

Gómez Manrique y la *Representación* *del nacimiento de Nuestro Señor*

Gómez Manrique's *Representation* *of the birth of Our Lord*

Nicasio Salvador Miguel
Universidad Complutense de Madrid

Para Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente

RESUMEN: Estudio documental exhaustivo de la pieza teatral del ciclo navideño que Gómez Manrique compuso para el monasterio de clarisas de Calabazanos (Palencia) a instancias de su hermana María, vicaria del cenobio. Se analizan las particulares circunstancias en que este gran poeta cancioneril acometió el proyecto, que obligan a relacionar las representaciones de los palacios nobiliarios con las impulsadas por las monjas franciscanas.

Palabras clave: Gómez Manrique, teatro, Edad Media, franciscanismo, Clarisas, nobleza, espectáculos.

ABSTRACT: A comprehensive study of all the documents related to Gómez Manrique's Christmas Play, written at the request of his sister Maria, vicaria at the Monastery of Calabazanos (Palencia) of the Order of St. Clare. This article focuses on the specific circumstances in which this outstanding song book (cancionero) poet undertook his work, and proposes a common milieu for the dramatic plays staged in both nobiliary courts and Franciscan nunneries.

Keywords: Gómez Manrique, theatre, Middle Ages, Franciscanism, nuns of the Order of St. Clare, nobility, performance.

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *La literatura en la época de los Reyes Católicos* (Ministerio de Educación y Ciencia: FFI 2008-01280/Filo), del que soy Investigador Principal, y continúa el del mismo título (HUM 2004-028741). Asimismo, se integra en las labores del Grupo de Investigación de la Universidad Complutense de Madrid-Comunidad de Madrid, titulado *Sociedad y literatura entre la Edad Media y el Renacimiento* (Ref. UCM 941032), del que soy director. Agradezco a Antonio Chas Aguión y a Josep Lluís Martos la presteza con que me han resuelto algunos problemas bibliográficos.

1. MARÍA MANRIQUE, DEL CONVENTO DE ASTUDILLO AL DE AMUSCO

Antes de julio de 1446, aduciendo «la guerra» entre el señor de Astudillo, don Juan de Tovar, y el alcaide del castillo¹, desatada tras la batalla de Olmedo, doña Leonor de Castilla, viuda desde 1440 del adelantado de León, Pedro Manrique, había obtenido «licencia e bulla del Santo Padre» para sacar del convento de Santa Clara de Astudillo a sus hijas, Aldonza y María, a las que había trasladado «a las sus casas de la su villa de Amusco»². Aldonza había profesado tiempo atrás, aunque, ante la alegación de que en el monasterio «no encontraba [...] sosiego para su espíritu», Eugenio IV, por el breve *Humilibus sacrum* (Florencia, 18 de agosto de 1435), la autorizó a «trasladarse a otro de la misma orden juntamente con otra religiosa, a su elección, que quisiera acompañarla»³. El cambio, sin embargo, no debió realizarse, puesto que, el 21 de diciembre de 1437, Aldonza aparece como tercera firmante en la venta de la aldea de Quintana de Balbás que hace el monasterio al concejo y vecinos de Los Balbases⁴. Más tarde, ingresó en el convento otra hija de la pareja, María, tras anularse por esterilidad su matrimonio con Rodrigo de Castañeda, señor de Fuentidueña⁵. La profesión de ambas hijas en el mismo centro religioso conduce a pensar en una protección dispensada al mismo por sus padres y continuada mucho después por otros miembros de la familia, puesto que otro de los hijos

¹ Sobre esos enfrentamientos, *vid.* el resumen de A. Orejón Calvo, *Historia de Astudillo y del convento de Sta. Clara* [edición «revisada y corregida» por M^a V. Calleja González], Palencia, Diputación Provincial, 1983, págs. 86-87. (La edición original se publicó en Palencia, 1919).

² Según se lee (con la grafía de «famusco») en la concordia firmada, el 2 de julio de 1446, entre doña Leonor, como representante de sus hijas, y la abadesa y monjas del monasterio para entender en el reparto de bienes aportados por las hijas cuando realizaron su profesión religiosa (texto en A. Orejón Calvo, *Astudillo. Convento de Santa Clara, II. Apéndice documental*, Palencia, Diputación Provincial, 1984, págs. 91-93 [91]). Dado que, el 2 de julio de 1446, Aldonza y María ya habían abandonado el convento «con licencia e bulla» papal, no hay que confundir tal bula con otra posterior (*Sincerae devotionis*, 12 de septiembre del mismo año), como se lee en P. Cátedra, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media. Estudios sobre prácticas culturales y literarias*, Madrid, Cátedra, 2005, pág. 46 y n. 30.

³ M. Castro, *La provincia franciscana de Santiago. Ocho siglos de historia*, Santiago de Compostela, Aldecoa, 1984, pág. 236.

⁴ Orejón Calvo, *Historia de Astudillo...*, cit., págs. 250-251; relación de firmantes, pág. 251, n. 17 (en la página 225, se lee 12 de diciembre en lugar de 21).

⁵ La información se desprende de una «noticia» del archivo de Calabazanos, en la que se revela que tal matrimonio, celebrado con posterioridad al 13 de febrero de 1434, resultó «corto y estéril» (Orejón Calvo, cit., pág. 259, n. 9). En la concordia citada del 2 de julio de 1446, se la nombra como «muger que fue de Rodrigo de Castañeada», al que se da por muerto («que Dios aya»). Deduzco que la profesión monástica de María fue posterior a la de Aldonza no solo por la fecha de las nupcias de la primera sino porque Aldonza la precedió siempre en el desempeño de cargos monásticos tanto en Amusco como en Calabazanos, según se verá enseguida.

de don Pedro y doña Leonor, el escritor Gómez Manrique, según se especifica en su testamento, otorgado «el postrero día de março» de 1490 ante Fernando Ortiz de Alcalá⁶, había confiado al convento el «arca de mis escrituras», además de haber financiado junto con su mujer «el refitor y dormitorio», legándole, para que las monjas rezaran por el alma de sus padres y la de los familiares allí enterrados,

50 anegas de trigo de la medida vieja, como yo les tengo de renta cada vn año, para siempre jamás, puestas en el dicho monesterio, en el mes de setiembre, hasta mediado el mes de octubre de cada año, so pena de mi maldición⁷.

Asimismo, en el testamento consta la donación con carácter anual de varias «carretadas de leña de dos mulas» y el diezmo que se sacara de la leña del monte de Matanza⁸, sobre cuya propiedad había mantenido anteriormente un pleito contra el convento que don Gómez acabó ganando⁹. Quizás a la necesidad de que se cumpliera esa manda se deba un traslado tardío (Astudillo, 4 de noviembre de 1587) del testamento de Gómez Manrique, cuya copia guarda el monasterio¹⁰.

Ahora bien, las alegaciones de doña Leonor en 1446 encubrían muy posiblemente una excusa legal para justificar que sus hijas abandonaran un convento que, sobre ser de patronazgo real¹¹, estaba derivando hacia un influjo de los señores de Astudillo que amenazaba devaluar los intereses de los Manrique¹²; pero aún es más probable que con esta salida doña Leonor buscara asegurar el

⁶ Texto en AHN, Sección de Clero, legajo 5328. Lo publicó, según traslado del 16 de febrero de 1491, sacado por el propio Fernando Ortiz de Alcalá, L. de Salazar y Castro, *Pruebas de la historia de la Casa de Lara, sacadas de los instrumentos de diversas iglesias y monasterios, de los archivos de sus mismos descendientes, de diferentes pleitos que entre sí se han seguido, y de los escritores de mayor crédito y puntualidad*, Madrid, Imprenta Real, por Mateo de Llanos y Gvzmán, 1694, págs. 496-501. Ofrece un resumen y extractos del documento A. Paz y Méliá, ed., Gómez Manrique, *Cancionero*, Madrid, II, 1886, págs. 320-326 (aunque por errata escribe «marzo» en lugar de «mayo»). Ahora, hay que ver la copia del 3 de noviembre de 1490, con autógrafo de Gómez Manrique, publicada por M^a. M. Rivera Garretas, «Los testamentos de Juana de Mendoza, camarera mayor de Isabel la Católica, y de su marido el poeta Gómez Manrique, corregidor de Toledo (1493 y 1490)», *Anuario de estudios medievales*, 37-1, 2007, págs. 139-180 [153-168].

⁷ Salazar y Castro, *Pruebas de la historia...*, cit., pág. 500.

⁸ *Ibíd.*, pág. 499.

⁹ Orejón Calvo, cit., pág. 243.

¹⁰ Publicado por Orejón Calvo, *Astudillo...*, cit., págs. 110-125.

¹¹ Aunque «el título de *Real Convento* [...] no se encuentra hasta los Reyes Católicos, sin embargo, don Enrique III y doña Catalina le llamaban ya en 1410 *mi monasterio, mi Orden*» (Orejón Calvo, cit., pág. 257, n. 1).

¹² Como opina verosímilmente Catedra, cit., págs. 44 y 46.

paso de Aldonza y María al monasterio de clarisas que, ese mismo año, iba a fundar en Amusco bajo su patrocinio.

En efecto, aunque había ido perdiendo protagonismo desde mediados del siglo XIV, aún en el XV la villa de Amusco era sentida por la diversificada familia Manrique como «un símbolo del pasado común y de la continuidad del linaje»¹³. Tal consideración debió pesar sin duda en el ánimo de doña Leonor para, en la línea del apoyo prestado en el siglo XV por la nobleza castellana a la erección de conventos¹⁴, escoger ese lugar como sede del monasterio clarisano de Santa María de la Esperanza, cuya fundación, traspasando los bienes que su difunto esposo había destinado al de San Benito, de la Valvanera, aprobó el papa Eugenio IV, el 12 de septiembre de 1446, por el breve *Inter curas*¹⁵. Entre las primeras profesas estuvieron sus hijas Aldonza y María y, posiblemente, algunas otras religiosas de Astudillo, como Juana Sánchez de Burgos¹⁶, la cual había desempeñado en el mismo la función de abadesa entre 1431 y 1437¹⁷. Casi un decenio después de la fundación, el pontífice Nicolás V, por la bula *Sincere devotionis* (Roma, 13 de julio de 1454), autorizaba a doña Leonor, la cual pertenecía ya a la tercera orden de penitencia¹⁸, para ingresar en el convento¹⁹, en el que profesó en manos de su hijo Íñigo Manrique, a la sazón obispo de Oviedo²⁰. Para entonces, el centro religioso había ido recibiendo su ayuda económica, pues, por caso, el 12 de octubre de 1452, siendo abadesa su hija Aldonza y monja María, doña Leonor, como compensación por no haber recibido en su momento la legítima, les había legado, haciendo extensible la donación al monasterio, «las mis casas que yo ove comprado en Vecilla, cerca del

¹³ Rosa María. Romero Tejada, *Nobleza y sociedad en Castilla. El linaje Manrique (siglos XIV-XVI)*, Madrid, Caja de Madrid, 1996, pág. 33.

¹⁴ Vid. G. Caveró Domínguez, «Monarquía y nobleza: su contribución a las fundaciones de clarisas en Castilla y León (siglos XIII-XV)», *Archivo iberoamericano*, 54, 1994, págs. 257-279.

¹⁵ M. Castro, *La provincia franciscana...*, pág. 237. Al convento de Valvanera da el nombre de «Santa María» Romero Tejada, cit., pág. 34; y cf. S. Rodríguez Salcedo, R. Revilla Vileza y A. Torres Martín, «Calabazanos a la vista. La Reina Católica y los Manrique. Nuevos datos», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, VI, 1951, págs. 345-360 (346, donde se lee «Valbuena» en lugar de Valvanera).

¹⁶ Juana aparece como monja en Amusco en 1458; cf. Orejón Calvo, cit., pág. 259, n. 10.

¹⁷ Orejón Calvo, cit., pág. 257.

¹⁸ M. Castro, cit., pág. 238.

¹⁹ J. Meseguer Fernández, «Devoción de las clarisas de Calabazanos a la Asunción de la Sma. Virgen. Un privilegio papal (25 de octubre de 1463)», *Archivo iberoamericano*, VIII-29, enero-marzo 1948, págs. 129-137 (129, n. 1; 130); Rodríguez Salcedo, Revilla Vileza y Torres Martín, cit., pág. 346; M. Castro, cit., pág. 238.

²⁰ Romero Tejada, cit., págs. 34; 52, n. 68. Consta ya como profesa el 17 de febrero de 1456 (Meseguer Fernández, cit., pág. 130, n. 4). Rodríguez Salcedo, Revilla Vileza y Torres Martín (cit., pág. 346) citan a don Íñigo como obispo de Coria, diócesis de la que no fue titular hasta 1457.

monasterio de Calahorra, con todos los edificios y labores que yo en ellas fice y mandé hacer»²¹.

2. MARÍA MANRIQUE, EL MONASTERIO DE CALABAZANOS Y LA REPRESENTACIÓN DEL NACIMIENTO DE NUESTRO SEÑOR, DE GÓMEZ MANRIQUE

Sin embargo, ya en 1455 doña Leonor, a la vista del incremento de religiosas que llegaba a unas cuarenta²², deseaba erigir un nuevo monasterio de clarisas observantes en Calabazanos, localidad cercana a Palencia, puesto que, en ese año, el mismo obispo Íñigo Manrique se hallaba gestionando el traslado de los monjes benedictinos allí establecidos²³ como un priorato dependiente de Valladolid. La negociación duró bastante tiempo²⁴, culminándose en 1458, pues, el 22 de junio de ese año, por el breve *Romani Pontificis*, Calixto III encargó a Íñigo Manrique, entonces obispo de Coria, y al arcediano de Valpuesta en la iglesia de Burgos que concertaran el cambio de las monjas desde Amusco a Calabazanos, respetando el entendimiento con los benedictinos²⁵. Apenas tres meses más tarde (el 21 de septiembre de 1458), doña Leonor compró la casa y los términos del convento masculino, con lo que pudo fundarse el monasterio de Nuestra Señora de la Consolación, al que se mudó de inmediato con las otras monjas franciscanas de Amusco, incluidas sus dos hijas²⁶. Aún no había pasado un año, cuando Pío II, el 12 de junio de 1459, a petición de la abadesa y las monjas, les concedió abandonar la jurisdicción del Visitador del convento de Tordesillas y sujetarse a la obediencia del Custodio de los frailes menores *citra portus*, que en aquel momento era fray Luis de Saya²⁷. Desde su funda-

²¹ Texto del documento en Salazar y Castro, *Pruebas de la historia...*, cit., págs. 262-263.

²² A. López, «El franciscanismo en España durante los pontificados de Calixto III, Pío II y Paulo II a la luz de los documentos vaticanos (Examen del *Bullarium Franciscanum*)», *Archivo iberoamericano*, III-3, 1943, págs. 496-570 [532].

²³ A. López, cit., pág. 352; M. Castro, cit., págs. 238-239.

²⁴ *Vid.*, por ejemplo, la bula que Calixto III dirige a Íñigo Manrique, el 17 de noviembre de 1456, en J. M^a Pou y Martí, ed., *Bullarium Franciscanum continens Constitutiones, Epistolas, Diplomata Romanorum Pontificum Calixti III, Pii II et Pauli II ad tres Ordines S. P. N. Francisci spectantia. Nova series*, Ad Claras Aquas (Quaracchi) prope Florentiam, Typographia Collegii S. Bonaventurae, 1939, II (1455-1471), núm. 129. Ofrece un breve resumen A. López, cit., pág. 532.

²⁵ Texto en Pou y Martí, ed. cit., núm. 473. Sucinto resumen en López cit., págs. 532-533.

²⁶ Rodríguez Salcedo, Revilla Vileza y Torres Martín (cit., pág. 346), donde señalan como fecha del traslado el mes octubre; pero en la escritura del 21 de septiembre Aldonza es citada ya como vicaria (cf. *infra*, n. 36).

²⁷ Texto en Pou y Martí, cit., núm. 632; resumen en A. López, cit., pág. 533. Los restos arquitectónicos del siglo XV son contados, al haber sido sustituidos por la importante obra de la

ción, el monasterio se convirtió en sitio de profesión religiosa para las mujeres de la familia, las cuales en el resto del siglo XV monopolizaron el cargo de abadesa²⁸, y en «el centro religioso elegido mayoritariamente como lugar de enterramiento del linaje»²⁹, comenzando por la propia Leonor³⁰, su marido³¹ y varios de sus hijos, entre ellos las profesas Aldonza y María³², el obispo don Íñigo³³ y Gómez Manrique. Así, éste, reconocido benefactor del monasterio, dispuso en su testamento recibir allí sepultura, junto con su esposa Juana de Mendoza, mujer de exquisita formación que llegó a formar parte del círculo íntimo de Isabel la Católica³⁴.

María, quien, según ya sabemos, había pasado de Astudillo a Amusco y de Amusco a Calabazanos, ejerció aquí desde el primer momento como «vicaria», cargo con el que consta ya en la escritura del 21 de septiembre de 1458³⁵. Desde Calabazanos, denominándose como tal «vicaria»³⁶, según asegura la rúbrica de la demanda («a instancia de doña María Manrique, vicaria en el monasterio de Calabaçanos»), solicitó a su hermano Gómez Manrique, para escenificarse en el monasterio, una pieza que, con el título de *Representación del nacimiento de nuestro Señor*, se ha preservado en el cancionero de autor que, hacia 1488-1492, hizo copiar don Gómez para Rodrigo Alfonso Pimentel, IV conde de

centuria siguiente; *vid.* Lavado, Pedro José, «Palacios o conventos: Arquitectura en los monasterios de clarisas de León y Castilla», en J. Martí Mayor y M^a del M. Graña Cid, coords., *Las clarisas en España y Portugal*, Madrid, Cisneros, 1994, II, págs. 716-752 [734].

²⁸ Romero Tejada, cit., pág. 318; y cf. Rodríguez Salcedo, Revilla Vileza y Torres Martín, cit., pág. 345.

²⁹ Romero Tejada, cit., pág. 34.

³⁰ Meseguer Fernández, cit., pág. 130; y M. Castro cit., pág. 241 (fija la fecha del óbito el 7 de septiembre de 1470). Su sepultura se halla dentro del coro, con una inscripción que reproduce Rodríguez Salcedo, Revilla Vileza y Torres Martín, cit., pág. 351.

³¹ El papa Calixto III autorizó el traslado de sus restos en la misma bula en que aprobó el cambio de las monjas a Calabazanos; cf. Meseguer Fernández, cit., pág. 130, n. 5.

³² Rodríguez Salcedo, Revilla Vileza y Torres Martín, cit., pág. 355.

³³ Meseguer Fernández, cit., pág. 130, n. 5.

³⁴ Sobre el personaje, *vid.* R. E. Surtz, «In Search of Juana de Mendoza», en *Power and Gender in Renaissance Spain: Eight Women of the Mendoza Family, 1450-1460*, ed. H. Nader, Urbana and Chicago, 2003, págs. 48-70; M^a. M. Rivera Garretas, *Juana de Mendoza (ca. 1425-1493)*, Madrid, 2004; *id.*, «Una vida en relación: Juana de Mendoza con Gómez Manrique, Isabel la Católica y Teresa de Cartagena», en B. Garí de Aguilera, coord., *Vidas de mujeres del Renacimiento*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2008, págs. 103-129. Para las relaciones personales de Juana con su marido y las de éste con otras mujeres para las que compuso poemas, *vid.* Alan Deyermond, «Women and Gómez Manrique», en «*Cancionero*» *Studies in Honour of Ian Macpherson*, ed. A. Deyermond, London, 1998, págs. 69-87.

³⁵ Romero Tejada, cit., pág. 330, n. 222.

³⁶ No «abadesa», como escribe Meseguer Fernández (cit., pág. 132), lo que repite («abbes») R. Surtz, «The «Franciscan Connection» in the Early Castilian Theater», *Bulletin of the Comediantes*, 35-2, 1983, págs. 141-152 [142].

Benavente³⁷. Ahora bien, en 1468 María Manrique fue nombrada abadesa del convento, tras el fallecimiento de su hermana Aldonza³⁸, de modo que la composición de la obra debe situarse entre 1458 y 1468³⁹. No sabemos, con todo, en qué fecha se realizó la puesta en escena, aunque lo lógico es que se hiciera en el mismo año de la escritura⁴⁰, además de ser muy probable que se represen-

³⁷ Es el cancionero conocido por las siglas MP3 [Madrid, Biblioteca de Palacio, Ms. 1250], donde la pieza se halla en los folios 125-133 (vid. B. Dutton, *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, Salamanca, Universidad, 1990, II, pág. 482). Aunque Dutton lo fechó «hacia 1475» (ibíd., II, pág. 461), ajustó la data V. Beltrán, «Tipología y génesis de los cancioneros: los cancioneros de autor», *Revista de Filología Española*, LXXXVIII, 1998, págs. 49-101 [58]. Una copia acéfala e incompleta, pues solo abarca los versos 129-170, acoge el folio 40 del cancionero MN24 [Biblioteca Nacional de España, Ms. 7817] (vid. B. Dutton, cit., II, pág. 216), de hacia la misma fecha (Beltrán, cit., pág. 58). Para este cancionero vid. ahora M. Moreno, «Descripción codicológica MN24: Cs XV: 201-239. Ms. 7817, Biblioteca Nacional de Madrid», en *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian «Cancionero» Manuscripts* (página web dirigida por D. Severin), <[http://cancionerovirtual.liv.uk/Ana Additional/dutton/msdesc/MN24.pdf](http://cancionerovirtual.liv.uk/Ana%20Additional/dutton/msdesc/MN24.pdf)>

³⁸ Rodríguez Salcedo, Revilla Vileza y Torres Martín, cit., pág. 347. Es curioso que en una nota genealógica encontrada por A. Orejón Calvo en el archivo de Calabazanos y por él publicada (*Astudillo...*, cit., pág. 112, n. 23) no aparezca Aldonza entre los hijos de Pedro Manrique y Leonor de Castilla, si bien, como conjetura el mismo estudioso, puede deberse a confusión con una Leonor, a la que se cita como «monja».

³⁹ Pese a contar con algunos de los datos anteriores, Rodríguez Salcedo, Revilla Vileza y Torres Martín se limitan a situar la pieza «en alguno de los años postreros de la decimoquinta centuria» (cit., pág. 352) e incluso añaden que «la fecha de composición es desconocida en absoluto» (pág. 353). La data propuesta la dedujo ya F. López Estrada, «Nueva lectura de la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique», en *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'étude du théâtre médiéval*, ed. M. Chiabò et alii, Viterbo, Centro Studi Sul teatro medioevales e rinascimentale, 1984, págs. 423-446 [423; 426, n. 8]. Lo siguen A. Gómez Moreno, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991, pág. 85; R. E. Surtz, ed., *Teatro castellano de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1992, pág. 26; A. Deyermond, «Historia sagrada y técnica dramática en la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique», en R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, eds., *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, págs. 291-305 [295]. Resulta, por tanto, inválida la teoría de E. Kohler, quien señaló un arco temporal entre 1476 y 1481, fechas en que el autor desempeñó el corregimiento de Toledo, arguyendo que entonces gozaría de mayor sosiego (*Sieben spanische dramatische Eklogen*, Dresden, 1911, pág. 4). Coinciden con él R. E. Surtz, ed., *Teatro medieval castellano*, Madrid, Taurus, 1983, pág. 20; A. M^a Álvarez Pellitero, ed., *Teatro medieval*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pág. 108, donde señala también erradamente el año de 1481 como el de la compilación de textos manriqueños para el conde de Benavente. Aunque posiblemente por errata, escribe 1467 en lugar de 1476, N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, London, Oxford University Press, 1967, pág. 40, al igual que F. Lázaro Carreter, ed. *Teatro medieval* [versión modernizada], 3^a ed., Madrid, Castalia, 1970, pág. 60 (cito por esta edición porque el estudio preliminar renueva consideraciones de la primera, en 1958: cf. pág. 9, n. 1). Más despistado, pese a informaciones de interés a que más tarde recurro, se muestra F. J. Sánchez Cantón, quien fecha la obra en 1494 (*Nacimiento e infancia de Jesús [Los grandes temas del arte cristiano en España, I]*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1948, pág. 35).

⁴⁰ J. Amícola («El *Auto de la huida a Egipto*, drama anónimo del siglo XV», *Filología*, XV, 1971, págs. 1-29 [1-2]) escribe, sin ningún argumento, que «se llevó a cabo [en Calabazanos]

tara en otras ocasiones con motivo de las fiestas navideñas, a las que indudablemente se destinaba. Para nada consta, sin embargo, la asistencia de la reina Isabel a ninguna de las escenificaciones, como repite la tradición conventual⁴¹ que también fantasea al atribuir a la monarca el haber regalado para la representación una «cuna de terciopelo azul», conservada aún en el monasterio⁴²; en cualquier caso, tal presunta dádiva nunca hubiera servido para la primera *mise en scene*, ya que Isabel no es coronada hasta el 13 de diciembre de 1474.

3. LA REPRESENTACIÓN DEL NACIMIENTO DE NUESTRO SEÑOR: LA TEMÁTICA

Comienza la *Representación* con un monólogo del «viejo» Josepe (José), expresando su preocupación acerca de la preñez de María, y otro de ésta en que pide a Dios que alumbre la ceguera de su marido, tras lo cual un ángel comunica a Josepe la profecía de Isaías sobre la encarnación (escena I, versos 1-24)⁴³. Tras el recitado por la Virgen de un canto de adoración a su hijo recién nacido, que incluye una adaptación del *Magnificat* y un anuncio de la futura pasión (II, versos 25-56), un ángel notifica el nacimiento del niño a tres pastores (III, versos 57-76), quienes acuden a venerarlo (IV, versos 77-101), siguiendo la adoración de los enviados celestiales, representados por los arcángeles san Gabriel, san Miguel y san Rafael (V, versos 102-128). De inmediato y sin transición, siete personajes presentan a Jesús los futuros instrumentos de la pasión (el cáliz, el madero [«astelo»] y la soga, los azotes, la corona de espinas, la cruz, los clavos y la lanza) (VI, versos 129-160), para terminar con un villancico, rotulado como «canción para callar al Niño» (VII, versos 161-182).

Por más que el título provenga del cancionero supervisado por el mismo autor, del resumen argumental se desprende que al núcleo temático de la natividad se une, aunque con menos amplitud y sin representarse en una mimesis directa, el de la pasión, lo que ha provocado la búsqueda de antecedentes y paralelos diversos, de que me ocuparé más tarde.

entre 1467 y 1481»; y M. Á. Pérez Priego señala que «posiblemente en 1476» (ed. *Teatro medieval*, 2. *Castilla*, Barcelona, Crítica, 1997, pág. 52). Pero es difícil de imaginar, salvo prueba en contrario, que, si la obra se escribió como mucho en 1468, tardara tantos años en representarse.

⁴¹ Indican el dato, sin tomar postura, Rodríguez Salcedo, Revilla Vileza y Torres Martín, cit., pág. 352. Castro (cit., pág. 241) escribe, sin pruebas, que en la representación «intervino la infanta Isabel y sus damas».

⁴² Lo señala sin comentarios Rivera Garretas, cit., pág. 115.

⁴³ Por supuesto, la división en escenas o secuencia que aquí sigo es responsabilidad de algunos editores, mientras que otros prescinden de ella.

4. LAS FUENTES BÍBLICAS

Aunque es original del autor «la oración que faze la Gloriosa» (I, vv. 9-16), rogando a Dios que alumbre el ofuscamiento de José⁴⁴, la inspiración sustancial de la *Representación* proviene de la Biblia⁴⁵, bien por resumen de sus contenidos, bien por alusión o bien, menormente, por cita expresa⁴⁶. Así, empezando por los evangelios, la primera secuencia dramática (vv. 1-24) bebe en el relato de Mateo 1, 18-21 sobre las dudas de José⁴⁷; en la segunda secuencia, la prefiguración que de la pasión de su hijo hace la Virgen (vv. 41-48) puede tener su raíz en Lucas 2, 34-35⁴⁸, aunque secundariamente⁴⁹, mientras que en la misma escena el canto del *Magnificat* que entona María se basa en Lucas 1, 46-55⁵⁰, recogiendo la única ocasión en que la voz de la Virgen aparece en los evangelios. Asimismo, la tercera escena (vv. 57-76) sigue el relato de Lucas 2,1-14 sobre el anuncio del ángel a los pastores⁵¹ y la cuarta secuencia (vv. 77-101), que presenta la adoración de los pastores, vuelve a retomar la narración de Lucas 2, 8-30, con posible reminiscencia de Mateo 27, 26-50 en los versos 99-101⁵². En la escena V, aunque la adoración de los ángeles no se encuentre en los evangelios⁵³, el canto inicial (versos 102-104) cita a Lucas 2, 14⁵⁴, de quien acaso sea reminiscencia el saludo de Gabriel a la Virgen (verso 105 y Lucas 1, 26-28)⁵⁵, y al mismo evangelista vuelve a traducir (1, 28) en la salutación del ángel Rafael a María como «bendicha entre las mugeres» (v. 127)⁵⁶, mientras que el contenido de la secuencia VI tiene en cuenta remotamente a Marcos 15,15-37⁵⁷.

⁴⁴ Surtz, ed. cit., pág. 20, y *Teatro castellano de la Edad Media*, cit., pág. 27.

⁴⁵ Para algún otro mínimo detalle que acaso no comentaremos, vid. A. Deyermond, cit., pág. 293.

⁴⁶ Deyermond, cit., pág. 298.

⁴⁷ E. Castro, «La Biblia y el universo dramático medieval», en *La Biblia en la literatura española*, dir. G. del Olmo Lete, I/1. *Edad Media. El imaginario y sus géneros*, coord. M^o I. Toro Pascua, Madrid, Trotta, 2008, pág. 216. Surtz (ed. cit., pág. 20, y *Teatro castellano de la Edad Media*, cit., pág. 26) y Pérez Priego (ed. cit., pág. 53) citan a Mateo 1, 18-25; López Estrada (cit., pág. 432) menciona a Mateo I, 18-20; Deyermond (cit., pág. 293) remite a Mateo 1, 20-23.

⁴⁸ Álvarez Pellitero, ed. cit., pág. 110.

⁴⁹ De hecho, Deyermond, cit., no cita ninguna correspondencia bíblica de estos versos.

⁵⁰ Deyermond, cit., pág. 293; Pérez Priego, ed. cit., pág. 55, n. 37.

⁵¹ E. Castro, cit., pág. 216. Surtz (ed. cit., pág. 20, y *Teatro castellano de la Edad Media*, cit., pág. 26), reenvía a Lucas 2, 8-17; y Deyermond (cit., pág. 298, n. 22) señala a Lucas 2, 11-12.

⁵² Deyermond, cit., pág. 293.

⁵³ *Ibíd.*, pág. 297.

⁵⁴ *Ibíd.*, pág. 298, n. 22; Pérez Priego, ed. cit., pág. 58, n. 102.

⁵⁵ Deyermond, cit., pág. 300.

⁵⁶ *Ibíd.*, págs. 300-301; Pérez Priego, ed. cit., pág. 59, n. 128.

⁵⁷ Deyermond, cit., pág. 293.

Mas el influjo del Nuevo Testamento no se agota en los evangelios, porque en la escena V el arcángel Miguel recurre al *Apocalipsis* 12, 7-12 para recordar en su parlamento el combate que, con ayuda de su ejército celestial, mantuvo frente al demonio y sus huestes (versos 113-116)⁵⁸, de manera que la Navidad «se ve desde una perspectiva mucho más amplia», al ligarla, como en los ciclos ingleses, nada menos que «con el origen del pecado»⁵⁹.

Ahora bien, aun desarrollando un argumento neotestamentario, Gómez Manrique recurre a varias referencias al Antiguo Testamento, y en concreto a los profetas, con lo que conecta la obra con el subgénero dramático del *Ordo prophetarum*⁶⁰, lo que sirve a su propósito catequético de explicar «el significado de las profecías testamentarias mediante su vinculación a hechos relativos a la vida de Cristo»⁶¹. Así, en la escena I, el ángel recuerda a Isaías 7, 14, para disipar la desconfianza de José («¿Tú no sabes que Isaías/ dixo: ‘Virgen parirá?’»: vv. 20-21)⁶²; de nuevo, a Isaías 1,3 reclama en la tercera secuencia el ángel que notifica a los pastores que encontrarán en el pesebre «al prometido de la Ley» (v. 64)⁶³; y bien de Isaías 53, 5 o de Zacarías 12, 10 puede haber un recuerdo en la referencia a las profecías sobre «las lanzas» de la futura pasión a que alude en la escena VI uno de los personajes que presenta los martirios (vv. 157-160)⁶⁴, aunque, a decir verdad, bastaría la remembranza del evangelio de Juan 19, 36-37⁶⁵. Por fin, otras rememoraciones veterotestamentarias se hallan en el parangón tipológico entre María y Eva que, con base en *Génesis*, 3, se sugiere en los versos 133-136⁶⁶, y en el que se forja, en la canción con que se cierra la obra (vv. 171-174), entre la cautividad del pueblo egipcio (*Éxodo* 1,14) y el cautiverio de la humanidad en el pecado⁶⁷. La querencia del autor a buscar antecedentes proféticos en el Antiguo Testamento explica incluso que denomine «salmo glorioso» (verso 34) al *Magnificat*, con lo que «establece el himno de la Virgen dentro de la tradición de los Salmos atribuidos al rey David, con los cuales comporta rasgos estilísticos», recordándonos de paso que María, al igual que José, desciende de David⁶⁸.

⁵⁸ *Ibíd.*, págs. 293 y 299-300; Pérez Priego, ed. cit., pág. 58, n. 113.

⁵⁹ Deyermond, cit., pág. 300.

⁶⁰ *Ibíd.*, pág. 299.

⁶¹ E. Castro, cit., pág. 203.

⁶² Deyermond, cit., pág. 293; Pérez Priego, ed. cit. 1997, pág. 54, n. 20; E. Castro, cit., pág. 203.

⁶³ E. Castro, cit., pág. 203; y cf. Deyermond, cit., pág. 299.

⁶⁴ Cita a Isaías Pérez Priego, ed. cit. 1997, pág. 60, n. 173, mientras que la segunda sugerencia corresponde a Deyermond, cit., págs. 301-302.

⁶⁵ Como indica E. Castro, cit., pág. 204.

⁶⁶ Deyermond, cit., pág. 301; pero cf. *infra*, n. 214.

⁶⁷ *Ibíd.*, pág. 302; Pérez Priego, ed. cit., pág. 60, n. 174.

⁶⁸ Deyermond, cit., pág. 299.

Por otra parte, pese a la base bíblica, Gómez Manrique no presenta en un discurso lineal los motivos con que constituye su texto y, para conseguir mayor efectismo dramático, hasta adapta en algún caso una situación evangélica de la vida de Jesús a un momento diferente, como ocurre con la salutación del ángel Gabriel que pasa del momento de la anunciación en que la coloca el relato evangélico al momento posterior del nacimiento.

5. OTRAS TRADICIONES

5.1. *La ancianidad de José y el «pesebre del buey»*

Con todo, los cimientos bíblicos no aclaran algunos motivos y elementos novedosos, cuyo origen se ha buscado en otras fuentes. Así, se han traído a colación los evangelios apócrifos para explicar la caracterización de José como un anciano⁶⁹ y la ubicación del nacimiento en un pesebre con bueyes.

En efecto, aunque la escena I se explica a partir del relato de Mateo, el diseño de José como un anciano («viejo»: v. 1, «viejo de muchos días»: v. 17), sin que me interese ahora detenerme en otras consideraciones sobre su figura, coincide con el que transmiten varios apócrifos de la natividad y de la infancia⁷⁰. Así, en el *Protoevangelio de Santiago* el propio José se califica como «viejo» (IX.2, pág. 162); en el *Evangelium pseudo Matthaei* también él mismo se llama «viejo» (VIII.4, pág. 212), mientras que el redactor lo denomina «viejo» (VIII.3, pág. 211) y se refiere a su «ancianidad» (VIII.4, pág. 212); el *Liber nativitatis Mariae* lo juzga «hombre de edad avanzada» (VIII, pág. 270); y en la *Historia de José el carpintero* se lo nombra como «buen viejo» (IV, pág. 363), «buen anciano» (VII, pág. 364), «bendito anciano» (IX, pág. 365) y «venerable anciano» (X, pág. 365). De modo similar, la mención «al pesebre del buey» (v. 62) concuerda con en el *Protoevangelio de Santiago*, donde se describe a María reclinando a Jesús «en una pesebrera de bueyes», durante la persecución de Herodes (XXII.2, pág. 183), y con el *Evangelio armenio de la infancia*, en el que se relata que fue Eva, «nuestra primera madre», la que instaló al recién nacido «en el pesebre de los bueyes» (IX.3, pág. 381), mientras que en el *Evangelium pseudo Matthaei* se cuenta que la Virgen colocó al niño en un pesebre con un asno y un buey, a los tres días de su nacimiento (XIV, pág. 225).

⁶⁹ Álvarez Pellitero, por ejemplo, señala que el motivo «proviene de los apócrifos y la tradición popular» (ed. cit., pág. 109), aunque no aporta ninguna referencia concreta.

⁷⁰ Sigo, en las líneas siguientes, la obra de A. de Santos Otero, *Los evangelios apócrifos. Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios*, Madrid, Editorial Católica, 1985 (entre paréntesis indico parágrafo y página correspondiente).

Si desechamos el *Protoevangelio de Santiago*, al no haber penetrado directamente en Occidente⁷¹, y la *Historia de José el carpintero*, que «antiguamente fue tan sólo conocida por una redacción árabe»⁷², el apócrifo que aún a los dos motivos recogidos en la *Representación* es el *Evangelium pseudo Matthaei*, por lo que cabe la tentación de asegurar que Gómez Manrique se inspirara en este texto, aun cuando el autor castellano, forzado muy posiblemente por razones métricas, se limita a citar al buey. La deducción podría apoyarse asimismo en el enorme eco de que gozó ese evangelio durante la Edad Media en la literatura y el arte, pues, además de haber sido versificado en latín por la monja Roswita de Gandersheim en la segunda mitad del siglo X, sus noticias pasaron a Vincent de Beauvais⁷³ y Jacobo de Vorágine, quien también aprovechó íntegramente el *Liber de nativitate Mariae*⁷⁴. Así, por ejemplo —añado por mi cuenta—, la denominación de José como «hombre de edad ya avanzada» (cap. CXXXI, II, pág. 569) y la localización del nacimiento de Jesús en un pesebre, donde había un buey y un asno (cap. VI, I, pág. 53), se encuentran en la *Legenda aurea*⁷⁵ que, compuesta en la segunda mitad del siglo XIII por Jacobo de Vorágine y sus colaboradores⁷⁶, gozó de una difusión profusísima hasta el punto de que se han conservado unos 1000 manuscritos⁷⁷, además de distintas traducciones a lenguas vernáculas, incluida la castellana, de manera que, tras la Biblia, se convirtió en una de las lecturas más propagadas e incluso en una «cultural institution»⁷⁸ con un influjo paralelo al que, en otro aspecto, alcanzó, a través de sus cuantiosas copias, el *Physiologus* (o, mejor, *Physiologi*) y sus traducciones⁷⁹.

Pero, aparte de los evangelios apócrifos y de la *Legenda aurea*, la pintura de José como un anciano y el acompañamiento de Jesús en el pesebre por unos

⁷¹ Santos Otero, ed. cit., pág. 132.

⁷² *Ibid.*, pág. 339.

⁷³ *Ibid.*, págs. 177-178, aunque para nada se refiere al texto que nos ocupa.

⁷⁴ *Ibid.*, pág. 243.

⁷⁵ Uso la siguiente versión: Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, trad. J. M. Macías, 2 vols., 2ª ed., Madrid, 1984.

⁷⁶ Vid. G. P. Maggioni, *Ricerche sulla composizione e sulla trasmissione della «Legenda aurea»*, Spoleto, 1995; *id.*, «Dalla prima alla seconda redazione della *Legenda aurea»*, *Filologia mediolatina*, II, 1995, págs. 259-277.

⁷⁷ Vid. B. Fleith, «Le classement des quelques 1000 manuscrits de la *Legenda aurea* latine en vue de l'établissement de la tradition», en »*Legenda aurea*: sept siècles de diffusion», París, Montréal-París, 1986, págs. 19-24.

⁷⁸ S. L. Reames, *The «Legenda Aurea». A Reexamination of its Paradoxical History*, Madison, University Wisconsin Press, 1985, pág. 3.

⁷⁹ Para los *Physiologi*, vid. N. Salvador Miguel, «Los bestiarios y la literatura medieval castellana», en N. Salvador Miguel, S. López-Ríos y E. Borrego Gutiérrez, eds., *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid, Iberoamerica y Frankfurt am Main, 2004, págs. 311-335 [317-321].

animales se habían convertido a mediados del siglo XV en lugares comunes transmitidos por multitud de textos.

Así, sin salir del ámbito hispánico y sin el más mínimo intento de agotar la nómina, por lo que toca a la vejez de José, Francesc Eiximenis, cuya *Vida de Jesucrist* tuvo amplio eco en el siglo XV, tanto en la versión original⁸⁰ como en la traducción castellana (*Vida de nuestro Señor Jesucristo*)⁸¹ antes de su edición en Granada (Ungut y Pegnitzner, 1496) bajo los auspicios de Hernando de Talavera, lo califica repetidamente de «viejo»⁸²; de «vell de sexanta anys» lo reputa Isabel de Villena en su *Vita Christi*⁸³; como «viejo» aparece en un poema («¡Gloria tibi, Ihesu Christe!») del denominado *Cancionero musical de Astudillo* («viejo honrado») ⁸⁴; «vieio» y «añçiano» es en el diálogo que la condesa de Plasencia mantiene con la Virgen en el *Libro de la vida de nuestra Señora*⁸⁵, escrito por Juan López de Salamanca más o menos por los mismos años que la *Representación* de Gómez Manrique; «viejo» en las *Coplas de «Vita Christi»* de Íñigo de Mendoza (66)⁸⁶; «viejo» en distintos pasajes y situaciones del *Auto de la huida a Egipto*⁸⁷ (vv. 13, 189, 197, 290, 357); «anciano» para el Pecado en las *Coplas a reverencia del nacimiento de nuestro Señor Ihesu Christo*, de Ambrosio de Montesino⁸⁸; unos decenios después, «viejo»

⁸⁰ Vid. J. Massó i Torrents, «Les obres de fra Francesch Eiximeic (1340?-1409?). Assaig d'una bibliografia» [1909-1910], en *Studia bibliographica [Estudis sobre Francesc Eiximenis 1]*, Girona, Colegi Universitari, 1991, págs. 41-172 [131-141].

⁸¹ Vid. A. Hauf, *De Eiximenis a sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*, Montserrat, Institut de filología valenciana, abadia de Montserrat, 1990, págs. 47-51.

⁸² Cito por la edición parcial del texto castellano contenido en el manuscrito 8321 de la parisina Bibliothèque de l'Arsenal, editado parcialmente por Catedra, cit., págs. 573-588: caps. III (pág. 575), IV (pág. 576), VIII (pág. 579), XI (pág. 580), XII (págs. 581-582). No me interesan ahora los adjetivos que acompañan en cada caso a «viejo», según se trate de la calificación del autor o de la que se pone en boca de las vecinas airadas de la Virgen, aunque me ocupo de los mismos enseguida.

⁸³ Isabel de Villena, *Vita Christi*, ed. R. Miquel y Planas, Barcelona, Imprenta Elzeviriana, 1916, I, pág. 60.

⁸⁴ Texto en Catedra, cit., pág. 231.

⁸⁵ Cito por el texto parcial incluido en Catedra, cit., págs. 617-618. Mientras no aparezca la edición anunciada, remito para el autor a A. Jiménez Moreno, *Vida y obra de Juan López de Zamora, O. P. Un intelectual castellano del siglo XV. Antología de textos*, Zamora, Ayuntamiento de Zámora, centro de la UNED de Zámora, 2003.

⁸⁶ Texto en Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero*, ed. J. Rodríguez Puértolas, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pág. 24. He tenido en cuenta también la siguiente obra: Fray Íñigo de Mendoza, *Coplas de Vita Christi*, ed. y trad. italiana de M. Massoli, Messina-Firenze, 1977.

⁸⁷ Aunque hay ediciones posteriores en varias antologías, remito a la primera impresión: *Auto de la huida a Egipto*, ed. J. García Morales, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1948 (por error tipográfico aparece «MCLXVII», pero se corrige en el colofón).

⁸⁸ *Cancionero de fray Ambrosio Montesino*, ed. J. Rodríguez Puértolas, Cuenca, 1983, pág. 223.

para Lucas Fernández en su *Auto o Representación del nacimiento de nuestro Señor Jesucristo*⁸⁹; y «viejo» en distintos pasajes del *Conhorte* de Juana de la Cruz, tanto en la percepción de la escritora (I, págs. 530, 531, 538) como en la de varios personajes: el rabino encargado de circuncidar a Jesús (I, pág. 293); la gente que apostrofa a María por haberse casado con él; y los judíos que exigen a Pilatos la muerte de Jesús⁹⁰.

En cuanto a la presencia de un buey en el pesebre («id al pesebre del buey»: v. 62), comúnmente junto a un asno, remonta a una tradición antiquísima, cuyo origen puede buscarse en la interpretación literal de la profecía de Isaías 1,3 («cognovit bos possessorem suum et asinus praesepe domini sui»), de modo que, además de los evangelios apócrifos, se encuentra ya en las *Homilias* de Orígenes sobre Lucas, en un sermón de san Gregorio Nacianceno (año 380), en las *Expositiones* de san Ambrosio sobre Lucas (año 385)⁹¹ y en el *Epitaphium sanctae Paulae* (posterior al 404) de san Jerónimo⁹². Por eso, en la época de Gómez Manrique y de nuevo sin abandonar el territorio hispánico, nos enfrentamos con una creencia extendidísima, si bien con variantes, pues en unos casos acompañan a Jesús en el pesebre simplemente «bestias» («Bien sea venido», en el *Cancionero musical de Astudillo*⁹³; Íñigo de Mendoza, *Coplas de Vita Christi*, 76 y 121⁹⁴), «animales» (Íñigo de Mendoza, *Coplas de Vita Christi*, 72⁹⁵; «Verbum caro factum est», en el más moderno *Cancionero de Uppsala*)⁹⁶ o «dos animales» («In nativitate Christi» de Montesino⁹⁷; «Los maitines eran» de Antón Sánchez de Ayala⁹⁸; y, forzado por la métrica, «animales dos» en las *Coplas de Vita Christi*, de Íñigo de Mendoza, 64⁹⁹). De manera más concreta,

⁸⁹ *Teatro selecto clásico de Lucas Fernández*, ed. A. Hermenegildo, Madrid, Escelicer, 1972, pág. 263; y Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, ed. M^a J. Canellada, Madrid, 1976, pág. 209.

⁹⁰ Texto en I. García Andrés, *El «Conhorte»: Sermones de una mujer. La Santa Juana (1481-1534)*, 2 vols., Madrid, Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca, 1999, I, págs. 293 y 295 y 664, respectivamente.

⁹¹ Sánchez Cantón, cit., pág. 19.

⁹² *Cartas de San Jerónimo*, ed. bilingüe D. Ruiz Bueno, Madrid, 1962, II, págs. 253-298 [263].

⁹³ Cátedra cit., pág. 222.

⁹⁴ Rodríguez Puértolas, ed. cit., págs. 27 y 44, respectivamente.

⁹⁵ *Ibíd.*, pág. 72.

⁹⁶ *El Cancionero de Uppsala*, ed. y reproducción facsímil de J. Riosalido, Madrid, 1983, núm. XXXIX, pág. 56.

⁹⁷ En la ed. cit. de su *Cancionero*, pág. 229.

⁹⁸ Para este pliego suelto (Valladolid, 1496), encontrado en la Biblioteca del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Indiana, vid. J. C. Conde López y V. Infantes, «Nótula sobre medio pliego gótico incunable desconocido. Las *Coplas* navideñas de Antón Sanches de Ayalla (Valladolid, Pedro Giraldo y Miguel de Planes, 1496)», *Pliegos de bibliofilia*, 20-4, 2002, págs. 3-6. Conde López e Infantes no publican el texto, que puede leerse en Cátedra, cit., págs. 424-426.

⁹⁹ Ed. cit., pág. 23.

aparece, como en Gómez Manrique, un buey, en Montesino, *Coplas a reverencia del nacimiento de nuestro Señor Ihesu Christo*¹⁰⁰; pero es más común que se encuentren un buey y un asno (Eiximenis, *Vida de nuestro Señor Jesucristo*¹⁰¹; Íñigo de Mendoza, *Coplas de Vita Christi*, 62 y 95¹⁰²; Montesino, *Coplas a reverencia del nacimiento de nuestro Señor Ihesu Christo*: «un asno y un buey no grueso», v. 82¹⁰³), que Lucas Fernández, en el *Auto o farsa del del nascimiento de nuestro Señor*, transforma en «vna asna y un buey»¹⁰⁴.

Esos motivos, por tanto, se hallaban en la época de Manrique muy popularizados y, pese a su origen apócrifo, los había asumido plenamente la Iglesia no solo desde los comentarios de los antiguos Padres, según se ha indicado, sino también en sus celebraciones navideñas desde tiempo atrás. Así, san Buenaventura, en la *Legenda maior* de san Francisco cuenta que, tres años antes de morir («anno tertium ante obitum suum»), deseando solemnizar la memoria del nacimiento de Jesús «ad devotionem excitandam apud castrum Graecii», tras obtener licencia del papa «fecit praeparare praeseptum, apportari foenum, bovem et asinum ad locum adduci»; y en ese entorno, se celebraron misas y Francisco recitó el evangelio y predicó «de nativitate paupere Regis»¹⁰⁵. La tradición seguía viva en el teatro italiano de la segunda mitad del siglo XV, pues, en una de las dramatizaciones preparadas en Bolonia por la cofradía de san Jerónimo y santa Ana, la acotación indica entre otros aspectos que estarán figurados un asno y un buey¹⁰⁶. Mucho más cercana espacialmente a Gómez Manrique es «la representación de la Nativitat de Nuestro Redentor» que, en esa festividad de 1487, «se fizo» en la Seo de Zaragoza «por servicio y contemplación de los Sres. Reyes Católicos, del Infante D. Juan y de la Infanta D^a Isabel», invirtiéndose siete sueldos «para hacer las testas del buey y del asno, para el pesevre e piezas de oropel»¹⁰⁷.

¹⁰⁰ Ed. cit., págs. 223 y 226.

¹⁰¹ Ed. cit., pág. 574.

¹⁰² Ed. cit., págs. 139 y 152, respectivamente.

¹⁰³ Ed. cit., pág. 219.

¹⁰⁴ Hermenegildo, ed. cit., pág. 264; Canellada, ed. cit., pág. 211.

¹⁰⁵ Sigo el facsímil de un códice de escritura gótica de fines del siglo XIII o principios del XIV, conservado en el convento «Cardenal Cisneros» de Madrid, que contiene también una traducción castellana sobre la edición de los padres de Quaracchi (1898). He aquí la ficha: San Buenaventura, *Legenda Mayor*, estudio de miniaturas J. Werinhard Einhorn; traducción del texto latino L. Pérez; coordinador de la edición E. Chacón, Madrid, FotoSAE, S. A. y encuadernación Ramos, S. A., Madrid, 1989; tomos I (estudio y traducción) y II (facsímil).

¹⁰⁶ V. De Bartholomeis, *Laude drammaticae e rapresentazioni sacre*, Firenze, Le Monnier, 1943, págs. 226-227.

¹⁰⁷ Dio a conocer el documento Jose María Quadrado, *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Aragón*, Barcelona, Daniel Cortezo y Cia., 1886, pág. 442, nota 2; y lo han comentado con distintos propósitos, entre otros, A. Bonilla y San Martín, *Las Bacantes o del origen del teatro español*, Madrid, Rivadeneyra, 1921, pág. 75 (donde se lee «6», supongo que

Pero, además, la iconografía había contribuido también a la expansión de ambos motivos hasta el punto de que se ha llegado a proponer que el retrato de José como un viejo «se inspira también en tradiciones popularizadas [...] en las artes pictóricas»; y, si bien la sugerencia no se ha acompañado de ejemplos concretos¹⁰⁸, cabe recordar, verbigracia, el retablo de San Esteban de Bañolas (Gerona), del segundo tercio del siglo XV (es decir, por los años de la pieza de Gómez Manrique), donde se pinta a José como «muy anciano»¹⁰⁹. Igualmente, desde la primera mitad del siglo IV quedan ejemplos iconográficos de animales junto al pesebre y «la más antigua representación con fecha cierta» corresponde a un fragmento de un sarcófago conservado en Letrán, del año 343¹¹⁰. En España, el caso más temprano de una imagen de la natividad con el buey y la mula se halla, hacia 1075, en el costado derecho del Arca Santa de la catedral de Oviedo¹¹¹, sumándose en los siglos siguientes otros paradigmas tanto en la Corona de Aragón como en los reinos de Castilla¹¹².

En definitiva, la vejez de José y la presencia de un buey (o un asno y un buey) junto al pesebre constituían en tiempos de don Gómez motivos tan divulgados que no necesitaba acudir a los evangelios apócrifos, pudiendo tomarlos de cualquier otra fuente, sin descartar la tradición oral, especialmente los sermones: al fin y al cabo, predicadores son Eximenis, López de Salamanca, Mendoza y Montesino, entre los citados.

Piénsese, además, en contra del uso de los apócrifos, que el bosquejo de José como un simple, según la opinión de la Virgen («alumbre la ceguedad/ de José e su simpleza»: vv. 15-16), y como persona que ha perdido la razón, en el sentir del ángel («en el seso de muy pocos/ el principal de los locos», vv. 18-19), no se ajusta a ningún evangelio apócrifo e incluso se opone frontalmente al

por error de imprenta); Shergold, cit., págs. 15-16; V. García de la Concha, «Teatro medieval en Aragón», en A. Egido, ed., *La literatura en Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984, págs. 35-49 [42-43]; A. Egido, «Bosquejo de una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII», *Cuadernos de Aragón*, 20, 1987, págs. 91-151 [96]; Gómez Moreno, cit., pág. 73; J. F. Massip Bonet, *La ilusión de Ícaro: un desafío a los dioses*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1997, págs. 165-166.

¹⁰⁸ La afirmación es de Surtz (ed. cit., pág. 20, y *Teatro castellano de la Edad Media*, cit., pág. 27), quien habla de una inspiración «en tradiciones popularizadas en la literatura devota y las artes pictóricas» y añade que «la caracterización de San José como un viejo chocho y caduco era bastante frecuente en la Edad Media», aunque no aporta ningún ejemplo específico, remitiendo a las páginas 239-241 de J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, 7ª ed., Madrid, *Revista de Occidente*, 1967 [1927]. No obstante, salvo una tangencial referencia al santo en la pág. 239, tampoco Huizinga dice nada concreto.

¹⁰⁹ Sánchez Cantón, cit., pág. 16.

¹¹⁰ Sánchez Cantón, cit., pág. 19; Santos Otero cit., pág. 226, n. 52, con bibliografía complementaria.

¹¹¹ Sánchez Cantón, cit., págs. 20-21.

¹¹² *Ibíd.*, págs. 21-45.

retrato ofrecido por el *Evangelium pseudo Matthaei*, donde, aunque se le muestra como temeroso y dubitativo, se lo esboza asimismo como hombre sensato, razonado y juicioso, cualidades que eleva al máximo la *Historia de José el carpintero*, en la que se asegura que estaba «muy impuesto en la sabiduría» (II.2-4, pág. 342) y que «nunca le faltó la cordura y la prudencia» (X, pág. 345).

Tal estimación positiva de José es la habitual en la mayor parte de los textos. Así, en la *Vida de Jesucrist*, Eiximenis lo denomina «bendito viejo» (págs. 575, 576, 579)¹¹³, «bendito» (p. 580) y persona de «santidad [...] muy grande» (pág. 582) en el cuerpo del relato y «santo» en el epígrafe de uno de los capítulos (pág. 580), mientras que la Virgen lo califica como «santa persona» (pág. 582). Isabel de Villena lo caracteriza como «virtuos» (I, pág. 60); en uno de los poemas del *Cancionero de Astudillo* («¡Gloria tibi, Ihesu Christe!») se lo alaba como «viejo honrado, / sancto bienabenturado» (pág. 231, vv. 7-78); y en la obra de López de Salamanca, la condesa de Plasencia, al preguntar a la Virgen si José la recibió «como vieio celoso» cuando volvió de visitar a su prima, lo acredita como «iusto e esposo santo vuestro, aquel casto e limpio marido vuestro, aquel honesto e virtuoso compañero vuestro» (pág. 613), mientras que la Virgen lo considera «santo [...] / amador puro de castidad [...] / guardador e testigo de mi pureza» (pág. 613) y «varón iusto» (pág. 619). Siguiendo con otros textos, en el *Auto de la huida a Egipto*, el ángel lo llama «buen viejo, de Dios amado» (v. 357); en las *Coplas a reverencia del nacimiento de nuestro señor Ihesu Christo*, de Ambrosio de Montesino, la Virgen lo loa como «esposo leal» (v. 46) y «esposo fiel» (v. 86) y el Actor como «esposo santo» (v. 80); Lucas Fernández lo define como «honrado viejo» (pág. 209); y Juana de la Cruz, sobre destacar su castidad (I, pág. 236), lo califica de «bendito» (I, págs. 530, 531, 537) y de «santo» (I, págs. 529, 530, 531, 532, 533, 5377, 538), mientras que la Virgen, en distintos contextos, se dirige a él «con muy grande humildad y con palabras muy benignas y dulces» (I, pág. 529), llamándolo «señor» (I, págs. 529, 531, y II, 941) o «santo» (II, pág. 941) y, como leal esposa, se muestra obediente, hasta el punto de que la autora comenta que, cuando María

demandó licencia al santo José para ir al templo de Dios en romería, si el santo varón le respondiera que no quería que fuese sino que se quedase en casa escondida y encerrada, que ella callara con grande humildad y obediencia a su mandamiento, no le contradiciendo su voluntad. (I, pág. 529)

Sin embargo, en la tradición popular la percepción de la figura de José no siempre resultó tan amable, según se comprueba sin recurrir a más textos que a los hasta ahora mencionados. Así, frente al diseño que hace Eiximenis con su voz de autor, las vecinas de María, alteradas por los pobres alimentos con que

¹¹³ En este párrafo y el siguiente sigo las ediciones antes citadas.

José acorre a su esposa en el posparto, lo increpan tachándolo de «marido viejo», «ombre sin vergüenza e maldito», «viejo avariento e perezoso», «malvado», «homicida» (pág. 582), «viejo loco» y «viejo traidor» (pág. 583), además de considerar que María se ha desposado de manera inconveniente: «Seguramente, fija, vós sodes mal casada» (pág. 582). De manera similar, la Virgen cuenta a la condesa de Plasencia que José, al sentir sospechas sobre su preñez (pág. 617), que le incitaron a quejarse a santa Ana y a decidir el abandono de la casa conyugal (págs. 619-610), se encorajinó contra sí mismo:

¡E, cercado de tristura,
vieio de mala ventura!,
¿por qué quesiste casar
seyendo de tanta hedat
con tan bella moçedat?
Ca el vieio con la moça
no caben en una choça.
Mas el vieio engañado
por fijo toma entenado (pág. 617)

Su reacción, contada por la propia Virgen, desata los improprios de la condesa que cambia totalmente su valoración inicial de José:

¡O, varón malafortunado!
¡O, el hombre desdichado!
¡O, el esposo mal fadado!
¿Qué piensas, ançiano sin prudencia?
¿Qué ymaginas, antiguo sin paçiencia?
¿Qué delibras, viejo sin conçiencia? (pág. 618)

La apreciación negativa de José en el acervo popular se refleja también en el sermón sobre la circuncisión de Juana de la Cruz, pues, frente a la deferencia con que lo trata María, dirigiéndose siempre a él con el calificativo de «señor» (I, págs. 294-295), el rabino le espeta que ha debido «perder el seso» por achacar a «el ángel del Señor» haberle comunicado el nombre que había que dar al niño (I, págs. 293-294); igualmente, quienes le escuchaban asegurar que Jesús no era hijo suyo «sino hijo de Dios vivo [...] teníanle por hombre de poco seso, y decíanle muchos denuestos e injurias» (I, págs. 294-295); y «otras personas», viendo a la Virgen «tan linda y preciosa casada con José», se dirigían a ella maravillados: «Oh, señora, ¿cómo podéis tener contentamiento ni estar consolada con este viejo, en de más que es de medio seso?» (I, págs. 295). Más tarde, en el sermón «De la visitación de Nuestra Señora» es la propia Virgen quien cuenta la reacción celosa de José cuando, tras regresar ella de la casa de su prima, la encuentra «preñada y aun bien crecido el vientre», por lo que la con-

mina a que vuelva «a parir de donde vienes preñada», pese a lo cual María lo trata «con grande humildad» y lo sigue llamando «señor» (II, pág. 941).

Ahora bien, entre todos estos textos y el de Gómez Manrique encontramos una diferencia capital. En efecto, la actitud despectiva y hasta insultante hacia José por parte de gente del pueblo (las vecinas de María en la obra de Eiximenis) o por un descreído (el rabino) aparece justificada contextualmente por las necesidades del relato (la sospecha de la desatención alimenticia de María en Eiximenis, la incredulidad del rabino en Juana de la Cruz), mientras que, en el caso de la condesa de Plasencia, su reacción airada es la respuesta ante los celos injustificados de José. La postura de los autores, sin embargo, coincide en un diseño laudatorio del esposo de la Virgen, la cual siempre lo califica con deferencia y obsequiosidad, al igual que hacen los ángeles. En la *Representación*, por el contrario, es María la que se duele de «la ceguedad» y la «simpleza» de su marido y es un ángel el que lo tiene por «el principal de los locos», justificando de esta manera su presencia para recordarle lo profetizado por Isaías.

5.2. La adoración de los ángeles

Por otra parte, ni los evangelios canónicos ni los apócrifos refieren que, tras el nacimiento de Jesús, se produjera una adoración de los ángeles que, sin embargo, constituye el argumento de la escena V de la *Representación*. Así, aun cuando de acuerdo con la recurrencia a la Biblia como fuente esencial, algunos mimbres de la escena (vv. 102-104, 105, 127) proceden del relato de Lucas y otros (vv. 113-116) beben en el *Apocalipsis*¹¹⁴, su fundamento hay que conectarlo con otras tradiciones devotas, entre las que jugaron un papel relevante las propagadísimas *Meditationes vitae Christi*, atribuidas a san Buenaventura (1217-1274). Aunque realmente escritas en el mismo siglo XIII por el franciscano Johannes de Caulibus, las *Meditationes* circularon manuscritas en castellano y hacia 1493 se imprimieron en Burgos, abreviadas y atribuidas a san Bernardo, con el título de *Infancia Salvatoris*, siguiéndose tres ediciones incunables. En efecto, usando la versión castellana de 1493, leemos que, antes de anunciar el nacimiento a los pastores, «la muchedumbre de los ángeles [...] vinieron a ver e adorar al su señor Ihesu Christo» y, después del aviso, de nuevo

vinieron todos los ángeles del cielo ordenadamente, cada una orden por sí, e cantaron solepnísimos cantos. Conviene saber: *Gloria in excelsis Deo e cetera*, e adorándolo con toda reverencia e otrosí a su Madre; e cantaron loores e cánticos de vida perdurable (fols. 7r-8r).

¹¹⁴ Cf. *supra*, epígrafe IV.

Con mucho más detalle glosó posteriormente la adoración Francesc Eiximenis, al dedicar el capítulo VIII de su *Vida de Jesucrist* a «qué cantos e dulçores e amores fezieron los ángeles delante el Salvador naçido»¹¹⁵. Aquí, Eiximenis atribuye al «abbad Malachías» haber visto, a la hora del parto de la Virgen, «quinze príncipes de ángeles de diversas provinçias» que «fazían al Salvador tan devotos e falagueros e tan dulces solazes e serviçios que ninguno non lo podría recontar» y «le cantavan de rodillas delante él algunas de sus exçelencias e cada una cosa así altas e nuevas», empezando por san Miguel, y «todas estas cosas fechas, adoraron aquel Señor».

Con estos precedentes, en la literatura castellana cuatrocentista, la adoración de los ángeles había pasado a formar parte de las escenas de la vida de Jesús, en ocasiones con un minucioso desarrollo. Así, en la *Vita Christi* de Íñigo de Mendoza, se cuenta que, tras entonar la Virgen tres cantos de veneración al recién nacido (coplas 82-85), se llevó a cabo la adoración de los ángeles, empezando por las tres órdenes de la primera jerarquía, las cuales entonaron sendas canciones (86-91); siguieron tres canciones de las tres órdenes de la segunda jerarquía (92-96); y dos canciones de la primera y segunda orden de la tercera jerarquía (97-98), a las que se agregó el canto de los serafines en forma de romance con desfecha (100-101). Posteriormente, viene el anuncio del ángel a los pastores (122-157).

También en la iconografía del siglo xv la adoración de los ángeles alcanzó ya relevancia¹¹⁶ y, en el retablo de la iglesia de Santa Eulalia, en la población palentina de Paredes de Nava, Pedro Berruguete modeló un cuadro de la Natividad, a cuya derecha se encuentran la mula y el buey, mientras que en el centro el niño recién nacido se sitúa entre sus padres sobre un sillar, tras el cual tres ángeles lo adoran, mientras otros dos sobrevuelan por encima de ellos¹¹⁷. Diego Angulo llegó a sugerir que la presencia de tres ángeles en el retablo acaso pudiera explicarse por un recuerdo de los tres que acompañan a María en la *Representación* de Manrique¹¹⁸, propuesta que, aun cuando no comprobable, no deja de ser sugestiva, si consideramos que Berruguete nació en la misma villa palentina de Paredes de Nava, tan ligada a los Manrique, y realizó el cuadro en la etapa que va de 1483 a 1503. Con todo, la adoración de los ángeles estaba para entonces suficientemente extendida en las artes plásticas, por lo que cuando, en 1508, Juan de Borgoña firmó un contrato para ejecutar cinco historias en la catedral de Ávila, se especificó que una de las mismas, referida a la Navidad, debía contener la adoración angélica¹¹⁹.

¹¹⁵ Vid. Cátedra, cit., págs. 578-579.

¹¹⁶ Sánchez Cantón, cit., págs. 30-33.

¹¹⁷ *Ibid.*, pág. 33; y *vid.* la reproducción en la lámina 21.

¹¹⁸ Citado por Sánchez Cantón, cit., pág. 34, calificándola de «consideración valiosa».

¹¹⁹ *Ibid.*, pág. 34.

Dado tal ambiente cultural, no me parece que la escena V de la *Representación* derive directamente de Eiximenis¹²⁰ y menos aceptable se me hace la sugerencia de que posiblemente haya que situarla tras la escena II¹²¹.

6. ALGO MÁS SOBRE ICONOGRAFÍA

Independientemente de las consideraciones resumidas en el apartado anterior, tengo por probable que el planto de María anticipando los sufrimientos de la pasión (vv. 41-48), que como tal no aparece en los evangelios, pueda depender de alguna tradición iconográfica, ya que «los primeros ejemplos de la Pietà -Nuestra Señora con Jesucristo muerto en su regazo-, en el siglo XIV, pintan a una Madre joven y a un Hijo de tamaño muy reducido», por lo que se ha sugerido que representa «a la Virgen de la Navidad que prevé la Pasión»¹²². Asimismo, en la iconografía de Anunciación, durante los siglos XIV y XV, encontramos a veces «un Niño, generalmente desnudo y portando una cruz, que aparece en la escena descendiendo del cielo»¹²³.

Tampoco descarto que algún motivo determinado pueda deber algo a una reminiscencia iconográfica, puesto que las escenas evangélicas y otras de índole devota se expandieron no solo en pinturas, relieves y miniaturas¹²⁴ sino también en un objeto decorativo, cuyos materiales han facilitado su desaparición y al que apenas se ha prestado atención: me refiero a los ricos tapices que engalanaban las casas de la nobleza y cuya estima especial se desprende de la minucia con que se registran en documentos tan varios como la constitución de dotes, la institución de mayorazgo, los testamentos y los inventarios de bienes.

Por fin, para explicar la soldadura entre nacimiento y pasión se han traído a colación unos pocos paradigmas iconográficos: un tríptico alemán de fines del siglo XIV, un panel senese de hacia 1400¹²⁵, una figura en mármol de Desiderio de Sevignano (1428-1464) y un cuadro de un discípulo anónimo de Fernando

¹²⁰ Escribe Cátedra (cit., pág. 472) que «la adoración propiamente dicha y el canto del *Magnificat* en boca de María, a quien, precisamente, los dos llaman *Gloriosa*, uno en el cuerpo del texto y otro en la acotación [...], es prueba evidente de la dependencia». Pero el *Magnificat* se encuentra en Lucas y la glosa de ambos autores es bien distinta; *Gloriosa* es un apelativo mostrenco para la Virgen que se halla en infinidad de textos; y Eiximenis no hace una prefiguración de la pasión, que sí incluye la Virgen tras el recitado del *Magnificat* en la obra de Gómez Manrique.

¹²¹ *Ibid.*, pág. 479, partiendo de la argumentación anterior.

¹²² Deyermond, cit., pág. 296.

¹²³ J. I. González Montañés, «*Parvulus in Annuntiatione Virginis*. Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 9, 1996, págs. 11-45 [16].

¹²⁴ Sobre el anuncio a los pastores, por ejemplo, *vid.* Sánchez Cantón, cit., págs. 35-44.

¹²⁵ Cita ambos Surtz, ed. cit., pág. 150, n. 5.

Gallego (fines del siglo XV)¹²⁶. Sin embargo, en esos casos la asociación del nacimiento con la pasión se produce, sobre todo, a través de la cruz y no de los otros instrumentos, por lo que no parece que Gómez se basara «en una tradición iconográfica»¹²⁷ que, además de precaria, a juzgar por los escasos testimonios citados, tampoco cabe probar que fuera conocida por el autor¹²⁸. Con todo, este aspecto merece punto y aparte.

7. LA YUXTAPOSICIÓN DE LA NATIVIDAD Y LA PASIÓN

Como se ha visto, ya en la escena II, tras la recitación del *Magnificat*, la Virgen prefigura la pasión futura de su hijo (vv. 41-48) que se convierte en el asunto central de la escena VI. Así, con la unión del núcleo temático de la natividad con el de la pasión, la obra dramática de Manrique incluye no solo «una *Vita Christi* escenificada a escala muy reducida»¹²⁹ sino, con la exclusión del Juicio Final, «casi toda la historia *humanae salvationis*»¹³⁰, lo que no ocurre, a pesar de su mayor extensión, en ningún otro texto del teatro medieval inglés o francés¹³¹. Tal yuxtaposición del nacimiento y de la pasión, aunque ausente en los evangelios canónicos y apócrifos, resulta manifiesta desde la perspectiva teológica y de la fe cristiana¹³², pero se muestra rara en una obra dramática¹³³, «a causa de la dificultad, tanto temática como emocional, de representar en la escena a un niño recién nacido que sufre —o hasta prevé— la agonía de la Cruz»¹³⁴, por lo que se le han buscado antecedentes y paralelos diversos, como los iconográficos ya citados.

En el terreno literario «los ejemplos más notables» de tal fusión se han señalado durante mucho tiempo en escritores del mundo franciscano y, comenzando por fuera de España, en un libro de apuntes que, en 1372, compiló John of Grimestone, predicador franciscano inglés, quien recoge dos canciones de cuna dirigidas al niño Jesús, el cual llora desconsoladamente porque adivina su pasión¹³⁵.

¹²⁶ Los menciona Deyermond, cit., pág. 294; y *vid.* la bibliografía que ofrece en la nota 11.

¹²⁷ *Ibíd.*, pág. 294.

¹²⁸ Posteriormente, sin embargo, el juego de Jesús con los símbolos de la pasión se encuentra en Zurbarán y otros pintores barrocos, según F. López Estrada, «Pintura y literatura. Una consideración estética en torno de la *Santa Casa de Nazaret*, de Zurbarán», *Archivo español de arte*, XXXIX, 153, 1966, págs. 25-50 [28-29]. Ejemplos del XVI y XVII incluye Sánchez Cantón, cit., págs. 173-174.

¹²⁹ López Estrada, cit., pág. 438.

¹³⁰ Deyermond, cit., pág. 291.

¹³¹ *Ibíd.*, pág. 298.

¹³² Surtz, ed. cit., pág. 142; y Deyermond, cit., pág. 294, con más detalle.

¹³³ Surtz, ed. cit., pág. 142.

¹³⁴ Deyermond, cit., pág. 294.

¹³⁵ Surtz, ed. cit., págs. 142-143; Deyermond, cit., pág. 295.

Los otros paradigmas pertenecen a la literatura castellana, correspondiendo el más temprano a un fragmento de las *Coplas de Vita Christi*, de Íñigo de Mendoza, donde el villancico «Eres niño y as amor;/ ¿qué farás quando mayor?» (copla 101) se glosa en una ocasión con referencia a la muerte de Jesús:

Arderá tanto tu gana
que por la natura humana
querrás pagar su mançana
con muerte de malhechor¹³⁶.

Pero aún cabe añadir en la misma obra varios pasajes más no citados a este propósito, en el primero de los cuales el frío mortal sufrido por el «tierno» niño «en lo peor del invierno» se conecta con la pasión venidera (copla 63)¹³⁷. Asimismo, en la adoración de los ángeles al infantito se lo apostrofa por «la segunda orden de la tercera gerarchía» presagiando su muerte («seas muerto en el madero/ porque viva el peccador»: copla 98)¹³⁸; se predice también su muerte en la revelación del ángel a los pastores (copla 134)¹³⁹; y se asegura que la estrella anunciadora del nacimiento a los magos de Oriente «dentro de su resplandor/ tray al niño Redemptor/ con su dura cruz a cuestras» (copla 205), lo que provoca una «exclamación al niño que traía la cruz»:

¡O paso muy dolorido,
mas, por cierto, verdadero!
No sólo rezién nascido,
mas en siendo conçebido
te dio pena este madero,
que en el vientre do yazías
en la tu divinal luz
manifiestamente veás
el triste fin de tus días
aver de ser en la cruz (copla 206)¹⁴⁰.

Por fin, se relacionan los primeros días de Jesús con la pasión, cuando, con motivo de su presentación en el templo a los cuarenta días de su nacimiento, Simeón profetiza a «Nuestra Señora el cuchillo de dolor que ha de sentir en la pasión de su hijo»:

¹³⁶ Rodríguez Puértolas, ed. cit., copla 101, pág. 37. Lo aporta ya Surtz, ed. cit., pág. 150, n. 7.

¹³⁷ Rodríguez Puértolas, ed. cit., pág. 23.

¹³⁸ *Ibíd.*, pág. 35.

¹³⁹ *Ibíd.*, pág. 48.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, págs. 72-73.

Para el tiempo que verná
pareja esfuerzo fuerte,
porquel el niño que aquí está
tu alma traspasará
con el puñal de su muerte (copla 289)¹⁴¹.

Por otra parte, contamos con un poema navideño de Ambrosio de Montesino («In Nativitate Christi»), en el cual el «Actor» explica que el recién nacido se lamenta porque conoce su futura pasión:

su voz la primera
fue lamentación,
porque se le espera
por mi salvación
la cruz lastimera
de cruda pasión,
según que de tiempos
fue profetizado¹⁴².

Ahora bien, descartada sin necesidad de comentarios la oportunidad de un influjo de Grimestone, tampoco los poemas castellanos han podido servir de inspiración a Gómez Manrique, pues, aunque en algunos casos la asociación del nacimiento con los últimos momentos de la vida de Cristo acoge algún elemento de la pasión (la cruz, el madero)¹⁴³, lo impide la cronología. La pieza de Mendoza, en efecto, se fecha, en sus dos primeras versiones, en torno a 1467-1468¹⁴⁴, por lo que resulta imposible que la conociera don Gómez, incluso aun cuando circulara manuscrita con anterioridad a su primera edición en 1482. Inviabile también se muestra una huella de Montesino, cuyo poema no ve la luz hasta que en 1508 se publica el *Cancionero* que contiene sus obras, ya que, aunque algunas pudieran haberse expandido en manuscrito, no existen indicios de su actividad literaria hasta la década de los ochenta¹⁴⁵. Por las mismas razones cronológicas no cabe considerar un antecedente de la *Representación*¹⁴⁶ la pieza de Montesino «De lo que el santo ángel respondió en el huerto a Cristo

¹⁴¹ *Ibíd.*, págs. 99-100.

¹⁴² *Ibíd.*, pág. 229. Este fragmento lo aportó ya Surtz, ed. cit., págs. 143 y 150, n. 7; *Teatro castellano de la Edad Media*, cit., pág. 28, n. 31.

¹⁴³ Al conocer solo los dos fragmentos de Mendoza y Montesino aportados por Surtz, Deyermond (cit., pág. 295) argumentaba que tal asociación se producía «de una manera bastante general, sin introducir los elementos de la Pasión».

¹⁴⁴ Rodríguez Puértolas, ed. cit., págs. XVIII-XX.

¹⁴⁵ *Vid.* sobre esta cronología A. M^a Álvarez Pellitero, *La obra lingüística y literaria de fray Ambrosio Montesino*, Valladolid, 1976, págs. 20-21.

¹⁴⁶ Como afirma Álvarez Pellitero, ed. cit., pág. 110.

cerca de la oración que al Padre hizo»¹⁴⁷, que además no conecta el nacimiento y la pasión, puesto que el ángel se limita a presentar a Jesús «en el huerto» el cáliz, la corona de espinas, los «azotes», la columna, los clavos y la lanza¹⁴⁸.

No obstante, la fusión de ambos motivos sí se manifiesta, decenios después, en Juana de la Cruz, sobre dos de cuyos sermones, recogidos en el *Conhorto* (1509), llamó la atención Ronald E. Surtz hace años¹⁴⁹. Así, en uno de ellos («De la natividad del Salvador»), Juana cuenta que, mientras la Virgen amantaba al niño,

gozosa de todo lo que veía, a deshora vio descender otros ángeles del cielo, los cuales traían todos los tormentos de la pasión que el Señor había de padecer. Y el ángel que traía la cruz y los clavos venía llamando a Nuestra Señora y diciendo con voz muy alta y triste y dolorosa: ‘María, María, María, mira esta cruz y estos clavos y todos estos tormentos y martirios que aquí traemos, todos son para angustia y tormento tuyo.

La Virgen, una vez que un ángel le aclara que «esta cruz y estos clavos y todos estos tormentos tan crueles y amargos que te son ahora mostrados y revelados» no se le destinan directamente a ella, aunque también «todos sus tormentos padecerás tú dentro de tu ánima y traspasarán tu corazón [...], empezó a rogar, desde aquella hora, al Padre celestial y al mismo Redentor Hijo suyo, que tuviesen por bien de revocar la tan cruel y amarga sentencia» (I, pág. 263). Poco después, mientras da de lactar al infante, intenta desvelar el significado de la visión:

Que uno traía la cruz y los clavos, otro la lanza y la corona de espinas, otro los azotes. Y así traían las armas de la pasión hasta la escalera y la sábana en que le habían de envolver en el sepulcro. Y como las armas y tormentos que a ella le fueron mostrados fueron tantos y de diversas maneras, no podía entender ni conocer cómo o de qué manera los había de padecer su amado Hijo (I, pág. 268).

¹⁴⁷ Texto en *Cancionero de fray Ambrosio Montesino*, ed. cit., págs. 98-99.

¹⁴⁸ Vid. M. Darbord, *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques à Philippe II*, Paris, Centre de Recherches de l’Institut d’études hispaniques, 1965, pág. 198.

¹⁴⁹ R. E. Surtz, «The ‘Franciscan Connection’», cit., pág. 144. Desarrollo con mucho más detalle, citando por la edición de García Andrés, la noticia de Surtz, repetida sin más por muchos críticos. La fecha de los sermones se desprende del cierre de la obra, donde se lee: «escribiose este santo libro en el año de mil y quinientos y nueve años» (ed. cit., ii, pág. 1478). Tal data casa con una de las pocas referencias contemporáneas que pueden espigarse, ya que en el sermón sobre «la fiesta de la santa Cruz» se da por ganada la ciudad de Orán y la llegada como cautivos a Castilla de «algunos moros de aquella ciudad» (ibíd., II, pág. 995). Orán fue tomada, en efecto, el 17 de mayo de 1509, con el apoyo económico de las rentas del arzobispado de Toledo, proporcionadas por Cisneros, y se convirtió en diócesis sufragánea de ese arzobispado (cf. L. Suárez, *Los Reyes Católicos*, Madrid, RBA, 2005, pág. 818), por lo que son equivocadas las consideraciones sobre la fecha que hace García Andrés, *op cit.*, págs. 79-80. Cito las páginas del *Conhorto* entre paréntesis en el cuerpo del texto.

Posteriormente, en el sermón «De la Epifanía», relata Juana que la Virgen, al escuchar «el ruido de las gentes que venían por la calle» acompañando a los magos, se acordó de la profecía en que «le fueron reveladas y mostradas todas las armas de la pasión» y, puesto que, ignoraba el plazo de su cumplimiento, pensó que

venían a matar al niño. Y como José no estaba entonces en casa y la gloriosa estaba sola, viendo cómo entraban los Reyes donde ella estaba, fue muy apresuradamente y tomó al Salvador en los brazos y envolvióle en su manto, queriéndole encubrir y esconder porque no se le matasen (I, pág. 313).

Pero, aparte de estos pasajes citados por Surtz y repetidos por otros y aparte de los momentos en que distintos personajes prefiguran sin más la futura pasión de Jesús¹⁵⁰, Juana de la Cruz manifiesta un empeño reiterado por combinar el nacimiento y la pasión en varios sermones más, con mención explícita o no de algunos instrumentos de la pasión. Así, ya antes de nacer, el propio Jesús confiesa en dos ocasiones a los ángeles el temor a encarnarse, pues, siendo «tierno y delicado», conoce «la cruda y amarga pasión que me han de dar, y todas las otras angustias, penas y trabajos que tengo de padecer» («De la encarnación», I, pág. 234), ya que «me han de blasfemar, matar y desagradecer la redención que les haré» (I, págs. 234-235). Similarmente, al tratar «De la circuncisión del Redentor», escribe sor Juana que,

desde la hora que fue nacido, fue anunciado y revelado a su gloriosa Madre, Nuestra Señora, cómo había de ser atormentado y azotado y muerto y crucificado [...]. Y como los tormentos y hierros y armas que ella vio fueron tantos y de tantas maneras, no podía ella entender cómo ni de qué manera los había de padecer, no porque cuando ella vio los azotes y lanza dejó de conocer cómo había de ser azotado y muerto (I, pág. 291).

Más tarde, Juana de la Cruz presenta a una María dichosa al pensar que la vuelta a Nazaret tras la muerte de Herodes implica la revocación de la sentencia que condenaba a su hijo a ser «muerto y crucificado» («De algunas fiestas y solemnidades hechas en los cielos», I, pág. 439); y, al ocuparse de la pérdida de Jesús en el templo, contrapone la alegría de la Virgen por el nacimiento de su hijo con la angustia sentida «porque el perdimiento y escondimiento suyo en el templo de Jerusalén fue figura de la muy cruda y amarga pasión que después le dieron en la misma ciudad» («Perdimiento de Jesús en Jerusalén», I, pág. 525). Por fin, en el sermón sobre el «advenimiento de Nuestro Señor Jesucristo», el mismo Dios muestra a los ángeles los instrumentos de la pasión cuando la Virgen «estaba ya preñada y en días de parir»:

¹⁵⁰ Por ejemplo, Simeón se la anuncia a la Virgen («De la purificación de Nuestra Señora», I, págs. 359 y 362).

Estando los santos ángeles delante del Padre celestial, tañendo y cantando y haciendo muy grandes gozos por el niño Jesús, que quería ya nacer, loándole y diciéndole cómo era tan tierno y tan lindo y delicado y tierno y precioso, tuvo por bien su divina Majestad de les mostrar y revelar toda la pasión que el precioso niño había de padecer. Y vieron, a deshora, delante de sí la cruz y los clavos y la lanza y la corona de espinas y todos los martirios de la pasión,

mientras Dios les explicaba que

para eso le envió yo en el mundo y ha de nacer ahora, así niño chiquito, para padecer todos esos tormentos que ahí veis, allende de otras muchas tribulaciones y persecuciones y angustias que primero ha de padecer y pasar (II, págs. 1438-1439).

Aunque, según he advertido, Surtz solo tiene en cuenta los dos primeros pasajes citados de Juana de la Cruz, la inusual amalgama de la natividad junto con la pasión le hizo pensar que estos sermones recrean la historia sagrada de acuerdo con la espiritualidad franciscana, en cuyos escritos tal yuxtaposición fue «fairly frequently»¹⁵¹, por lo que la coincidencia de Gómez Manrique en tal tratamiento situaría la *Representación* en «a peculiarly Franciscan context»¹⁵² que también explicaría que sus *Lamentaciones para la Semana Santa* se inspiren en el *Planctus Mariae*, el cual «found its most intense expression in medieval Franciscan spirituality»¹⁵³. Sin embargo, no se ha probado que Gómez Manrique conociera ningún ejemplo anterior en que se entrecruzasen los temas del nacimiento y de la pasión, de modo que, aun cuando la soldadura de ambos motivos sea «un tema predilecto de la espiritualidad franciscana [...], no debemos suponer [...] que Gómez Manrique tomara de la tradición franciscana la forma plástica de relacionar la Navidad con la Pasión»¹⁵⁴. Tal nexos, además, no es exclusivo del ambiente franciscano, como prueban una canción navideña inglesa («Fir he was God, mon, and king,/ mirra morte retulit;/ he hus all to jun bryng/ qui mortem cruce voluit»¹⁵⁵) y otras dos «cançons» catalanas del siglo XV, interpretadas en las fiestas navideñas, por cuanto «les nadales solen fer referència sovint al drama del Gòlgota»¹⁵⁶: la primera («Tots ab gran devoció/

¹⁵¹ Surtz, cit., pág. 1942; y cf., del mismo, ed. cit., pág. 21, y *Teatro castellano de la Edad Media*, cit., pág. 28.

¹⁵² Surtz, ed. cit., pág. 144.

¹⁵³ *Ibid.*, págs. 150-151, n. 10, y bibliografía. Aunque sin las precisiones que hago en el texto, la influencia de la espiritualidad franciscana se ha convertido en lugar tan común de la crítica que voy a ahorrar las referencias.

¹⁵⁴ Deyermond, cit., pág. 296.

¹⁵⁵ Precisión y cita en Catedral (cit., pág. 270, n. 61), remitiendo a R. L. Greene, *The English Carols*, Oxford, Clarendon Press, núm 17 (que no me ha sido accesible).

¹⁵⁶ *Vid.* J. Romeu Figueras, *Corpus d'antiga poesia popular*, Barcelona, Barcino, 2000, pág. 165; y cf. también pág. 171.

contemplan la Pació»), más breve, compendia unos pocos aspectos de la pasión, siguiendo los evangelios canónicos, mientras que la segunda («De verge sou nat,/ Jesús, rey sagrat»¹⁵⁷), fundamentada también en los evangelios, va resumiendo con mucho más detalle, y con repetición del estribillo «Jesús nat» al final de cada copla, distintas circunstancias de ese momento hasta la resurrección, especificando el maltrato recibido por Jesús («bufets e punyadas», «colps e colladas») y mencionando algunos de los «martirios» (las cadenas, la corona de espinas, la cruz, la «lansa terrible»).

8. LA FORMA

Formalmente la *Representación* se caracteriza por sus conexiones con la poesía cancioneril y, menormente, con la lírica tradicional. Con la poesía de cancionero el enlace formal se revela en la polimetría, al servirse de una versificación variada en la que prevalece la copla castellana de rimas abrazadas (abbacddc) que emplean Josepe, la Virgen y los arcángeles en las escenas I, II y V, aunque ésta se introduce con un terceto (aba) que los arcángeles entonan al unísono (vv. 102-104). Sigue en la escena III la copla castellana de rimas cruzadas (ababcdcd) que usa el ángel, si bien los pastores se expresan en tercetos (aba)¹⁵⁸, mientras que en la escena IV los pastores inician su participación conjunta con una cuarteta de rimas cruzadas (abab), para pasar luego a una copla de siete versos, formada por una semiestrofa de rimas cruzadas y un terceto (ababcdc). Por fin, en la escena VI a una copla castellana en el comienzo, constituida por una semiestrofa de rimas cruzadas y otra de rimas abrazadas (vv. 129-136), se suman en el resto cuartetos de rimas cruzadas para cerrar la obra en la escena VII con un villancico de versos hexasílabos en forma de zéjel¹⁵⁹, compuesto por un pareado inicial (aa), donde el segundo verso es un quebrado de tres sílabas («chiquito»: v. 162)¹⁶⁰, verosíblemente en boca de la monja que hacía

¹⁵⁷ Texto en *ibíd.*, núms. 147, págs. 164-165; y 150, págs. 168-171, respectivamente.

¹⁵⁸ No encuentro los tercetos dispuestos en forma -aab a que se refiere Álvarez Pellitero (pág. 114).

¹⁵⁹ Evidentemente, uso el término «villancico» en el sentido estricto de género lírico-musical, sin entrar en otras cuestiones sobre el origen y evolución del vocablo, para las que, aparte del resumen facilitado en su momento por A. Sánchez Romeralo (*El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos xv y xvi*, Madrid, Gredos, 1969, págs. 34-42), son imprescindibles ahora las páginas que dedica al asunto I. Tomassetti, *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Reichenberger, 2008, págs. 17-30.

¹⁶⁰ López Estrada (cit., pág. 439) sugiere que podría convertirse en hexasílabo con la repetición del término «chiquito», lo que no parece necesario, ya que el comienzo por un estribillo pareado es la forma menos común en el siglo XV, según T. Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, 3ª ed., Madrid, Ediciones Guadarrama, 1972, pág. 172. Por eso, pienso, con Tomassetti (cit., pág. 254, n. 2), que «la medida hexasilábica de los versos de la glosa

el papel de la Virgen, más cuatro coplas formadas por un terceto monorrímo más un verso que reenvía a la rima del dístico inicial (bbba) y que sin duda interpretaba a coro toda la comunidad, de acuerdo con los versos finales («cantesmos gozosas,/ ermanas gloriosas,/ pues somos esposas/ del Jesús bendito»: vv. 179-182). Este villancico, que casi con seguridad sería cantado e incluso musicado, es, precisamente, el que conecta la obra con la lírica tradicional, funcionando como una canción de cuna similar a las compuestas por otros autores, como el predicador inglés Grimestone, y anticipando una técnica de cierre dramático que retomarán Juan del Encina y otros dramaturgos, además de encontrarse en las deshechas en apéndice a algunos romances trovadorescos¹⁶¹.

La recurrencia a una versificación común con la poesía cancioneril, que se repite en los momos para el cumpleaños de príncipe Alfonso¹⁶², no puede extrañar por cuanto Gómez Manrique fue un vate eximio que practicó a lo largo de su vida las modalidades métricas más diversas. Pero, además, salvo *La Celestina*, tan excepcional en todos los aspectos¹⁶³, el teatro castellano del siglo XV solo utilizó el verso como fórmula expresiva y sus máximos representantes combinaron la labor poética y dramática que se dirigía al mismo público cortesano y se propagaba por los mismos medios. Así, en lo que atañe a los destinatarios, la solicitud expresa de la *Representación* para escenificarse en un convento no rompe la norma habitual, pues procede de una mujer con previa experiencia cortesana, la cual era vicaria de un monasterio con profesas procedentes en muchos casos de un ambiente similar, en el que no debieron faltar obras de este tipo. Por otra parte, en lo que toca a la manera de difusión, Gómez Manrique hizo copiar tanto la *Representación* como los momos para el cumpleaños de don Alfonso y los momos «al nascimiento de vn sobrino suyo»¹⁶⁴ en el mismo cancionero destinado al conde de Benavente; y, por eso, Juan del Encina mezcló sus ocho primeras églogas con poemas y hasta con algún texto en prosa (el *Arte de poesía castellana*) en el libro que, revisado con toda probabilidad por él, publicó en Salamanca con el título de *Cancionero*, en 1496. Tal actitud no quiere decir que Gómez Manrique y Encina no distinguieran con toda nitidez entre poesía y teatro sino que aprovecharon la variedad de

recomienda descomponer el estribillo en un pareado con quebrado». *Vid.*, además, A. M^o. Gómez-Bravo, *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, págs. 2, 55, 534.

¹⁶¹ Sobre lo último, *vid.* Mariarita Casellato, «Deshechas en apéndice a romances», en P. Botta, C. Parrilla, I. Pérez Pascual, ed., *Canzoniere iberici*, II, A Coruña, Toxosoutos, 2001, págs. 35-44.

¹⁶² Para el texto, cf. Paz y Méliá, ed. cit., núm. LXXXII, II, págs. 122-127; y Gómez Manrique, *Cancionero*, ed. F. Vidal González, Madrid, 2003, págs. 668-674.

¹⁶³ Para una perspectiva global de la obra, *vid.* N. Salvador Miguel, «*La Celestina*», en J. Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, I, págs. 137-167.

¹⁶⁴ Paz y Méliá, ed. cit., 132; Vidal González, ed. cit., págs. 657-659.

formas que acogían los cancioneros¹⁶⁵ para salvaguardar tanto sus composiciones poéticas como sus piezas dramáticas, ya que el texto teatral, si es que queremos cifrar en el mismo lo esencial del teatro¹⁶⁶, siempre corre mayor peligro de desaparecer a causa de la circunstancialidad momentánea y efímera que acompaña a cualquier puesta en escena, especialmente cuando, en una época de transmisión manuscrita, se trata de un texto breve y destinado a su representación ante un auditorio cerrado y minoritario, coyunturas que, a mi ver, pueden explicar la pérdida de una buena parte del teatro medieval.

9. DEL PROPÓSITO AL PÚBLICO

Destinada sin duda a su representación en la fiesta de Navidad, la obra se insertaba en una larga tradición, de acuerdo con la cual la conmemoración de los sucesos más relevantes de la religión cristiana (singularmente, el nacimiento y la pasión de Cristo) había propiciado desde mediados del siglo IX la inclusión en los textos litúrgicos de breves interpolaciones o adiciones melódicas y literarias en latín, denominadas tropos, que, con la variedad del *Officium pastorum* para el caso del nacimiento, pasaron a formar parte de la liturgia de la fiesta¹⁶⁷. Pese a que su auge cesó en el siglo XIII, los tropos no desaparecieron del todo y, así, de su magra y esporádica pervivencia en el reino de Castilla, todavía en el siglo XV, queda el ejemplo de la escenificación de un *Officium pastorum* en la catedral de Santiago de Compostela, en 1497¹⁶⁸, lo que se añade a los que se documentan durante la misma centuria en la Corona de Aragón: celebración de la *Visitatio sepulchri* y del *Peregrinus*, el domingo de Resurrección y el lunes de Pascua de 1413 respectivamente, en la catedral de Vic¹⁶⁹, en cuya biblioteca quedan importantes testimonios de troparios¹⁷⁰. El concilio de Trento (1563-1564) les daría la puntilla definitiva al prohibirlos, junto con las prosas y secuencias, por su extraoficialidad litúrgica¹⁷¹. Con todo, desde el siglo XIII los

¹⁶⁵ Aunque se haya defendido la impropiedad de tal nombre para las misceláneas en que se juntan verso y prosa (D. Severin; «Cancionero»: un género mal nombrado», *Cultura Neolatina*, LIV, 1994, págs. 95-105 [98-99]), es evidente que los autores de la época no lo consideraron impropio, como prueba el ejemplo de Encina.

¹⁶⁶ No voy a inflar esta reflexión de consideraciones teóricas, pero vid., por ejemplo, M^a G. Profeti, «La profesionalidad del actor: fiestas palaciegas y fiestas públicas», en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, eds., *Los albores del teatro español*, Almagro, Universidad de Castilla la Mancha, 1995, págs. 69-98.

¹⁶⁷ Para este asunto, aquí solo de interés tangencial, vid. E. Castro Caridad, *Tropos y troparios hispánicos*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1991.

¹⁶⁸ *Ibíd.*, pág. 192.

¹⁶⁹ *Ibíd.*, págs. 191-192.

¹⁷⁰ *Ibíd.*, págs. 61-108.

¹⁷¹ *Ibíd.*, pág. 17.

dramas litúrgicos fueron sustituidos por unos dramas sacros que se caracterizaron por el abandono del latín a favor del vulgar y por una ampliación temática que, en sentido estricto, los desconectaba de la liturgia, aunque seguían contribuyendo a la propagación de la materia bíblica, complementando la que se realizaba por otros cauces, como los sermones, la literatura catequética y devota, las hagiografías, la iconografía y hasta algunas obras de literatura profana. Incluso el teatro religioso posibilitaba una excelente divulgación del mensaje evangélico, porque la *lectio* se acompañaba por la *actio* y la *pronuntiatio* y, de esta manera, entraba por el oído (voz, música) y por la vista (decorado, gestualidad, movimiento, vestuario, danza).

En estas circunstancias, la *Representación del nacimiento* es un texto de encargo, solicitado por la vicaría de Calabazanos a un hermano suyo porque le consta su faceta de escritor. Ahora bien, el hecho de que le demande concretamente una obra dramática hace pensar que María Manrique debía tener conocimiento de otras piezas similares escritas por don Gómez, pues, aunque los testimonios preservados sobre su actividad teatral sean escasos (las *Lamentaciones para Semana Santa* y los momos para el «nacimiento de un sobrino suyo» y para el decimocuarto cumpleaños del príncipe Alfonso), Gómez Manrique se movía en un ambiente cortesano en el que no faltaban las representaciones dramáticas¹⁷² y que pudo estimular en gran parte su actividad teatral¹⁷³. Su misma hermana María, antes de ingresar en el monasterio, tanto en los años en que vivió con su familia como en el tiempo durante el que estuvo casada con Rodrigo de Castañeda, hubo de desenvolverse también en un entorno cortesano donde, además de la poesía cancioneril, los momos, el teatro profano y otras fiestas, circulaba el teatro religioso como una forma extendida de asueto y devoción, de acuerdo con lo que cabe documentar en distintas cortes.

Así, en la corte jiennense del condestable Miguel Lucas de Iranzo consta la convivencia de los espectáculos profanos («momos e personajes e danças e bailes e cosautes») y los religiosos, como «la representación de *Los tres reyes magos*» que «con mucha deuoción» se llevó a cabo el día de Reyes de 1461¹⁷⁴, repitiéndose al año siguiente¹⁷⁵ y en los sucesivos, aunque con variantes¹⁷⁶, pues, según su cronista, el condestable solemnizaba «cada un año» con escenificaciones de este tipo la fiestas navideñas,

¹⁷² Salvador Miguel, *Isabel la Católica. Educación, mecenazgo y entorno literario*, Alcalá de Henares, Instituto de Estudios Cervantinos, 2008, págs. 173-175, 190, 196, 233.

¹⁷³ Como muy bien acota Gómez Moreno, cit., pág. 88.

¹⁷⁴ *Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo (Crónica del siglo XV)*, ed. J. de M. Carriazo, Madrid, 1940, cap. V, pág. 40. En las citas de esta obra regularizo en *u* la grafía *v* con valor vocálico y desarrollo el signo tironiano en *e*.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, cap. vii, págs. 71-72.

¹⁷⁶ *Vid.*, por ejemplo, la descripción de la celebrada en 1463 (*ibíd.*, pág. 102).

lo uno por deuoción y lo otro porque en tal día nasció el rey nuestro señor, cuyo seruïçio él tanto deseaua y procuraua¹⁷⁷.

Pero, al mismo tiempo, el condestable patrocinaba anualmente otras representaciones religiosas en la catedral durante la noche de Navidad, como la que se relata de 1464:

para esta noche mandaua que se ficiese la *Estoria del nascimiento del nuestro señor e salvador Jesucristo y de los pastores*, en la dicha iglesia mayor, a los maytines, segund a la fiesta y nascimiento de Dios nuestro señor se requería e requiere¹⁷⁸.

Unos decenios más tarde, en el palacio salmantino de don Fadrique Álvarez de Toledo y doña Isabel Pimentel, duques de Alba, y por su mecenazgo, se combinaron también las representaciones de églogas religiosas en la fiesta de Navidad (I, II) y de églogas profanas en otras celebraciones (la V y la VI, en la fiesta de Antruejo o Carnestolendas; la VII y VIII, otros momentos), publicadas junto con otras dos en el *Cancionero de las obras de Juan del Encina*, Salamanca, 1496 (sin impresor)¹⁷⁹. No me cabe la menor duda de que escenificaciones de ambos tipos se realizaron también en otras cortes nobiliarias, aunque sepamos más sobre las de carácter profano¹⁸⁰, y, por tanto, la petición de María

¹⁷⁷ *Ibíd.*, cap. vii, pág. 72. Efectivamente, Enrique IV nació el 5 de enero de 1425: cf. L. Suárez, *Enrique IV de Castilla*, Barcelona, Ariel, 2001, pág. 10; J. L. Martín, *Enrique IV de Castilla, rey de Navarra, príncipe de Cataluña*, Hondarribia, Nerea, 2003, pág. 9. Para el indudable valor teatral que conllevan los términos 'representar' y 'representación', vid. Á. Gómez Moreno, «Deslindes teatrales en el Medievo (Respuesta a Profeti)», en *Revista de literatura medieval*, VII, 1995, págs. 107-118 [108-110]; y, con varios datos más, el artículo del mismo Á. Gómez Moreno, «La teoría teatral en la Edad Media», en *Historia del teatro español, I. De La Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. J. Huerta Calvo, Madrid, 2003, págs. 85-108 [95].

¹⁷⁸ *Ed. cit.*, cap. XV, pág. 154; para el hábito anual de estas escenificaciones, cf. *ibíd.*, págs. 152-153. Para otras consideraciones, que ahora no vienen al caso, sobre las actividades dramáticas en esta corte, vid. J. Oleza, «Teatralidad cortesana y teatralidad religiosa. Vinculaciones medievales», en *Cetti sociali ed ambienti urbani nel teatro religioso europeo del '300 e del '400*, Viterbo, Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1985, págs. 265-194; L. Clare, «Fêtes, jeux et divertissements à la cour du Connetable de Castille Miguel Lucas de Iranzo (1460-1470). Les exercices physiques», en *La fête et l'écriture. Théâtre de tour-Cour-théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix-en Provence, Université de Provence, 1987, págs. 5-32; M. Á. Pérez Priego, «Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media», *Epos*, 5, 1989, págs. 141-163; T. Knighton, «Spaces and Contexts for Listening in 15th-Century Castile: The Case of the Condestable's Palace in Jaén», *Early Music*, 25, 1997, págs. 661-677.

¹⁷⁹ Hay edición facsímil de la Real Academia Española, con prólogo de E. Cotarelo, Madrid, 1928; y pueden leerse en varias ediciones modernas, de las que destaco: Juan del Encina, *Obras dramáticas, I (Cancionero de 1496)*, ed. R. Gimeno, Madrid, 1975; Juan del Encina, *Teatro completo*, ed. M. A. Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1991. Para una bibliografía actualizada sobre el autor, vid. Á. Bustos Táuler, *La poesía de Juan del Encina: El «Cancionero» de 1496*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2009.

¹⁸⁰ Alfonso de Palencia da cuenta de los «espectáculos costosos» que, entre agosto y septiembre de 1440, se celebraron en las distintas villas de Pedro Fernández de Velasco para recibir a doña

Manrique podría explanarse por el deseo de trasladar al monasterio unas costumbres festivas que había disfrutado de antemano, promocionando para el círculo cerrado del convento la escritura de una obra al estilo del patronato literario que, con otras variantes, ejercieron diversas mujeres en la segunda mitad del siglo XV.

Ahora bien, aparte del conocimiento que María pudiera tener del teatro religioso antes de profesar como monja, hay que preguntarse si posteriormente afianzó esa afición con otros estímulos recibidos en los monasterios donde habitó. Al interrogante hay que responder, en primer lugar, afirmando que en el convento de Calabazanos no podía existir por esos años ninguna tradición literaria ni litúrgica propia, pues acababa de fundarse en 1458; y tampoco podía haberla en Amusco, desde donde se trasladaron las monjas a Calabazanos, porque se había erigido *ex novo* en 1446, sin que de su existencia efímera sepamos prácticamente nada¹⁸¹. María, sin embargo, había realizado su primera profesión en el monasterio de Astudillo, fundado un siglo atrás por María de Padilla, tras la autorización de Inocencio VI, el 4 de abril de 1354¹⁸². Allí es muy probable que se hubieran desarrollado prácticas poéticas, asociadas de algún modo a la liturgia, de las que serían muestra las canciones polifónicas en romance que, para cantarse «en tiempos de Adviento y, más seguramente, en los días que van de la víspera de Navidad hasta el día de San Juan Evangelista»¹⁸³, se han copiado en un par de duernos que Cátedra ha denominado *Cancionero musical de Astudillo*. No cabe olvidar, con todo, que, amén de no ser absolutamente seguro que el código se haya compilado en tal monasterio¹⁸⁴, también desconocemos la fecha exacta de su escritura que el editor fija «a partir del primer tercio del siglo XV», acaso hacia 1450 y «no más tarde de mediados del siglo XV»¹⁸⁵. Pese a tales dudas, Cátedra considera «indudable» que esos poemas «debieron ser fundamentales en la nueva fundación» de Calabazanos¹⁸⁶ e

Blanca en su camino desde Logroño a Valladolid: *Gesta hispaniensi ex annalibus svorum dierum collecta*, ed. y trad. B. Tate y J. Lawrence, 2 vols., Madrid, Real Academia de la Historia, 1998-1999, *Década I*, libro I, cap. 1 (1, pág. 4). Entre los mismos, además de los propiamente caballerescos (justas, toros, juegos de cañas), así como populares y cortezanos (danzas), no faltaron los estrictamente teatrales (mimos, entremeses), según documenta minuciosamente la *Crónica de don Juan II* (ed. C. Rosell [1877], reimpresión [BAE, LXVIII], Madrid, 1953, año 34º, cap. XIV, págs. 565b-566b). Para otros detalles sobre este viaje, *vid.* Salvador Miguel, *cit.*, págs. 63-64.

¹⁸¹ No encuentro ningún estudio específico sobre el convento en M. de Castro y Castro, *Bibliografía hispano-franciscana*, Santiago de Compostela, Aldecoa, 1994. Cf., con todo, M. Castro, *La provincia franciscana...* *cit.*, págs. 237-239.

¹⁸² A. Orejón Calvo, *cit.*, pág. 196, n. 16 y Castro, *cit.*, pág. 235; texto de la bula de concepción en Orejón Calvo, *cit.*, págs. 67-68.

¹⁸³ Cátedra, *cit.*, pág. 246.

¹⁸⁴ Como admite el mismo Cátedra, *cit.*, pág. 173.

¹⁸⁵ *Ibíd.*, págs. 200; 200, n. 55; y 173, respectivamente.

¹⁸⁶ *Ibíd.*, pág. 48; y *vid.* otras reflexiones en pág. 435.

incluso apoya que la *Representación* de Gómez Manrique significaría una «renovación de algo previo»¹⁸⁷, con intervención expresa de las monjas del convento¹⁸⁸.

Sin embargo, ignoramos en qué fecha ingresó María en Astudillo, aunque debe suponerse que con posterioridad a 1437, puesto que no figura como firmante en la venta que, ese año, hicieron las monjas de la aldea de Quintana de Balbás, y, desde luego, había salido del convento para trasladarse a Amusco con toda seguridad en 1446, una estancia muy breve, durante la que ni siquiera cabe asegurar que conociera el cancionerillo en cuestión, aunque, como es lógico, algunos de esos poemas podían tener «una vida muy anterior a su consignación por escrito»¹⁸⁹, al igual que las prácticas litúrgicas con las que verosímelmente se conectaban. Todas estas precisiones, a las que habría que añadir el lapso de doce años que María pasa en Amusco antes de integrarse en Calabazanos, no buscan desbaratar la posibilidad de que María hubiera tenido acceso en Astudillo a las mencionadas prácticas litúrgico-literarias sino tan solo rebajar la certeza a una hipótesis todo lo razonable que se quiera. Ha de pensarse, en todo caso, que las composiciones del *Cancionero de Astudillo* revelan una labor poética, pero no dramática, pues, si la actividad teatral en algunos conventos femeninos puede rastrearse en centurias anteriores y por ese momento¹⁹⁰, el primer ejemplo de una representación en un convento de clarisas es precisamente el de Calabazanos. Resulta, así, relevante agregar que el monasterio de Santa María de la Bretonera, en el que circuló, unos decenios después, el *Auto de la huida a Egipto*, se refundó, tras mucho tiempo de abandono, en 1446, con la ayuda económica de Pedro Fernández de Velasco, primer conde de Haro, y de su esposa, Beatriz Manrique, hermana de don Gómez; además, las monjas, en buena medida pertenecientes también a familias de la nobleza, vivieron durante más de una década como religiosas terciarias y solo en 1460, por bula papal gestionada por el conde de Haro, volvieron a acogerse a la regla de Santa Clara¹⁹¹. Estos datos llevan a pensar en la falta de tradición teatral en los conventos de la orden, porque resultaría bastante insólito que los únicos testimonios dramáticos conservados y relacionables con monasterios de clarianos

¹⁸⁷ *Ibíd.*, pág. 455 (cursiva suya).

¹⁸⁸ *Ibíd.*, pág. 476.

¹⁸⁹ *Ibíd.*, pág. 215.

¹⁹⁰ Maricarmen Gómez Muntané cita la posible representación de la Sibila por las monjas del convento de la Concepción de Palma de Mallorca, a mediados del siglo XV, aunque la costumbre podría derivar de las agustinas de la Concepción del Puig de Pollença, «La música vinculada al teatro medieval: Tradición y actualidad en el marco de la geografía española», en *Teatro medieval, teatro vivo [Actas del Seminario celebrado del 28 al 31 de octubre 1998, con motivo de V Festival del Teatro i Música Medieval d'Elx]*, Alicante, Ayuntamiento de Alicante, 2001, págs. 53-64 [56-57].

¹⁹¹ Para estos y otros datos, *vid.* mi artículo sobre el *Auto de la huida a Egipto* (en prensa).

por estas fechas pertenecieran precisamente a dos monasterios que, además de su cercanía, eran de recentísima implantación¹⁹².

Así las cosas, aun en el caso de aceptarse que María se hubiera familiarizado con prácticas poético-litúrgicas en Astudillo, es muy posible que el conocimiento de las mismas y de otras experiencias dramáticas hubiera tenido un precedente en su experiencia cortesana, como debió suceder antes en el mismo convento, donde la circulación de textos literarios hubo de estar propiciada por la previa educación cortesana de sus monjas, pues, por más que coexistieran letradas y no letradas, buena parte de las profesas en Astudillo procedía de «las más linajudas familias de Castilla» y «las abadesas que conocemos hasta mediados del siglo XVII pertenecieron todas a la nobleza castellana»¹⁹³, comenzando por la primera, Juana Fernández de Henestrosa, tía carnal de María de Padilla¹⁹⁴. Bastantes de las mujeres que ingresaron en esos monasterios durante el siglo XV, especialmente las que no lo hicieron en plena juventud sino tras enviudar o disolverse su matrimonio, habían vivido, en efecto, en unas cortes que, a tenor de lo que sabemos sobre la nobleza cuatrocentista, competían con las cortes regias y las de los jefes eclesiásticos en el interés por la lectura y la formación de bibliotecas; en el gusto por la escritura, singularmente la poesía; en el mecenazgo literario, artístico y

¹⁹² Dejo fuera de estas reflexiones, por ahora, lo sucedido en el monasterio de Santa María de la Cruz en Cubas de la Sagra (Madrid), donde sor Juana de la Cruz compendió en su *Libro del conhorto*, posterior a 1511, detalladísimas anotaciones para la escritura de un *Auto de la Asunción* (vid. García Andrés, ed. cit., II, núm. 46, págs. 1.081-1.103, especialmente 1.101-1.103). En este caso, a pesar de las consideraciones de Surtz, repetidas por varios más una y otra vez, para defender una «franciscan connection» de carácter dramático entre este centro religioso y los monasterios de Calabazanos y La Bretonera, debo advertir, sin tomar de momento una postura opuesta, de que en Cubas de la Sagra nos encontramos ante circunstancias radicalmente distintas a las de los dos monasterios anteriores: así, en primer lugar, como consecuencia de las apariciones de la Virgen a una joven porqueriza en 1449 (J. Gómez López, «Juana de la Cruz (1481-1534): «La Santa Juana»: vida, obra, santidad y causa», en F. J. Campos y Fernández de Sevilla, coords., *La clausura femenina en España. Actas del simposium*, San Lorenzo de El Escorial, 2, 2005, págs. 1.223-1.250 [1.227-1.232]), se construyó una ermita, en torno a la cual diversas mujeres del pueblo se fueron agrupando como beatas de la Tercera Orden de la Penitencia de San Francisco, hasta constituirse en beaterio en 1464 (ibíd., pág. 1.229); en segundo lugar, Juana Vázquez Gutiérrez, futura sor Juana, ingresó en ese beaterio como tal beata en 1496 (ibíd., pág. 1.233-1.234); en tercer término, el beaterio no se transformó en convento de la Orden regular hasta 1509 con el apoyo del cardenal Cisneros (ibíd., pág. 1.236); y, por último, esa reconversión se debió al influjo de una mujer como Juana que, aun cuando de familia acomodada, carecía de conexiones con la nobleza y cuya posible formación anterior a su entrada al convento con quince años desconocemos por completo. De cualquier manera, además, es obvia la ausencia de tradición teatral que tenía que haber en un convento recién fundado sobre el que carecemos de indagaciones específicas, a juzgar por la ausencia de información en Castro y Castro, cit., lo que contrasta con el lenguaje y los recursos dramáticos de sor Juana, así como el uso repetido de términos como «auto» y «juego» que son estrictamente teatrales (como, en otro contexto, ha recordado Gómez Moreno, «La teoría teatral...», cit., págs. 94-96).

¹⁹³ Orejón Calvo, cit., pág. 257; para el caso de Calabazanos, cfr. *supra*, n. 28.

¹⁹⁴ Orejón Calvo, cit., pág. 207; y cfr. Castro, cit., pág. 235.

musical; y en el apoyo a todo tipo de fiestas y espectáculos cortesanos y urbanos, entre los cuales, además de los propiamente caballescicos (justas, torneos, pasos de armas), no faltaban los teatrales (mimos y dramas religiosos y profanos)¹⁹⁵. Entre ellas, hay que rescatar el nombre de Teresa de Torres, viuda de Miguel Lucas de Iranzo, la cual, tras años de haber colaborado fielmente con la reina Isabel, profesó hacia 1500 en el convento de Santa Inés, en Écija. Más tarde, tras la fundación por la soberana, el 15 de septiembre de 1501, del convento de Santa Isabel en la Alhambra de Granada, la monarca «la envió como abadesa», si bien, por problemas en la instalación, el convento acabó asentándose en el Albaicín, «sobre lo que había sido el palacio nazarí Dar al-Horra»; y al mismo se trasladó Teresa, con veinte monjas, en 1507¹⁹⁶.

Por tanto, sobre todo en unos momentos en que la observancia franciscana no era muy propicia para el desarrollo de la vida intelectual en el claustro, la formación con que al convento accedían no pocas postulantes tuvo que resultar crucial para el desarrollo de la vida cultural en los monasterios, al igual que lo fueron las relaciones de parentesco y amistad que mantuvieron las monjas con grupos externos de laicos que conjugaban los intereses intelectuales y el poder cultural, social y económico, y a los que los conventos se encontraban también unidos por relaciones de patronato. Todas estas circunstancias concurrían tanto en Astudillo como en Amusco y Calabazanos. Calabazanos, además, aspiró desde su fundación nobiliaria a convertirse en un monasterio descollante, ya que el breve de Calixto III (22 de junio de 1458)¹⁹⁷ disponía que el monasterio tendría cabida para cincuenta monjas y estaría atendido por siete franciscanos observantes¹⁹⁸ y pronto consiguió algún privilegio excepcional, que no pasó inadvertido en la época, como la facultad concedida por Pío II a sus monjas y capellanes, por el breve *Sacre religionis* (Roma, 25 de octubre de 1463), para cantar todos los sábados el oficio y la misa de la Asunción de la Virgen¹⁹⁹.

¹⁹⁵ Vid. Salvador Miguel, cit., págs. 217-220; y para el patrocinio literario de las diversas cortes, además de ibíd., págs. 64 y 217-236, los artículos de mis discípulas A. Herrán Martínez de San Vicente, «El mecenazgo de los jerarcas eclesiásticos en la época de los Reyes Católicos», en N. Salvador Miguel y C. Moya García, eds., *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, Iberoamerica y Frankfurt am Main, 2008, págs. 79-101; y M^a Núñez Bespalova, «El mecenazgo nobiliario en la literatura de la época de los Reyes Católicos. Primera aproximación», ibíd., págs. 167-188, así como su tesis doctoral, leída en la Universidad Complutense de Madrid en octubre de 2009.

¹⁹⁶ C. Díez Bedmar y M^a A. Cruz Rodríguez, «Una educación, un destino. Modelos educativos de las mujeres en la sociedad medieval jiennense: el caso de Teresa de Torres», en C. Flecha García, M. Núñez Gil y M^a J. Rebollo Espinosa, dirs., *Mujeres y educación. Saberes, prácticas y discursos en la historia*, Sevilla, Miño y Davila, 2005, págs. 149-159 [158].

¹⁹⁷ Cf. *supra*, n. 25.

¹⁹⁸ Castro, cit., pág. 239.

¹⁹⁹ Meseguer Fernández, cit. (texto del breve papal en pág. 135).

En este contexto, cuando María Manrique, miembro de una familia con muy claras inclinaciones literarias, pues otro de sus hermanos, Rodrigo, también hizo sus pinitos poéticos, anticipando los de su hijo Jorge, encarga a su hermano componer la *Representación*, persigue, como parte del interés por textos literarios que mostraron otras laicas y monjas a lo largo del siglo XV²⁰⁰, contar con una obra que sirva de honesto recreo dramático para completar y glosar la liturgia de la Natividad, con la que se relaciona estructuralmente, por cuanto tres de sus siete escenas «siguen el orden de los acontecimientos bíblicos que se recoge en la lectura del Evangelio en las misas de Nochebuena y Navidad»²⁰¹. En efecto, el asunto de la primera secuencia dramática recoge la lectura evangélica de la misa del 24 de diciembre, *In uigilia Natiuitatis Domini*; el argumento de la tercera (vv. 57-76) «sirvió de lectura del Evangelio en la primera misa del día de Navidad o *Misa de nocte*»²⁰²; y la cuarta escena «funcionó asimismo como lectura del Evangelio de la segunda misa del día de Navidad o *Misa del gallo* y que sirvió de base a la ceremonia del *Officium pastorum*»²⁰³. No obstante, la *Representación* no podía integrarse expresamente en la liturgia por el uso del romance, pues, pese al empeño de algún estudioso por sugerir y hasta afirmar lo contrario en relación a algún texto, la bibliografía especializada coincide en negar la utilización litúrgica del vulgar en la Edad Media²⁰⁴; y tampoco podía formar parte de la liturgia ni por su distinta perspectiva ni por las peculiaridades de su escenificación a cargo de las propias monjas y casi con seguridad fuera del templo, como explico enseguida. Pero, aunque no constituyera parte del rito litúrgico, la *Representación* valía de complemento y prolongación, acaso supliendo la ceremoniosidad poco llamativa de los conventos de la Observancia. Al tiempo, facilitaba también la comprensión de las lecturas de la fiesta, porque, aun cuando su contenido fuera conocido de antemano, su literalidad escapaba a la comprensión exacta de muchas de las profesas por el uso del latín, una lengua que, por lo común, desconocían, pese a la previa educación cultural y la experiencia cortesana de muchas de ellas. Precisamente por esa ignorancia del latín, Hernando de Talavera, en la *Suma* que dirigió a las monjas bernardas del obispado de Ávila durante el tiempo en que tuvo la mitra de la diócesis (1485-1492)²⁰⁵, tras recono-

²⁰⁰ Diego de San Pedro, por caso, escribe la *Pasión trobada* por ruego de una «devota monja»; cf. Diego de San Pedro, *Obras completas*, III, *Poesías*, ed. D. Severin y K. Whinnom, Madrid, Castalia, 1979, pág. 101.

²⁰¹ E. Castro, cit., pág. 216.

²⁰² *Ibid.*, pág. 216.

²⁰³ *Ibid.*, págs. 216-217.

²⁰⁴ Cf. solo B. Lécureux, *El latín, lengua de la Iglesia*, Madrid, 1973.

²⁰⁵ *Suma y breve compilación de cómo han de vivir y conversar las religiosas de sant Bernardo que biven en los monasterios de la ciudad de Ávila*. Texto en O. González Hernández, «Fray Hernando de Talavera. Un aspecto nuevo de su personalidad», *Hispania Sacra*, 13, 1960, págs. 143-174. Cito por esta edición.

cer que las hermanas no podían acceder a muchas lecturas por no estar expresadas «en nuestra lengua castellana», determina que «la lección» ha de ser «siempre en romance, porque la lección que no se entiende ni se lee ni se oye como debe, ni aprovecha mucho leerse», facilitando además una lista de libros que «sean y se lean en romance». En la misma línea, actuó Isabel la Católica, la cual, consciente de los valores de la lengua latina que había empezado a aprender con aprovechamiento hacia 1482²⁰⁶, se propuso, entre los planes renovadores del clero y de las órdenes religiosas²⁰⁷, la transmisión de nociones de latín a las monjas. Por ello, publicadas en 1481 las *Introducciones latinae* de Nebrija como un manual para la docencia de tal idioma, la reina, con el deseo de que esos rudimentos se expandieran lo más posible y que incluso las religiosas pudieran «sin participación de varones» alcanzar «algo de la lengua latina», pidió al profesor salmantino, a través de Hernando de Talavera, que procurara una edición del libro con la versión castellana en columna paralela a la derecha, lo que Nebrija hizo en la quinta impresión (Salamanca, 1486)²⁰⁸.

Por fin, en la solicitud de María a su hermano va implícito también un aspecto bien relevante que atañe a la escenificación de la obra, ya que, al ser compuesta expresamente para el círculo cerrado de un convento femenino, exige su representación por las mismas profesas, con toda probabilidad en los espacios de la iglesia²⁰⁹, o acaso en el refectorio o la sala capitular. Repárese, además, en el hecho de que las hermanas debían interpretar los papeles masculinos (Josepe, pastores, ángeles) e incluso en algunos momentos tenían que implicarse en el espectáculo como tales monjas, según ocurre al inicio de la escena VI:

¡O santo Niño nacido
para nuestra redención,
este cáliz dolorido
de la tu cruda pasión
es necesario que beva
tu sagrada majestad,

²⁰⁶ Salvador Miguel, cit., págs. 211-213, con detalles.

²⁰⁷ Para mi propósito actual, baste remitir a J. García Oro, *Cisneros y la reforma del clero español en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, CSIC, 1971. Algunos títulos más pueden rescatarse en *BIHES. Bibliografías de historia de España*, nº 12. *Los Reyes Católicos y su tiempo*, dir. M. Á. Ladero Quesada, 2 vols., Madrid, CINDOC, 2004, II, págs. 495-579.

²⁰⁸ *Vid.*, con más detalles, Salvador Miguel, cit., pág. 226. Para el texto, *vid. Introducciones latinas contrapuesto el latín al romance*, ed. M. A. Esparza y V. Calvo, Münster, Münster Nodus cop., 1996.

²⁰⁹ Para la variedad de espacios escénicos en el templo, cf. E. Castro Caridad, «El arte escénico en la Edad Media», en J. Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro español*, Madrid, Universidad de Santiago de Compostela, 2003, I, págs. 55-60. No se ocupa de esta obra J. M. Regueiro, *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*, Kassel, Reichenberger, 1996.

por salvar la umanitat
que fue perdida por Eva! (vv. 129-136).

Esos versos, en efecto, apuntan a la intervención de varias religiosas que actúan como tales en la presentación de los «martirios» que vienen de seguido, pues resulta evidente que «no pueden ser los ángeles [de la escena anterior] los oferentes, ya que ellos se encuentran libres de pecado»²¹⁰. De este modo, la participación en la escena de unas cuantas monjas en nombre de la comunidad sirve como excelente preludeo a la escena final en que verosíblemente interviene la comunidad en pleno con la «canción para callar al niño» que pone el broche final a la obra:

Cantemos gozosas,
hermanas graciosas,
pues somos esposas
del Jesús bendito (vv. 179-182).

El hecho de que los momos para festejar el decimocuarto cumpleaños del príncipe Alfonso, el 15 de noviembre de 1467²¹¹, los destinara también Gómez Manrique a su representación por mujeres (en este caso, la infanta Isabel, peticionaria de la pieza, y sus damas, cada una de las cuales debía recitar un parlamento)²¹² hace pensar asimismo que la actuación femenina en las representaciones dramáticas no debió ser tan escasa como se ha creído²¹³, complementando la participación que tenían las mujeres en los bailes y danzas imprescindibles en las fiestas cortesanas.

²¹⁰ Álvarez Pellitero, ed. cit., pág. 113.

²¹¹ Para la fecha exacta del nacimiento de Alfonso, equivocada incluso por estudiosos modernos, vid. Salvador Miguel, cit., págs. 28-29, n. 98.

²¹² *Ibíd.*, pág. 233.

²¹³ Así, A. Madroñal Durán y H. Urzáiz Tortajada («Introducción», en Huerta Calvo, cit., I, pág. 38) señalan que aún en el siglo XVI eran muchachos quienes solían interpretar el papel de las mujeres. Pero Massip (cit., pág. 166) acoge un documento, según el cual en la representación navideña realizada en la catedral de Zaragoza en 1487 intervinieron un matrimonio y su hijo, correspondiendo a la mujer el papel de María. Hay que desechar rotundamente, no obstante, la noticia de una *Relación de las comedias que hizieron el año 1474 a la reina Isabel y a la princesa doña Juana, representadas por sus damas*, procedente del catálogo de Pedro Núñez de Guzmán, marqués de Montealegre, y que anotan Blas Antonio Nasarre y Xavier Lampillas, en el siglo XVIII, y Leandro Fernández de Moratín, en el XIX (según información aducida por Ch. Stern *The Medieval Theater in Castile*, Binghamton, Medieval and Renaissance Text and Studies, 1996, pág. 15), no solo porque nos enfrentamos con un «anachronistic use of the word *comedias* and factual errors by Lampillas» sino por una inexactitud de mayor calibre, porque doña Juana no nace hasta el 6 de noviembre de 1479 (cf. solo B. Aram, *La reina Juana. Gobierno, piedad y dinastía*, Madrid, Marcial Pons, 2001, pág. 34). Los intentos de Stern por aceptar el dato, pese a sus reparos, ya fueron puestos en cuestión, aunque sin recurrir al argumento que acabo de utilizar, por Á. Gómez Moreno, «El teatro medieval», en C. Alvar y J. M. Lucía Megías, eds., *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, Madrid, Castalia, 2002, págs. 1.081-1.106 [1096]. Para la actuación femenina fuera de España, vid. A. Nicoll, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma, Bulzoni, 1971, págs. 75-76.

10. CONCLUSIONES

En resumen, la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor*, a partir de la Biblia, de la que combina hábilmente pasajes del Nuevo y Antiguo Testamento enlazándolos con recurrencia a la profecía y la tipología, mecha también otros motivos²¹⁴ que coinciden con alguno de los evangelios apócrifos, con obras religiosas de vasta difusión (Beauvais, Vorágine) y con algunas tradiciones iconográficas, aunque por el amplio eco de los mismos y por su reiteración en la tradición oral y en la homilética se hace arriesgado señalar otras fuentes concretas para algún pasaje, según he ido precisando. Pues, por poner un solo ejemplo sin salirnos de las obras usadas con certeza por don Gómez, es posible que no tuviera por qué recurrir al difuso recuerdo del *Génesis* para establecer la comparación entre Eva y María²¹⁵ cuando la encontraba de manera expresa en otros textos, como, por caso, el *Evangelio armenio de la infancia* (IX, I)²¹⁶.

En definitiva, pese a la escasa valoración de algunos críticos²¹⁷, Gómez Manrique ha conseguido componer una obra de calidad notabilísima²¹⁸, cuyos logros cruciales consisten, temáticamente, en la yuxtaposición de los temas del nacimiento y de la pasión que en el teatro precedente habían funcionado por separado; respecto a las fuentes, en la capacidad de acoplar con armonía elementos muy varios; técnicamente, además de las acotaciones precisas y del recurso a las simetrías numéricas aplicadas a los personajes, los símbolos y las coplas²¹⁹, en la combinación del diálogo con procedimientos dramáticos de enorme impacto visual, tomados, como ocurre en la presentación de los martirios, de los momos²²⁰, una variedad teatral que, como ya he señalado, practicó

²¹⁴ Para Deyermond (cit., pág. 296), es una suma de «elementos tomados de la lírica, el arte y la predicación».

²¹⁵ Cf. *supra*, n. 67.

²¹⁶ Santos Otero, ed. cit., pág. 361.

²¹⁷ Por ejemplo, F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta mil novecientos*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, págs. 22-23; Lázaro Carreter, ed. cit, pág. 61.

²¹⁸ «Uno de los más grandes logros del teatro medieval, no sólo español, sino europeo» en apreciación, de S. Zimic, «El teatro religioso de Gómez Manrique (1412-1491)», *Boletín de la Real Academia Española*, LVII, 1977, págs. 353-400 [355]; los aspectos concretos de su análisis, sin embargo, carecen de relevancia.

²¹⁹ Se ha destacado, así, el hecho de que aparezcan tres pastores y tres ángeles, mientras que los instrumentos de la pasión, descontado el cáliz, se presentan en seis coplas (es decir, tres por dos) de cuatro versos cada una. Vid. H. Sieber, «Dramatic Symmetry in Gómez Manrique's *Representación del nacimiento de Nuestro Señor*», *Hispanic Review*, XXXIII, 1965, págs. 120-125.

²²⁰ Lo señaló Shergold, *cit.*, pág. 128. También lo indica, sin citar a Shergold, López Estrada (cit., pág. 437), quien, no obstante, recuerda, en cuanto a la vistosidad de la escena (*ibid.*, pág. 437, n. 36) una invención de Hernando de Silveira, quien, en una justa, «sacó [...] los 'martirios de la Pasión' y dixo: "Igualar otros a éstos/ sería gran desvarío./ mas, ¡por Dios!, grande es el

en otras ocasiones, bien para celebrar el decimocuarto cumpleaños del príncipe don Alfonso bien para agasajar «al nacimiento de un sobrino suyo»; y, desde la perspectiva del público, en el talento con que lo hace participar en la escenificación, así como en el recurso a toques contemporáneos para hacer más cercanos a personajes espirituales, de modo que el ángel Gabriel se declara «enbaxador» y «servidor» de la Virgen (versos 110-111), y el ángel Rafael, «capitán de estas cuadrillas» angélicas (v. 122) y «donzel» de María (v. 124)²²¹, con estilemas comunes a la literatura devocional y al teatro religioso de la época, pues, limitándonos a un par de casos, «paje» (14) y «enbaxador» (29) que llega con su «enbaxada» (32 y 40) es el ángel que anuncia la encarnación en la *Vita Christi* de Mendoza²²², mientras que el arcángel Gabriel es «embaxador y casamentero» para Juana de la Cruz²²³. La *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* constituye, por último un excelente botón de muestra de la intensa implicación de ciertos clanes nobiliarios en el desarrollo de las letras cuatrocentistas tanto en la labor de creación como en la de estímulo y mecenazgo y tanto por sus influjos en la sociedad civil como en el claustro.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Pellitero, Ana María, ed., *Teatro medieval*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- Álvarez Pellitero, Ana María, *La obra lingüística y literaria de fray Ambrosio Montesino*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1976.
- Amícola, José, «El *Auto de la huida a Egipto*, drama anónimo del siglo XV», *Filología*, XV, 1971, págs. 1-29.
- Aram, Berthany, *La reina Juana. Gobierno, piedad y dinastía*, Madrid, Marcial Pons, 2001.
- Bartholomeis, Vincenzo de, *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, Firenze, Le Monnier, 1943.
- Beltrán, Vicente, «Tipología y génesis de los cancioneros: los cancioneros de autor», *Revista de Filología Española*, LXXXVIII, 1998, págs. 49-101.
- Bonilla y San Martín, Adolfo, *Las Bacantes o del origen del teatro español*, Madrid, Rivadeneyra, 1921.
- Bustos Táuler, Álvaro, *La poesía de Juan del Encina: El «Cancionero» de 1496*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2009.
- Carriazo Mata, Juan de, ed., *Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo (Crónica del siglo XV)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1940.
- Casellato, Mariarita, «Deshechas en apéndice a romances», en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual, *Canzoniere iberici*, A Coruña, Toxosoutos, 2001, págs. 35-44.
- Castillo, Hernando del, *Cancionero general*, Joaquín González Cuenca, ed., Madrid, Castalia, 2004.

mío”» (cito por Hernando del Castillo, *Cancionero general*, ed. J. González Cuenca, Madrid, Castalia, 2004, II, pág. 602, núm. 511).

²²¹ Cf. Deyermond, cit., pág. 300.

²²² Las cifras entre paréntesis remiten a las coplas correspondientes.

²²³ Ed. cit., II, p. 804.

- Castro Caridad, Eva, «El arte escénico en la Edad Media», en J. Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro español*, Madrid, 2003, vol. I, págs. 55-60.
- Castro Caridad, Eva, *Tropos y troparios hispánicos*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1991.
- Castro, Eva, «La Biblia y el universo dramático medieval», en G. del Olmo Lete, dir., *I. Edad Media. El imaginario y sus géneros*, en María Isabel Toro Pascua, coord., *La Biblia en la literatura española*, Madrid, Trotta, 2008.
- Castro, Manuel, *Bibliografía hispano-franciscana*, Santiago de Compostela, Aldecoa, 1994.
- Castro, Manuel, *La provincia franciscana de Santiago. Ocho siglos de historia*, Santiago de Compostela, Liceo Franciscano, 1984.
- Cátedra, Pedro, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media. Estudios sobre prácticas culturales y literarias*, Madrid, Gredos, 2005.
- Cavero Domínguez, Gregoria, «Monarquía y nobleza: su contribución a las fundaciones de clarisas en Castilla y León (siglos XIII- XV)», *Archivo iberoamericano*, 54, 1994, págs. 257-279.
- Clare, L., «Fêtes, jeux et divertissements à la cour du Connetable de Castille Miguel Lucas de Iranzo (1460-1470). Les exercices physiques», en Centre aixois de recherches hispaniques, *La fête et l'écriture. Théâtre de tour-Cour-théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, págs. 5-32.
- Conde López, J. C. y Infantes V., «Nótula sobre medio pliego gótico incunable desconocido. Las Coplas navideñas de Antón Sanches de Ayalla (Valladolid, Pedro Giraldo y Miguel de Planes, 1496)», *Pliegos de bibliofilia*, 20, 4, 2002, págs. 3-6.
- Cotarelo, Emilio, *Cancionero de las obras de Juan del Enzina*, Madrid, Real Academia Española, 1928.
- Crónica de don Juan II*, ed. C. Rosell, reimpresión en BAE, LXVIII, Madrid, 1953 [1877].
- Cuadrado, José María, *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Aragón*, Barcelona, Daniel Cortezo y Ca., 1886.
- Darbord, Michel, *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques à Philippe II*, Paris, Centre de recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1965.
- Deyermond, Alan, «Historia sagrada y técnica dramática en la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique», en R. Beltrán; J. L. Canet y J. L. Sirera, eds., *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, págs. 291-305.
- Deyermond, Alan, «Women and Gómez Manrique», en A. Deyermond, ed., *Cancionero Studies in Honour of Ian Macpherson*, London, University of London, 1998, págs. 69-87.
- Díez Bedmar, Consuelo y Cruz Rodríguez, María, «Una educación, un destino. Modelos educativos de las mujeres en la sociedad medieval jiennense: el caso de Teresa de Torres», en C. Flecha García, M. Núñez Gil y M. J. Rebollo Espinosa, dir., *Mujeres y educación. Saberes, prácticas y discursos en la historia*, Sevilla, Miño y Davila, 2005, págs. 149-159.
- Dutton, Bryan, *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, Salamanca, Universidad, 1990.
- Egido, Aurora, «Bosquejo de una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII», *Cuadernos de Aragón*, 20, 1987, págs. 91-151.
- Encina, Juan del, *Obras dramáticas. I. Cancionero de 1496*, ed. Rosalie Gimeno, Madrid, 1975.
- Encina, Juan del, *Teatro completo*, Miguel Ángel Pérez Priego, ed., Madrid, Cátedra, 1991.
- Fleith, Barbara, «Le classement des quelques 1000 manuscrits de la *Legenda aurea* latine en vue de l'établissement de la tradition», en «*Legenda aurea*»: sept siècles de diffusion, Paris, Montréal-Paris, 1986.
- García Andrés, Inocente, *El «Conhorte»: Sermones de una mujer. La Santa Juana (1481-1534)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca, 1999.
- García de la Concha, Victor, «Teatro medieval en Aragón», en A. Egido, et al., eds., *La literatura en Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984, págs. 35-49.

- García Morales, J., ed., *Auto de la huida a Egipto*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1948.
- García Oro, José, *Cisneros y la reforma del clero español en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, CSIC, 1971.
- Gómez López, Jesús, «Juana de la Cruz (1481-1534): «La Santa Juana»: vida, obra, santidad y causa», en F. J. Campos y Fernández de Sevilla, coord., *La clausura femenina en España. Actas del simposium*, San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario del Escorial, 2005, vol. 2, págs. 1.223-1.250.
- Gómez Manrique, *Cancionero*, Francisco Vidal González, ed., Madrid, Cátedra, 2003.
- Gómez Moreno, Ángel, «Deslindes teatrales en el Medievo (Respuesta a Profeti)», *Revista de literatura medieval*, VII, 1995, págs. 107-118.
- Gómez Moreno, Ángel, «El teatro medieval», en C. Alvar y J. M. Lucía Megías, eds., *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, Madrid, Castalia, 2002, págs. 1.081-1.106.
- Gómez Moreno, Ángel, «La teoría teatral en la Edad Media», en J. Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro español. I. De La Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, págs. 85-108.
- Gómez Moreno, Ángel, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991.
- Gómez Muntané, Maricarmen, «La música vinculada al teatro medieval: Tradición y actualidad en el marco de la geografía española», en *Teatro medieval, teatro vivo. Actas del Seminario celebrado del 28 al 31 de octubre 1998, con motivo de V Festival del Teatro i Música Medieval d'Elx*, Alicante, Ayuntamiento de Alicante, 2001.
- Gómez-Bravo, Ana María, *Repertorio métrico de la poesía cancionil del siglo xv*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998.
- González Hernández, Olegario, «Fray Hernando de Talavera. Un aspecto nuevo de su personalidad», *Hispania Sacra*, 13, 1960, págs. 143-174.
- González Montañés, Julio I., «*Parvulus in Annuntiatione Virginis*. Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 9, 1996, págs. 11-45.
- Greene, Richard L., *The early English Carols*, Oxford, Clarendon Press, 1977.
- Hauf, Albert, *De Eiximenis a sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*, Montserrat, Institut de filologia valenciana, Abadía de Montserrat, 1990.
- Hermenegildo, Alfredo, *Teatro selecto clásico de Lucas Fernández*, Madrid, Escelicer, 1972.
- Herrán Martínez de San Vicente, Ainara, «El mecenazgo de los jerarcas eclesiásticos en la época de los Reyes Católicos», en N. Salvador Miguel y C. Moya García, eds., *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, Iberoamericana, Madrid y Frankfurt, 2008, págs. 79-101.
- Huizinga, Johan, «El otoño de la Edad Media», *Revista de Occidente. Colección Selecta*, 1967 [1927].
- Jiménez Moreno, Arturo, *Vida y obra de Juan López de Zamora, O. P. Un intelectual castellano del siglo xv. Antología de textos*, Zamora, Ayuntamiento de Zamora, Centro de la UNED en Zamora, 2002.
- Knighton, Tess, «Spaces and Contexts for Listening in 15th-Century Castile: The Case of the Condestable's Palace in Jaén», *Early Music*, 25, 1997, págs. 661-677.
- Kohler, Eugene, *Sieben spanische dramatische Eklogen*, Dresden, Gesellschaft, 1911.
- Ladero Quesada, Miguel Ángel, dir., *BIHES. Bibliografías de historia de España. 12. Los Reyes Católicos y su tiempo*, Madrid, CINDOC, 2004, págs. 495-579.
- Lavado Paradinas, Pedro José, «Palacios o conventos: Arquitectura en los monasterios de Clarisas de León y Castilla», en J. J. Martí Mayor y M.ª M. Graña Cid, coords., *Las clarisas en España y Portugal*, Madrid, 1994, II, págs. 716-752.

- Lázaro Carreter, Fernando, ed., *Teatro medieval*, Madrid, Castalia, 1970.
- Lécureux, Bernardette, *El latín, lengua de la Iglesia*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1973.
- López Estrada, Francisco, «Nueva lectura de la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor de Gómez Manrique*», en M. Chiabò et al., ed., *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'étude du théâtre médiéval*, Viterbo, Centro Studi Sul teatro medioevale e rinascimentale, 1984, págs. 423-446.
- López Estrada, Francisco, «Pintura y literatura. Una consideración estética en torno de la *Santa Casa de Nazaret*, de Zurbarán», *Archivo español de arte*, XXXIX, 153, 1966, págs. 25-50.
- López, Atanasio, «El franciscanismo en España durante los pontificados de Calixto III, Pío II y Paulo II a la luz de los documentos vaticanos (Examen del *Bullarium Franciscanum*)», *Archivo iberoamericano*, III, 3, 1943, págs. 496-570.
- Maggioni, Giovanni Paolo, «Dalla prima alla seconda redazione della *Legenda aurea*», *Filologia mediolatina*, II, 1995, págs. 259-277.
- Maggioni, Giovanni Paolo, *Ricerche sulla composizione e sulla trasmissione della «Legenda aurea»*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1995.
- Martín, José Luis, *Enrique IV de Castilla, rey de Navarra, príncipe de Cataluña*, Hondarribia, Nerea, 2003.
- Massip Bonet, Jesús Francesc, *La ilusión de Ícaro: un desafío a los dioses*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1997.
- Massó i Torrents, Jaume, «Les obres de fra Francesch Eiximeig (1340?-1409?). Assaig d'una bibliografia» [1909-1910], en E. Grahit, A. López y J. Massó Torrents, *Studia bibliographica. Estudis sobre Francesc Eiximenis* 1, Girona, Colegi Universitari, 1991, págs. 41-172.
- Mendoza, Fray Íñigo de, *Cancionero*, Julio Rodríguez Puértolas, ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- Mendoza, Fray Íñigo de, *Coplas de Vita Christi*, ed. y trad. italiana de Marco Massoli, D'Anna, Messina-Firenze, 1977.
- Meseguer Fernández, Juan, «Devoción de las clarisas de Calabazanos a la Asunción de la Sma. Virgen. Un privilegio papal (25 de octubre de 1463)», *Archivo iberoamericano*, VIII, 29, enero-marzo 1948, págs. 129-137.
- Montero Tejada, Rosa María, *Nobleza y sociedad en Castilla. El linaje Manrique (siglos XIV-XVI)*, Madrid, Caja de Madrid, 1996.
- Moreno, M., «Descripción codicológica MN24: Cs XV: 201-239. Ms. 7817, Biblioteca Nacional de Madrid», en *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian «Cancionero» Manuscripts* (página web dirigida por D. Severin), <[http://cancionerovirtual.liv.uk/Ana Additional/dutton/msdesc/MN24.pdf](http://cancionerovirtual.liv.uk/Ana%20Additional/dutton/msdesc/MN24.pdf)>.
- Navarro Tomás, Tomas, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1972.
- Nebrija, Antonio, *Introducciones latinas contrapuesto el latín al romance*, M. Á. Esparza y V. Calvo, eds., Münster, Münster Nodus cop., 1996.
- Nicoll, Allardyce, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma, Bulzoni, 1971.
- Núñez Bernalova, María, «El mecenazgo nobiliario en la literatura de la época de los Reyes Católicos. Primera aproximación», en N. Salvador Miguel y C. Moya García, eds., *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, Iberoamericana, Madrid y Frankfurt, 2008, págs. 167-188.
- Oleza, Joan, «Teatralidad cortesana y teatralidad religiosa. Vinculaciones medievales», en M. Chiabò y F. Doglio, eds., *Cetti sociali ed ambienti urbani nel teatro religioso europeo del '300 e del '400*, Viterbo, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale 1985, págs. 265-194.
- Orejón Calvo, Anacleto, *Astudillo. Convento de Santa Clara, II. Apéndice documental*, Palencia, Diputación Provincial, 1984.
- Orejón Calvo, Anacleto, *Historia de Astudillo y del convento de Sta. Clara*, Palencia, Diputación Provincial, 1983.

- Pérez Priego, Miguel Ángel, «Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media», *Epos*, 5, 1989, págs. 141-163.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, ed., *Teatro medieval*, Barcelona, Crítica, 1997.
- Pou y Martí, José María, ed., *Bullarium Franciscanum continens Constitutiones, Epistolas, Diplomata Romanorum Pontificum Calixti III, Pii II et Pauli II ad tres Ordines S. P. N. Francisci spectantia. Nova series*, Ad Claras Aquas (Quaracchi) prope Florentiam, Typographia Collegii S. Bonaventurae, 1939, II (1455-1471), núm. 129.
- Profeti, María Grazia, «La profesionalidad del actor: fiestas palaciegas y fiestas públicas», en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, eds., *Los albores del teatro español*, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha, 1995, págs. 69-88.
- Quadrado Nieto, José María, *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Aragón*, Barcelona, Daniel Cortezo y Cia., 1886.
- Reames, Sherry L., *The «Legenda Aurea». A Reexamination of its Paradoxical History*, Madison, University Wisconsin Press, 1985.
- Regueiro, José M., *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*, Kassel, Reichenberger, 1996.
- Riosalido, Jesús, ed., *El Cancionero de Uppsala*, Madrid, Emiliano Escolar, 1983.
- Rivera Garretas, María Milagros, «Los testamentos de Juana de Mendoza, camarera mayor de Isabel la Católica, y de su marido el poeta Gómez Manrique, corregidor de Toledo (1493 y 1490)», *Anuario de estudios medievales*, 37, 1, 2007, págs. 139-180.
- Rivera Garretas, María Milagros, «Una vida en relación: Juana de Mendoza con Gómez Manrique, Isabel la Católica y Teresa de Cartagena», en B. Gari de Aguilera, coord., *Vidas de mujeres del Renacimiento*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2008, págs. 103-129.
- Rivera Garretas, María Milagros, *Juana de Mendoza (ca. 1425-1493)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004.
- Rodríguez Puértolas, Julio, ed., *Cancionero de fray Ambrosio Montesino*, Cuenca, Excelentísima Diputación Provincial, 1983.
- Rodríguez Salcedo, Severino, Revilla Vileza, Ramón y Torres Martín, Arcadio, «Calabazanos a la vista. La Reina Católica y los Manrique. Nuevos datos», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, VI, 1951, págs. 345-360.
- Romero Tejada, Rosa María, *Nobleza y sociedad en Castilla. El linaje Manrique (siglos XIV-XVI)*, Madrid, Caja de Madrid, 1996.
- Romeu Figueras, Josep, *Corpus d'antiga poesia popular*, Barcelona, Barcino, 2000.
- Ruiz Bueno, Daniel, ed., *Cartas de San Jerónimo*, Madrid, Católica, Biblioteca de autores cristianos, II, 1962.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta mil novecientos*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.
- Salvador Miguel, Nicasio, «La Celestina», en J. Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, págs. 137-167.
- Salvador Miguel, Nicasio, «Los bestiarios y la literatura medieval castellana», en N. Salvador Miguel, S. López-Ríos y E. Borrego Gutiérrez, eds., *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid, Iberoamérica y Frankfurt am Main, 2004, págs. 311-335.
- Salvador Miguel, Nicasio, *Isabel la Católica. Educación, mecenazgo y entorno literario*, Alcalá de Henares, Instituto de Estudios Cervantinos, 2008.
- San Buenaventura, *Leyenda Mayor*, estudio de miniaturas J. Werinhard Einhorn; traducción del texto latino L. Pérez; coordinador de la edición E. Chacón, Madrid, FotoSAE, S. A. y encuadernación Ramos, S. A., Madrid, 1989.
- San Pedro, Diego de, *Obras completas, III. Poesías*, Dorothy Severin y Keith Whinnom, ed., Madrid, Castalia, 1979.

- Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Nacimiento e infancia de Jesús. Los grandes temas del arte cristiano en España*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, vol. I, 1948.
- Sánchez Romeralo, Antonio, *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos, 1969.
- Santos Otero, Aurelio, *Los evangelios apócrifos. Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios*, Madrid, Editorial Católica, 1985.
- Severin, Dorothy, «'Cancionero': un género mal nombrado», *Cultura Neolatina*, LIV, 1994, págs. 95-105.
- Shergold, Norman David, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, London, Oxford University Press, 1967.
- Sieber, Harry, «Dramatic Symmetry in Gómez Manrique's *Representación del nacimiento de Nuestro Señor*», *Hispanic Review*, XXXIII, 1965, págs. 120-125.
- Stern, Charlotte, *The Medieval Theater in Castile*, Binghamton, N.Y., Medieval and Renaissance Text and Studies, 1996.
- Suárez, Luis, *Enrique IV de Castilla*, Barcelona, Ariel, 2001.
- Suárez, Luis, *Los Reyes Católicos*, Madrid, RBA, 2005.
- Surtz, Ronald E., «In Search of Juana de Mendoza», en H. Nader, ed., *Power and Gender in Renaissance Spain: Eight Women of the Mendoza Family, 1450-1460*, Chicago, University of Illinois, Urbana and Chicago, 2003.
- Surtz, Ronald E., «The «Franciscan Connection» in the Early Castilian Theater», *Bulletin of the Comediantes*, 35, 2, 1983, págs. 141-152.
- Surtz, Ronald E., ed., *Teatro castellano de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1992.
- Surtz, Ronald E., ed., *Teatro medieval castellano*, Madrid, Taurus, 1983.
- Tate, Brian y Lawrence, Jeremy, ed. y trad., *Gesta hispaniensa ex annalibus svorum dierum collecta. I, Década I.*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1998-1999.
- Tomassetti, Isabella, *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- Villena, Isabel de y Miquel y Planas, Ramón, *Vita Christi*, Barcelona, Imprenta Elzeviriana, 1916.
- Vorágine, Santiago de la, *La leyenda dorada*, trad. J. M. Macías, Madrid, Alianza, 1984.
- Zimic, Stanislav, «El teatro religioso de Gómez Manrique (1412-1491)», *Boletín de la Real Academia Española*, LVII, 1977, págs. 353-400.

Fecha de recepción: 15 de mayo de 2010

Fecha de aceptación: 27 de octubre de 2010