación: “El amor, pensaba yo, es más fuerte que la muerte y el temor a la muerte”.

*ciones* se expresa esto en toda la composición y de manera particularmente sugestiva en la búsqueda afanosa y frustránea de María de un medio que dé cabida adecuada a su dolor:

Oyd, señores, oyd,  
la gran desventura mia.  
· · · · ·  
¡O vos, hombres que transistes  
por la via mundanal,  
decidme si jamas vistes  
igual dolor de mi mal!  
Y vosotras que teneis  
padres, fijos y maridos,  
acorredme con gemidos  
si con llantos no podeis! (292-293).

La imploración de María, nótese, se hace más y más específica en cuanto a los destinatarios: Señores, hombres que transistes por la via mundanal, hijas, madres y esposas ... Todo ser humano puede comprender el dolor de la madre, pero sólo las madres pueden sentirlo con toda la hondura trágica. Aun así, el dolor es irreductiblemente personal, íntimo y condena al individuo a una lacerante solicitud<sup>69</sup>. Suspira María:

Cuitada! ¿Como no muelo  
con tan estremo dolor?  
¡Ay dolor! (293).

---

<sup>69</sup> María sugiere que su dolor intenso no puede nunca ser comprendido plenamente por los otros, al declarar:

nunca jamás cesaré  
de llorar con Jeremías (296).

El lamento de Jeremías, como se sabe, implica, entre otras cosas, la incompreensión por parte del mundo.

Para apreciar la innovación artística de Gómez Manrique, compárense los versos que acabamos de citar en el texto con los siguientes de un *Planctus Mariae*, que Lázaro Carreter menciona como antecedente (*Teatro medieval*, págs. 44-65):

O vos omnes qui transitis  
per viam, simul mecum flete,  
et meum dulcem filium  
pariter lugete,  
et videte

Los versos que acabamos de citar nos hacen comprender cuán injustificada es la opinión de que en las *Lamentaciones* “un verdadero diálogo sólo se establece al final”<sup>70</sup>. “Oyd, señores, oyd ... O vos hombres, casadas, madres, doncellas, gente ...”, como también todas las demás palabras que expresa María, constituyen una evidente prueba de la manera directa —dramática, teatral— de dirigirse el personaje a alguien que le escucha. Este alguien es el Mundo entero representado por el público en el teatro. Si el Mundo no contesta a las palabras de María es porque no tiene respuesta adecuada. No debemos, por eso, incurrir en el error de pensar que no hay diálogo. El silencio profundamente emocionado es una de sus partes esenciales y explícitas en esta obra y es, en efecto, *dramáticamente* mucho más expresivo que cualquier palabra que el autor hubiera podido emplear. Cabría decir que el silencio tiene aquí la misma función significativa que a veces podemos apreciar en las composiciones musicales. Todos conocen Chopin. Ya lo hemos dicho: las *Lamentaciones* son una obra dramática tan excepcional precisamente por su virtud de crear la sensación de movimiento casi exclusivamente por medio del intercambio de emociones, expresadas e implícitas. Añadamos que la

---

si est dolor similis  
sicut dolor meus!  
Heu me! Heu me! misera Maria.

En su *Storia del teatro*, págs. 56-57, Apollonio reproduce las acotaciones escénicas para la actriz que debía recitar los versos:

hic ostendendo circumcircha et cum manibus ad oculos suos postea dicat ...  
hic se percutiat ...  
hic vertat ad populum manibus apertis ...  
hic ad oculos suos ponat manus ...  
hic ostendat Christum ...  
hic se percutiat ...  
etc. ...

Imaginamos una análoga escenificación para las *Lamentaciones*. El hecho de que en esta obra no se mencionen acotaciones tan específicas como en el texto citado arriba, no nos parece en absoluto decisivo para la discusión de lo teatral. Debemos considerar seriamente la hipótesis de que las *Lamentaciones*, pieza de ocasión como la *Representación*, se presenta a un público familiar —¿las monjas de Calabazanos otra vez?— y que el autor mismo, personalmente, diera instrucciones a los actores sobre la manera apropiada de escenificarla.

<sup>70</sup> Leal, *Gómez Manrique*, págs. 98-99.



figura suplicante de María hace fácil imaginar también una reacción vocal por parte del público, al menos quizás en forma de algún llanto o sollozo sofocado en el rincón más oscuro de la iglesia (“acorredme con gemidos, si con llantos no podéis”, pide María). Queremos sugerir que las *Lamentaciones* presuponen al mismo público de teatro como una importante y operante *dramatis persona*. Creemos que toda obra dramática eficaz induce a la participación emocional de su público, pero, en vista de las circunstancias de orden social y religioso de la Edad Media —“violent and emotional tenor of medieval life”, dice Charlotte Stern<sup>71</sup>—, imaginamos que la interacción entre actores y público durante la representación de las *Lamentaciones* debía ser particularmente intensa. Nos parecen apropiadas también estas observaciones de la misma autora relacionadas específicamente al teatro medieval:

From the primitive rite we pass to dramatic ritual in which there are both participants who are the actual performers, and spectators who witness the action. But in dramatic ritual the spectators identify themselves emotionally with the presentation. Such identification is absolutely necessary if they are to experience the religious fervor that is the goal of all dramatic ritual<sup>72</sup>.

No estimamos necesario entrar aquí en la famosa controversia sobre la licitud artística de una obra afectada por la intervención directa del público<sup>73</sup>, pero sí diremos que “la frialdad y distancia entre nosotros y el objeto” que Ortega y Gasset considera imprescindible para contemplar una obra de arte<sup>74</sup>, es un consejo para una actitud crítica quizás deseable, pero negado siempre por todo público de teatro, como lo comprueba la historia. El público

---

<sup>71</sup> “Iñigo de Mendoza and Medieval Dramatic Ritual”, pág. 211. Téngase en cuenta también esta interesante observación de Somerset Maugham: “The emotion of the audience, its interest, its laughter, are part of the action of the play” (*The Summing Up*, New York, Doubleday, 1938, pág. 127).

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> Charlotte Stern dedica unas consideraciones interesantes a este problema en el estudio citado arriba.

<sup>74</sup> “Ideas sobre la novela”, en *Obras completas* (Madrid: 1947, vol. III, pág. 398).

de teatro quiere entregarse emocionalmente a lo representado y sentir el arte a su modo.

Yo soy aquel que <sup>75</sup> dormi  
 en el regazo sagrado,  
 y grandes secretos vi  
 en los cielos sublimado.  
 Yo soy Juan, aquel privado  
 de mi Señor y mi primo;  
 yo soy el triste que gimo  
 con un dolor estremado.

¡Ay dolor! (294).

Así se presenta el discípulo Juan al público, aunque éste, informado por el Evangelio, ya sabía a quién representaba el personaje al lado de María. Se trata de una identificación reiterada, característica de la Edad Media, como se puede comprobar frecuentemente, por ejemplo, en el letrero del famoso Pantócrator románico: "Ego sum Lux Mundi". Sin negar que esta especie de introducción pueda darse en otros géneros literarios, sugerimos que el "yo soy ..." debía de ser una expresión formularia bastante corriente en el teatro medieval. Nos ofrece unos ejemplos Apollonio:

Èo, siniori, s'eo fabello  
 lo bostru audire compello:  
 de questa bita interpello  
 e ddell'altra bene spello.  
 Pi K'enn altu m'escastello,  
 ad altri via renubello <sup>76</sup>.  
 Umile sono et orgoglioso, prode e vile e coraggioso,  
 franco e sichuro e pauroso,  
 e sono folle e sagio ...  
 e diragiovi como:  
 male e bene agio più di null'uomo <sup>77</sup>.

<sup>75</sup> "Yo soy aquel que ayer no más decía ..." Rubén Darío, sensitivo e impresionable lector de la literatura antigua castellana, ¿se habría detenido algún momento en el verso de Gómez Manrique? No hablamos de fuentes —sería absurdo—, pero nótese cómo el "yo soy aquel que ..." desempeña en ambos poetas la función de delimitar el pasado del presente por las profundas transformaciones en el pensamiento y en la personalidad.

<sup>76</sup> Apollonio, *Storia della letteratura italiana*, pág. 84.

<sup>77</sup> *Ibid.*, pág. 101.

En efecto, una lectura atenta del parlamento de Juan revela claramente que varias afirmaciones tienen el propósito exclusivo de revelar al personaje para el público y quedan así exentas de valor lírico. Otra indicación valiosa de la concepción teatral de las *Lamentaciones* se encuentra en los versos con los que Juan anima al público a compartir el duelo:

¡O pues, ombres pecadores,  
rompamos nuestros vestidos;  
con dolorosos clamores  
demas grandes alaridos!

· · · · ·  
Lloremos al compañero  
traidor porque le vendio;  
lloremos aquel cordero  
que sin culpa padescio (294).

Especialmente sugestivos nos parecen los siguientes versos:

*¡Ved* [subrayado nuestro] que troque tan amargo  
para la madre preciosa! (295).

Aunque sin desarrollar el pensamiento en detalle, Valbuena Prat, con su acostumbrada perspicacia, observa que "hay expresiones de gran potencia trágica"<sup>78</sup> en el parlamento de Juan:

Luego me matara yo,  
cuytado, cuando lo vi,  
sino confiara de mi  
la madre que confio!  
                                  ¡Ay dolor!  
Estando en el agonía  
me dixo con gran afan:  
—Por madre ternas, tu, Juan,  
a la Santa Madre mia.

· · · · ·  
Que palabra dolorosa  
para mi de grande cargo!  
                                  ¡Ay dolor! (295).

La muerte de Jesús viene así a representar un terrible dilema para Juan. La pena por la muerte de su amigo, primo y Señor,

<sup>78</sup> *Literatura dramática española*, pág. 20.

es tan lacerante que le induce a pensar en el suicidio. El amor por Cristo, de manera profundamente irónica, le empuja hacia una solución del todo anti-cristiana. El mismo amor, sin embargo, le obliga a vivir sufriendo al aceptar la responsabilidad por la Madre de Cristo. Toda la actuación de Juan responde así, esencialmente, a su sentir por las penas del hombre Cristo. Al contemplar este episodio se nos están sugiriendo con insistencia los famosos versos escritos muchos años después:

No me mueve, mi Dios, para quererte  
el cielo que me tienes prometido ... <sup>79</sup>.

Recordamos sólo raros momentos en la historia del teatro en que un personaje se vea condenado a una congoja trágica semejante.

La función dramática del silencio, ya notada en la obra de Gómez Manrique, se hace aún más patente en la actuación de Magdalena. Este personaje no pronuncia ni una sílaba y, sin embargo, su presencia es concreta, perturbadora. Su pecho es un volcán de dolorosas y potencialmente violentas emociones, pero sin posibilidad de erupción. Su dolor es callado, porque ninguna palabra puede expresarlo. Ya Valbuena Prat señaló que "su sentir no tiene palabras", pero en vista de la aguda conciencia artística de Gómez Manrique, que venimos señalando, no podemos aceptar la explicación de que este rasgo es "inconsciente de seguro" <sup>80</sup>.

Segundo momento del drama: La Madre, Juan y Magdalena se contemplan en silencio y están unidos en el dolor, pero, precisamente por sentirlo todos tan agudamente, ¿quién podrá dar consuelo a otros? Juan pregunta retóricamente a Magdalena:

¿Quién podrá con tal dolor  
remediar tan grave pena?  
¿Como podrá dar consuelo  
el triste desconsolado? (295).

---

<sup>79</sup> Soneto anónimo *A Cristo crucificado*, que se puede leer en cualquier buena antología de la poesía castellana del siglo XVI.

<sup>80</sup> *Literatura dramática española*, pág. 20.

Existe una excruciante tensión porque nadie se atreve a pronunciar la fatal noticia en alta voz. Dirigiéndose a María, dice Juan:

Madre de mi Salvador  
que nuevas de gran dolor  
si podiese vos diría (295).

La Madre, quien ha visto morir al Hijo, no se resigna todavía, porque en su corazón cobija una imposible esperanza:

no me fagais mas penar;  
decidme sin dilatar  
si mi Redentor es vivo (296).

La esperanza, sin embargo, debe embatirse con la realidad. Juan, reuniendo todas las fuerzas que todavía quedan en su ánimo, enuncia por fin la terrible palabra con gran finalidad: ¡muerto! Antes de hacerlo, implora a la Madre que tenga un “fuerte corazón”, pero en su intimidad sabe que su pedido es absurdamente imposible.

María, Juan y Magdalena se dirigen, silenciosos y anonadados por la tristeza, hacia el huerto en donde sepultarán a su querido Jesús. Es este el momento final de la obra, pero el drama emocional que se venía desarrollando con tanta intensidad a través de toda ella deja en el corazón —de cualquier afiliación religiosa y aun sin ella— una reverberación inequívoca y duradera.

A lo largo de todo este estudio pesaba sobre nosotros la admonición de que a Gómez Manrique “se le atribuye una significación muy superior a la que habría de corresponderle dentro de la historia del drama castellano”<sup>81</sup>. Considerando el hecho de que estas palabras, representativas de una actitud más bien general, intentan aminorar unos juicios elogiosos, ya de por sí muy nimios, hubo momentos de dudas y sospechas. Nos preguntábamos si nuestro entusiasmo por el teatro manriqueño no se debía quizás a aquellas “fuerzas de la imaginación en quien suelen representarse las cosas con tanta vehemencia, que se aprenden de memoria, de manera que quedan en ella, siendo mentiras, como si fue-

---

<sup>81</sup> Alborg, *Historia de la literatura española*, pág. 489.

ran verdades”<sup>82</sup>. Hemos releído así los textos de las obras muchas veces y, a pesar de la cautela escéptica, la misma conclusión se nos imponía una y otra vez: la *Representación* y las *Lamentaciones* son dos obras de extraordinario valor dramático, dignas de figurar entre las mejores muestras del teatro medieval europeo.

Por su original técnica teatral, la *Representación* debe, en efecto, considerarse como un verdadero prodigio. Su sofisticación artística sólo puede compararse con obras dramáticas escritas siglos después. En la Edad Media quizás encontramos en los varios países obras de mayor dramatismo, pero la concepción dramática de la *Representación* es única. Nos hemos afanado mucho, pero en vano, por encontrarle un paralelo. Claro, sólo se puede apreciar esta afirmación si se acepta nuestra interpretación del texto. Consideramos válido nuestro punto de vista, porque se apoya, estricta y exclusivamente, en la obra misma y en las circunstancias de orden religioso, ideológico y social que determinaron su creación. Se ha mostrado así que todos los detalles, antes considerados extraños o supérfluos, cobran sentido en la estructura total, dictada por el tema básico de la obra. No se ha perdido nunca de vista el enfoque medieval, pero la conclusión del estudio apunta a un interés perenne de la *Representación* como obra teatral. Su valor poético ya se sobreentiende.

Las *Lamentaciones* también tiene méritos propios como obra teatral. Insistimos en estas últimas palabras porque no sólo nos referimos al dramatismo de la obra, que ya varios críticos han mencionado<sup>83</sup>, sino a una verdadera forma escénica del drama. El texto nos permite y estimula legítimamente a imaginar la “mise en scène”. Recordando todos los detalles textuales que hemos indicado y que obviamente revelan su carácter teatral, como también el eficaz empleo dramático de la palabra e incluso del silencio, las *Lamentaciones* se revela como un drama impresionante. Para apreciarlo plenamente se debe tener en cuenta la ocasión para la que se escribió y el marco (iglesia, convento) en que se representó. También se debe considerar al público que, preferentemente,

---

<sup>82</sup> Cervantes, *Persiles y Sigismunda* (Madrid: B. Rodríguez, ed. Schevill y Bonilla, 1914), vol. I, pág. 278.

<sup>83</sup> A. Valbuena Prat, por ejemplo, en su *Literatura dramática española*, pág. 20.

vino a ver esta obra representada: recogido, discreto, fervorosamente religioso. Estas consideraciones nos parecen fundamentalmente esenciales para juzgar el potencial impacto dramático de las *Lamentaciones*. Aplicar a esta obra el mismo criterio que se emplea para estudiar, digamos, el fenómeno de la comedia española del siglo XVII y sus abigarrados corrales, es un error radical, porque, aunque hay leyes inmutables para toda obra de teatro, es también cierto que "the logic controlling any single play is unique to that play"<sup>84</sup>. Las *Lamentaciones*, por su idea y sentimiento, es de significado aún más universal que la *Representación*, aunque esta obra, como hemos dicho, se presenta más sofisticada desde el punto de vista de la técnica teatral. Las *Lamentaciones*, lo declaramos con una sincera convicción, es, dentro de sus límites, una digna y bellísima contraparte española de la *Lauda* de Jacopone da Todi y del *Stabat Mater* de Pergolesi.

Por todas las razones aducidas en nuestro estudio se comprenderá que las obras dramáticas de Gómez Manrique, lejos de ser síntomas del "páramo teatral" de la Edad Media castellana, nos impresionan, al contrario, como un bello y refrescante oasis, casi enteramente sepultado hasta ahora por la arena del desolado páramo. La imagen que acabamos de emplear no es caprichosa en absoluto. Creemos que, paradójicamente, el impresionante vacío en la historia del teatro medieval castellano no dejó ver la solitaria flor o, aún más frecuentemente, impidió comprender la razón y la calidad de su existencia. Ésta se debe, principal, aunque no exclusivamente, al genio innato de Gómez Manrique. Recuérdese que en el siglo XVIII español, aunque con notables diferencias, encontramos una "anomalía" muy parecida: Goya y el mediodiocre arte contemporáneo. Éste no explica a aquél y viceversa.

Impresionado por los versos de su sobrino, el Marqués de Santillana le dedicó un poema, en que le elogia sumamente. Citamos unos versos que nos parecen muy apropiados para concluir este estudio:

Amado de todos e muy amoroso,  
quien vuestro poema vera tan cortes,

---

<sup>84</sup> Sam Smiley, *Playwriting, The Structure of Action* (Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1971), pág. 43.

dira lo que digo non ser al reues,  
sin que yo, adulando, traspaso nin glosó.

. . . . .

por tal que seays de toda la gente,  
quanto lo valeys tenido e preñado (96).

STANISLAV ZIMIC.