

## LA DRAMATICIDAD DE LA EXPERIENCIA LITURGICA: LA REPRESENTACIÓN DEL NASCIMIENTO DE NUESTRO SEÑOR, DE GÓMEZ MANRIQUE

Alfredo Hermenegildo  
Université de Montréal

La problemática existencia del teatro medieval castellano, al que poco a poco se le va dando configuración sin que se haya podido encontrar<sup>1</sup> todavía el corpus necesario para hacer una descripción adecuada, tiene dos hitos referenciales claramente establecidos: el anónimo *Auto de los Reyes Magos*, al que sugerí llamar *Auto de la duda* en una comunicación leída en este mismo forum hace dos años, y la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique.

Entre uno y otro median varios siglos que no han dejado huellas textuales claramente identificables como teatro. Los esfuerzos que se han venido realizando<sup>2</sup> llegan a conclusiones basadas en una concepción de la experiencia teatral relativamente alejada de lo que el teatro es, o de lo que ha sido. Los textos apuntados (poemas, diálogos, pastorales, etc...) son producciones literarias, quizás cargadas de una buena dosis de dramaticidad, pero que en modo alguno llevan inscritas las marcas que distinguen lo dramático de lo teatral, el ejercicio literario de la fiesta teatral.<sup>3</sup>

En nuestro estudio sobre el *Auto de los Reyes Magos* llegábamos a la conclusión de que la pieza conservada no es signo litúrgico ni en su estructura narrativa ni en la configuración de las funciones dramáticas atribuidas a sus personajes. Es obra de tipo didáctico, de reflexión, y no simple ilustración de la ceremonia litúrgica. Aunque, tal como apuntábamos entonces, el problema de fondo, la interrogación sobre la cualidad teatral de la obra, “queda sin solucionar desde el momento en que consideramos el texto como pre-texto de la representación. En ese instante único en que el teatro es teatro, se produce -o se puede producir- una nueva decodificación de los roles y una puntual y precisa recodificación gobernada por el *hic et nunc* de la historia, de la modernidad, de la noción de género, etc...” (Hermenegildo 1988:58).

En el trabajo presente vamos a estudiar la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, que hizo Gómez Manrique a petición de su hermana María, vicaria en el monasterio de Calabazanos. El texto conservado se sitúa de diferente modo en el juego social englobante de su hipotética primera representación. El público previsto en el momento de la escritura es un conjunto preciso de personas, el de las monjas de Calabazanos. Se trata de unos espectadores -espectadoras- bien definidos, de un público cautivo y convencido de antemano. El texto del *Auto de los Reyes Magos* no identifica de modo pertinente al destinatario de la primera representación, aunque podamos imagi-

narlo como texto destinado a la instrucción religiosa de un público en busca de una determinada verdad.

En el caso de la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, la alternativa que ofrece su clasificación como obra paralitúrgica, como literatura dramática o como producción teatral ha dividido la opinión de algunos críticos. Hay quien ve en ella un texto “completely secular”, a pesar de su tono devoto, y le niega toda afinidad con la liturgia (Crawford 1937:6); algún crítico incluye la obra “en la historia de la literatura dramática española de modo induditable” (Juliá Martínez 1968: 243); en otros casos se señala “su escasísima, por no decir nula, acción teatral” (Ruiz Ramón 1971: 22) o que “the play reflects the simplest structural element of the liturgy, besides being derived from it (*Officium pastorum*)” (Sieber 1965: 128); Stanislav Zimic ve en la obra manriqueña “uno de los más grandes logros del teatro medieval, no sólo español, sino europeo” (Zimic 1977:355); López Estrada insiste en el carácter de “obra teatral” (López Estrada:423).

Pero el problema de la teatralidad o ateatralidad de la obra corre paralelo con el del tratamiento que en ella se hace del elemento fantástico o maravilloso. La supuesta condición teatral de la *Representación* no puede aislarse del uso que en ella se hace de ciertos signos evidentemente extranaturales, pero que son reciclados, recodificados, como si no lo fueran. Y este es un punto sobre el que la crítica no ha parecido preocuparse.

En nuestro trabajo vamos a intentar dar respuesta a la duda que abren opiniones tan dispares, al tiempo que tratamos de aislar en la pieza el funcionamiento de los elementos extranaturales que aparecen en ella y su consiguiente utilización para fines didácticos y catequísticos.

Nuestra reflexión ha tenido en cuenta los conceptos [ícono, símbolo, índice] tal como quedan definidos en los trabajos de Anne Ubersfeld. Hemos utilizado igualmente el método de análisis teatral descrito por Thomas Pavel y puesto a prueba, repetidas veces y con resultados convincentes, en los estudios de Félix Carrasco y en nuestra serie de artículos sobre el teatro primitivo castellano.<sup>4</sup> Dada la limitada extensión de estas páginas, pasamos por alto la presentación del marco teórico y remitimos al lector a las obras de los investigadores citados y a nuestros propios trabajos.

Respecto al problema del tratamiento dramático de ciertos elementos extranaturales que aparecen en el texto -presencia de ángeles, embarazo de María, etc...-, hemos recurrido a la bibliografía más reciente sobre el tema, en particular a los trabajos de Antonio Risco y su sutil distinción entre literatura fantástica y literatura maravillosa, así como a los conceptos de isotopía y de anisotopía<sup>5</sup> descritos por el citado crítico. La aplicación de dicha reflexión teórica a la literatura catequística medieval ha sido llevada a cabo en nuestro trabajo *Teatro, fantasía y catequesis*, actualmente en prensa, íntimamente ligado a estas páginas.

Digamos que, en general, los textos catequísticos construyen su realismo, su no-fantasia, fundándose en la normalidad cotidiana interior a ellos mismos, con lo que dejan de ser fantásticos, aunque lo referencial pudiera darles tal connotación. Los textos catequísticos, que tratan de transmitir una “verdad” sobre hechos extranaturales carecen de la anormalidad interior que anida en los textos tenidos por fantásticos. Por eso se pueden considerar como maravillosos. Pero, por otra parte, la lectura referencial que hace

el destinatario -lector o espectador-, debe ser prevista y neutralizada, para evitar que la dialéctica que opone lo realista a lo fantástico sea desarticulada en beneficio de la fantasía y no en favor de la realidad. Es decir, el autor de textos catequísticos presenta los hechos extranaturales como algo maravilloso, no fantástico, sin que la lógica y normalidad internas de la diégesis sean puestas en tela de juicio desde dentro de ella misma, aunque toma las medidas necesarias para neutralizar cualquier posible lectura de los hechos maravillosos como elemento fantástico. El texto catequístico se previene contra cualquier veleidad de decodificación que pudiera alzar como signo la oposición [fantasía/realidad] en vez de la afirmación [maravilla = realidad].

Es aquí donde entran en juego las nociones de isotopía y anisotopía. Risco establece “la diferencia entre lo maravilloso y lo fantástico, caracterizando la primera manera como aquella que sitúa de golpe al lector en un ámbito donde la manifestación de los fenómenos extranaturales no se problematizan [sic], por lo que, de algún modo, se muestran como naturales en ese medio, fundamentalmente diferente, entonces, del suyo. Así el conflicto que plantean se establece sólo con el lector en su visión del mundo -la vigente en su medio, ha de entenderse-, no con los personajes que los presencian o los viven, ya que estos pertenecen a otra esfera, regida por otra normalidad. Si ellos los problematizaran de alguna manera, sorprendiéndose, por poco que sea, de la naturaleza de tales fenómenos, la obra de referencia correspondería ya a lo fantástico”. (Risco 1987: 25-26).

De este modo las oposiciones [maravillos/realista] y [fantástico/realista] vienen a “significar, en suma, las actualizaciones históricas de la oposición lógica [isotopía (o principio de coherencia)/anisotopía (o principio de incoherencia)] (Risco 1987: 140).

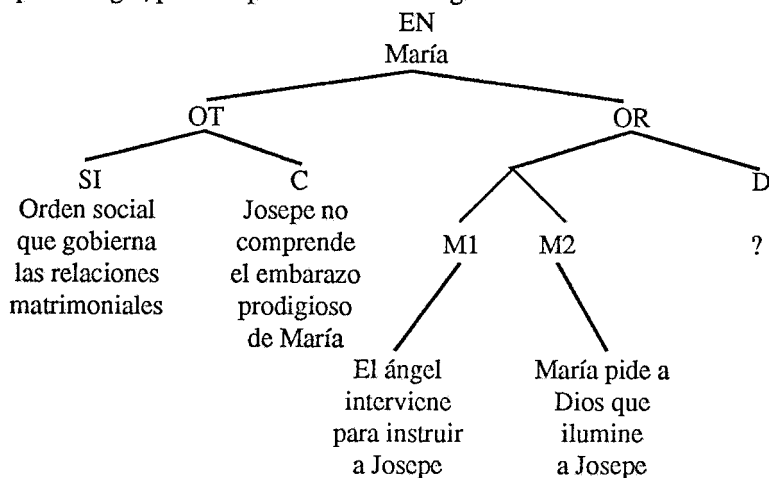
Finalmente, hemos utilizado las nociones de didascalía implícita y explícita para identificar las órdenes de representación insertas en el texto de la obra manriqueña.<sup>6</sup> Entendemos por didascalía implícita la orden de representación integrada en el diálogo mismo; dejamos la noción de didascalía explícita para definir toda orden de representación marcada fuera del diálogo. Uno de los tipos de didascalía explícita es la llamada acotación escénica.

En la obra manriqueña se inscriben seis órdenes explícitos de representación: 1) la atribución de los parlamentos a determinados personajes; 2) “Lo que dize Josepe sospechando de Nuestra Señora” (58); 3) “La que representa a la Gloriosa cuando le dieron al Niño” (59); 4) “Los pastores veyendo al glorioso Niño” (61); 5) la identificación progresiva de los íconos que van apareciendo para ser ofrecidos al Niño: “El cáliz” (63). “El astelo e la sogá” (63), “Los açotes” (63), “La corona” (64), “La cruz” (64) y “La lança” (64); 6) “Canción para callar al Niño”, en que se ordena el modo [cantado] de realización de la orden; y una didascalía implícita en los versos “cantemos gozosas, / hermanas graciosas”, a través de la que se identifican los personajes que dicen el parlamento, personajes asumidos por las monjas del convento de Calabazanos, y el modo de interpretarlo, es decir cantando.

Todas estas didascalías hablan de una representación, de una puesta en escena en la que se realizan ciertos gestos (*sospechar, ver, mostrar la serie de siete íconos, cantar*) típicamente escénicos. Pero yendo más lejos en busca de la dramaticidad que condiciona la teatralidad de dicha puesta en escena, vamos a examinar la estructura narrativa sub-

yacente en el texto de Gómez Manrique siguiendo el modelo de gramática propuesto por Pavel y utilizado en nuestro análisis del *Auto de los Reyes Magos*.

La estructura narrativa (EN) del pasaje en que Josepe sospecha de María y es reprendido por el ángel, puede representarse de la siguiente manera:



Josepe se revela contra la situación en que le pone el embarazo prodigioso de María (58); el reproche del ángel, invocando el texto profético de Isaías (59), es la afirmación de la doctrina dominante, la cristiana, y no será puesto en duda por el viejo Josepe. María, en paralelo, pide a Dios que ilumine la ceguera de Josepe. Es decir, la duda inicial de Josepe no es sometida a la prueba de la racionalidad -esa fue la actitud de los Magos con la estrella en el *Auto*- ni es discutida. La duda queda sumergida e ignorada en el mar de la doctrina en que lo extranatural de la Encarnación se integra isotópicamente en el espacio igualmente isotópico en que viven María y el ángel. No hay conflicto y no hay dramaticidad. No hay anisotropía y, en consecuencia, no puede haber teatro en torno al problema de lo no-natural. Cuando surge algún signo extranatural -la encarnación cuestionada por Josepe desde su situación-, es neutralizado e integrado en la isotopía. La pieza no toma en cuenta la reacción de Josepe tras la intervención de Dios alumbrando "su ceguera" (58), ni tras la intervención del ángel. No interesa porque todo ha sido enmarcado por la doctrina. El Desenlace (D) no desarticula las dudas de Josepe. Si hay en la actitud de Josepe una Carencia que lesiona los intereses de María, y una Mediación llevada a cabo por la Virgen rogando a Dios y por el ángel, el restablecimiento (OR) del orden turbado (OT) se hará en un espacio distintivo del que supone la obra que comentamos.

Ese espacio textual tiene que ser la lectura evangélica o la liturgia de la palabra, a la que debe acompañar el texto de Gómez Manrique, en calidad de glosa paralitúrgica. Sólo así se explica la existencia de unas marcas de representación, de unas didascalias, integradas en un texto estructuralmente adramático. Las didascalias existen porque la liturgia impone una cierta teatralidad, una gestual, una determinada puesta en escena.<sup>8</sup>

El segundo segmento de la pieza es la explicitación del nacimiento de Cristo y la ado-

ración del Hijo por María. No hay ninguna manifestación de dramaticidad. María recibe al Niño -"cuando le dieren el Niño" (59)- y recita unos versos de adoración, en los que va mezclando el anuncio catafórico de los sufrimientos de la Pasión.

El tercer pasaje de la obra, totalmente aislado de los dos primeros si no lo leemos como signo sustentado por la liturgia a la que sirve de glosa, es el que describe el anuncio del ángel a los pastores. La aparición del ángel (60), ser extranatural, hace preguntar a uno de los pastores "si oíste alguna cosa, / o si viste lo que vi" (60). La respuesta del otro pastor integra el fenómeno extranatural en la isotopía del discurso cristiano: "me semeja / de un ángel reluziente" (60).

No hay resistencia alguna a lo extranatural, que nunca será tenido por fantástico, sino por maravilloso, ya que vive en perfecta armonía con lo real dentro del mundo referencial en que viven los pastores. Su reacción inmediata será la adoración del Divino Niño, cerrada con una glosa del *Gloria in excelsis Deo*, en castellano, recitada por los ángeles (62). El relato evangélico de San Lucas se alza como telón de fondo litúrgico sobre el que Gómez Manrique trabajó su glosa paralitúrgica. No hay dramaticidad; no hay anisotropía. Sólo encontramos catquesis dirigida a un público cautivo que no pone en tela de juicio el carácter ideológicamente asumido como "real", aunque extranatural y maravilloso, del asunto tratado.

Dentro de este marco monológico, isotópico, de total homogeneidad discursiva, surgen las figuras de los tres arcángeles Gabriel, Miguel y Rafael (62-64). El episodio queda aislado de los anteriores. Podrían estar presentes los pastores. No hay ninguna didascalía que lo imponga ni lo excluya, pero en todo caso es asunto insignificante. El espacio isotópico está construido y en él viven los tres seres extranaturales sin causar sorpresa alguna, como formando parte de la misma condición que los seres tenidos por reales. Y no hay ninguna tensión dramática, no hay estructura narrativa que soporte la presentación de los "martirios" (63) que atormentarán a Jesús en el momento de la Pasión. Señalemos, de paso, la presencia de fuertes índices que imponen la presencia en escena de los íconos aludidos arriba: "este cáliz" (63), "este astelo" (63), "estas sogas" (63), "estos açotes crudos" (63), "esta corona / de dolorosas espinas" (64), "aquesta santa cruz" (64), "estos clavos" (64), "esta lança" (64). Todo ello apoya la escenificación del texto y el recurso a los gestos deícticos correspondientes. La existencia de una teatralidad carente de dramaticidad lleva irremediablemente a la mecanización típica de la liturgia.

Finalmente, la "Canción para callar al Niño" (64-65) es el signo con que se asegura que lo maravilloso presentado por el texto es percibido como real por el público espectador, el de las monjas de Calabazanos. Son ellas mismas las que son transformadas en personajes y, al igual que los pastores, integran en su propia cosmovisión los elementos de la historia evangélica que les han sido propuestos en forma de glosa paralitúrgica.<sup>9</sup> También el espacio del espectador es isotópico e integra sin duda alguna, sin ofrecer resistencia ("cantemos gozosas" -65), los valores predicados en esta catequesis a las ya convencidos monjas de Calabazanos.

Las dos piezas dramáticas que abren y cierran el corpus conservado del teatro castellano medieval, el *Auto de los Reyes Magos* y la *Representación del Nacimiento* de Gómez Manrique son dos maneras diferentes de llevar a cabo un trabajo de propagan-

da. Es la condición del público relativamente abierto, la que obliga al escritor a proponer una catequesis con dramatización de la duda y racionalización de lo extranatural, dejando alrededor de lo maravilloso ciertas franjas de fantasticidad que hay que reducir a “realidad” religiosa por medio de la enseñanza. Es el caso del *Auto de los Reyes Magos*. Cuando el destinatario del mensaje es el espectador ya seducido y convencido por la “verdad” preconizada, el texto se transforma en simple glosa paralitúrgica, en la que hay marcas de representación, pero de la que se ha excluido todo signo de dramaticidad. Así ocurre en la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, poema navideño construido a partir de una visión globalizante del proceso de la Redención, del nacimiento a la muerte de Jesús, pero carente de toda tensión dramática.

## Notas

<sup>1</sup> Sería necesario acercarse a los archivos catedralicios castellanos en busca de documentación sobre celebraciones religiosas, actos litúrgicos y acontecimientos festivos. En Castilla no se conservan documentos de dichas acciones públicas puestas en marcha por los gremios. A diferencia de lo ocurrido en Francia. Los únicos lugares que guardan tal vez los rastros perdidos son las iglesias catedrales o iglesias colegiadas importantes. Pero el acceso a dichos fondos de archivo no es siempre fácil.

<sup>2</sup> No damos las referencias bibliográficas pertinentes por ser bien conocidas. Véase, como información global, la que aparece en *Teatro medieval castellano*, Ed. Surtz, 1983.

<sup>3</sup> Manuel Sito Alba señala que las formas escénicas de la Edad Media deben incluirse en buena medida dentro de las facetas de la teatralidad segunda, es decir entre aquellas producciones cuyos mimemas, o unidades primarias de la teatralidad, carecen de algunos de los elementos esenciales para la existencia de una teatralidad propiamente dicha (“La teatralità seconda e la struttura radiale nel teatro religioso spagnolo del medioevo: la *Representación de los Reyes Magos*”, en *Actas del Congreso Le laudi drammatiche umbre delle origini*, Viterbo, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1981, pp. 253-277).

<sup>4</sup> Félix Carrasco, “*Los Milagros de Nuestra Señora*: hacia un modelo semiótico”, actualmente en vías de publicación. Véanse también nuestros trabajos: “La neutralización del singo carnavalesco: el pastor del teatro primitivo castellano” (*Texte, Kontexte, Strukturen. Beiträge zur französischen spanischen und hispanoamerikanischen Literatur. Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Alfred Blüher. Herausgegeben von Alfonso de Toro*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987, pp. 283-95); “La marginación del Carnaval: *Celos, aun del aire, matan* de Pedro Calderón de la Barca” (*Bulletin of the Comediantes*, 30, 1988, nº 1, pp. 103-120); “Signo grotesco y marginalidad dramática: el gracioso en *Mañana será otro día*, de Calderón de la Barca” (*Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, 1988, nº 1, pp. 121-142); “Los signos de la representación: la comedia *Medora de Lope de Rueda*” (*El mundo del teatro español en su siglo de oro: Ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse, 1988, pp. 161-176); “El gracioso y la mutación del rol dramático: *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís” (*El teatro español de fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Vol. 2: *Dramaturgos y géneros de las postrimerías*. Edición de Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8, 1989, nº 2, pp. 503-526); “El gracioso borracho: estudio sobre

la función lúdica en *La villana de la Sagra*, de Tirso de Molina" (*Bulletin Hispanique*, 90, 1988, nros. 3-4, pp. 283-289); "Dramaticidad y catequesis: *La farsa a honor del Nacimiento* de Pero López Rangel" (*Varia Hispanica. Estudios en los Siglos de Oro y Literatura Moderna. Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*, Kassel, Reichenberger, 1989, pp. 111-123). Los trabajos siguientes están actualmente en prensa: "El pastor objeto y la estructura narrativa del teatro castellano primitivo: de Gómez Manrique a Juan del Encina"; "La oposición [caballero\pastor] y la estructura narrativa del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández"; "*El galán fantasma* y los personajes de la fiesta popular"; "La voz de la razón y la voz de la necedad: el gracioso en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega"; "Volumen textual e inserción dramática en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega".

<sup>5</sup> Acuñado este último por Ignacio Soldevila.

<sup>6</sup> Para las marcas de representación, cf. mi artículo "Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández".

<sup>7</sup> Citamos según el texto editado por Ronald Surtz en *Teatro medieval castellano*, 1983.

<sup>8</sup> Zimic ha visto en los distintos elementos que componen la obra de dramatización de la respuesta a la duda de Josepe. La intervención del ángel, la plegaria de María, la adoración del Niño por su madre, la intervención de los tres arcángeles e, incluso, el villancico final, serían, de este modo, la teatralización del enfrentamiento entre el Josepe que duda y la "verdad" del misterio de la Encarnación. Pero el problema queda pendiente de solución, porque tal enfrentamiento entre el discurso de fe y la duda de Josepe no aparecen inscritos en signos de la teatralidad. En nuestra opinión, la solución queda relegada e integrada en el gran lienzo del relato evangélico, que sirve de fondo con su despliegue litúrgico.

<sup>9</sup> Bruce Wardropper (1958: 138) sugiere que el villancico final lo canta la Virgen. Harry Sieber (1965: 135) reserva a las monjas el canto del estribillo.

## Obras citadas

- Crawford, J.P. Wickersham: *Spanish Drama before Lope de Vega*. A revised edition. Filadelfia: University of Pennsylvania, 1937.
- Hermenegildo, Alfredo: "Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández", en *Actas del Octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, t. I, Madrid, Istmo, 1986, pp. 709-727.
- . "Conflicto dramático vs/ liturgia en el teatro medieval castellano: El *Auto de los Reyes Magos*", en *Studia Hispanica Medievalia. Actas de las II Jornadas de Literatura Española Medieval. 20-22 agosto 1987*, Edit. L. Teresa Valdivieso y Jorge H. Valdivieso. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1988, pages 51-59.
- Julia Martínez, Eduardo: "La literatura dramática peninsular en el siglo XV", en *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona: Vergara, II, 1968, pp. 237-315.
- López Estrada, Francisco: "Nueva lectura de la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique", en *Atti del IV Colloquio della Société Internationale pour l'étude du théâtre médiéval*, Viterbo, Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1984, pp. 423-446.
- Pavel, Thomas: *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille. Recherches et propositions*, París-Ottawa, Klincksieck-Université d'Ottawa, 1976.
- Risco, Antonio: *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*, Madrid: Taurus, 1987.
- . *Literatura y fantasía*, Madrid: Taurus, 1982.
- Ruiz, R. Francisco: *Historia del teatro español, I (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Alian-

- za Editorial, 1971.
- Sieber, Harry: "Dramatic Symmetry in Gómez Manrique's *La Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*", en *Hispanic Review*, 33, 1965, pp. 120-125.
- Soldevila, Ignacio: "En busca de conceptos operatorios: la anisotropía semántica", en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, C.S.I.C., 1985, pp. 455-459.
- Teatro medieval castellano*. Estudio preliminar, edición y notas de Ronald E. Surtz, Madrid, Taurus, 1983.
- Ubersfeld, Anne: *Lire le théâtre*, Paris, Editions sociales, 1978.
- Wardropper, Bruce: *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristianda occidental*. Madrid: Revista de Occidente, 1958.
- Zimic, Stanislav: "El teatro religioso de Gómez Manrique (1412-1491)", en *Boletín de la Real Academia Española*, 57, 1977, pp. 382-399.