

EL AUTO DE LOS REYES MAGOS: CONSIDERACIONES
PARA UNA LECTURA Y EDICIÓN DEL TEXTO

Las siguientes páginas pretenden ofrecer un estado de la cuestión acerca de los numerosos problemas (autoría, fecha, componentes de la estructura, elementos dramáticos, rasgos lingüísticos, puesta en escena, significado religioso...) que suscita el primer drama conservado en nuestra lengua vernácula: el *Auto de los Reyes Magos*.

Algunos de los inconvenientes planteados siguen necesitando hoy día de una respuesta más convincente y definitiva; no obstante, el lamentable estado de conservación del texto, que dificulta sobremanera su lectura, y los escasos datos existentes sobre la tradición dramática en el medievo peninsular, retrasan la posibilidad de sugerir soluciones generales sobre este tema.

El texto que utilizamos para la edición es el fijado por R. Menéndez Pidal («Auto de los Reyes Magos», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IV, 1900, págs. 453-62), si bien proponemos algunas variantes a la hora de atribuir los parlamentos a los diferentes Magos, todo ello con la intención de facilitar una mejor lectura del mismo.

AUTO¹ DE LOS REYES MAGOS²

(ESCENA³ PRIMERA⁴)⁵

(Gaspar)⁶

Dios⁷ criador⁸, qual marauila⁹
no se qual es achesta strela!
Agora primas la e ueida,
poco timpo a que es nacida.
Nacido es el Criador
que es de las gentes senior?¹⁰
Non es uertad non se que digo,
todo esto no uale uno figo;
otra nocte me lo catare,
si es uertad, bine lo sabre.
Bine es uertad lo que io digo?
en todo, en todo lo prohio.
Non pudet seer otra sennal?
Achesto es i non es al;

nacido es Dios, por uer, de fembra
 in achest mes de december.¹²
 Ala ire o que fure, aoralo e,¹³
 por Dios de todos lo terne.

(ESCENA SEGUNDA)

(Baltasar)

Esta strela non se dond uinet,
 quin la trae o quin la tine.
 Porque es acesta sennal?
 en mos dias on ui atal.
 Certas nacido es en tirra
 aquel qui en pace i en guerra¹⁴
 senior a a seer da oriente
 de todas hata in occidente.¹⁵
 Por tres noches me lo uere¹⁶
 i mas de uero lo sabre.
 En todo, en todo es nacido?
 non se si algo e ueido.
 ire, lo aorare,¹⁷
 i pregare i rogare.

(ESCENA TERCERA)

(Melchor)

Ual, Criador, atal facinda¹⁸
 fu nunquas alguandre falada
 o en escriptura trubada?
 Tal estrella non es in celo,
 desto so io bono strelero;¹⁹
 bine lo ueo sine escarno
 que uno omne es nacido de carne,²⁰
 que es senior de todo el mundo,²¹
 asi cumo el cilo es redondo;
 de todas gentes senior sera
 i todo seglo iugura.²²
 Es? non es?
 cudo que uerdad es.
 Ueer lo e otra uegada,
 si es uertad o si es nada.
 Nacido es el Criador
 de todas las gentes maior;
 bine lo (u)eo que es uertad,
 ire ala, par caridad.²³

(ESCENA CUARTA)²⁴

(Baltasar a Gaspar)

Dios uos salue, senior; sodes uos strelero?
dezdime la uertad, de uos sabelo quiro

(Gaspar)

(Vedes tal marauila?)
(nacida) es una strela.
Nacido es el Criador,
que de las gentes es senior.

(Baltasar)

Ire, lo aorare.

(Gaspar)

Io otrosi rogar lo e.

(Melchor a los otros dos Reyes)

Seniores, a qual tierra, o que(redes) andar?
Queredes ir connigo al Criador rogar?
Auedes lo ueido? io lo uo (aor)ar.

(Baltasar)²⁵

Nos imos otrosi, sil podremos falar.

(Gaspar)

Andemos tras el estrela, ueremos el logar.

(Baltasar)²⁶

Cumo podremos prouar si es homne mortal
o si es rei²⁷ de terra o si celestial?

(Melchor)

Queredes bine saber cumo lo sabremos?
oro, mira²⁸ i acenso²⁹ a el ofreceremos:
si fure rei de terra, el oro quera;
si fure omne mortal³⁰, la mira tomara;
si rey celestial³¹, estos dos dexara,
tomara el encenso quel pertenecera.

(Gaspar)

Andemos i asi lo fagamos.

(ESCENA QUINTA)**(Gaspar)**³²

Salve te el Criador, Dios te curie de mal
un poco te dizeremos, non te queremos al,

(Melchor)

Dios te de longa uita³³ i te curie de mal;

(Baltasar)

Imos in romeria aquel rei adorar
que es nacido in tierra, nol podemos fallar.

(Herodes)

Que decides, o ides? a quin ides buscar?
de que terra uenides, o queredes andar?
Decid me uostros nombres, no m´ los querades celar.

(Gaspar)³⁴

A mi dizen Caspar,
est otro Melchior, ad achest Baltasar³⁵.

(Baltasar)

Rei, un rei es nacido que es senior de tierra
que mandara el seclo en grant pace sines gera.

(Herodes)

Es asi por uertad?

(Melchor)

Si, rey, por caridad.

(Herodes)

I cumo lo sabedes?
ia prouado lo audes?

(Baltasar)³⁶

Rei, uertad te dizremos,
que prouado lo auemos.

(Gaspar)

Esto es grand ma(ra)uila.
un strela es nacida.

(Melchor)

Sennal face que es nacido
i in carne humana uenido.

(Herodes)

Quanto i a que la uistes
i que la percibistis?

(Melchor)³⁷

Tredze dias a,
i mais non auera,
que la auemos ueida
i bine percebida.

(Herodes)

Pus andad i buscad
i a el adorad
i por aqui tornad.
Io ala ire
i adoralo e.

(ESCENA SEXTA)

(Herodes, solo)³⁸

¿Quin uio numquas tal mal,
sobre rei otro tal!
Aun non so io morto³⁹
ni so la terra pusto!
rei otro sobre mi?
numquas atal non ui!
El siglo ua a caga⁴⁰,
ia non se que me faga;
por uertad no lo creo
ata que io lo ueo.
Uenga mio maiordo (ma)
qui mios aueres toma.
Idme por mios abades⁴¹
i por mis potestades
i por mios scriuanos
i por meos gramatgos
i por mios streleros
i por mios retoricos;
dezir m' an la uertad, si iace in scripto
o si lo saben elos o si lo an sabido.

(ESCENA SÉPTIMA)

(Salen los sabios de la Corte)

Rei, que te plaze? he nos uenidos.

(Herodes)

I traedes uostros escritos?

(Los sabios)

Rei, si traemos,
los meiores que nos auemos.

(Herodes)

Pus catad,
dezid me la uertad,
si es aquel omne nacido
que esto tres rees m´ an dicho.
Di, rabi⁴², la uertad, si tu lo as sabido.

(El rabí)

Po(r) ueras no lo digo
que no lo (fallo) escrpto.

(Otro rabí al primero)

Hamihala⁴³, cumo eres enartado!
por que eres rabi clamado?
Non entendes las profecias⁴⁴,
las que nos dixo Ieremias⁴⁵.
Par mi lei, nos somos erados!
por que non somos acordados?
por que non dezimos uertad?

(Rabí primero)

Io non la se, par caridad.

(Rabí segundo)

Por que no la auemos usada
ni en nostras uocas es falada⁴⁶.

1. Los 147 versos de que se compone esta pieza dramática aparecieron recopilados en las páginas de un códice conservado en la Biblioteca del Cabildo de Toledo, y sirven de colofón a los comentarios de Gilberto, canónigo de Auxerre, acerca de la destrucción de Jerusalén que escribiese el profeta Jeremías en sus *Lamentaciones* (*hoc continet cantica canticorum A lamentationes Jeremia*). En la actualidad, el citado códice enriquece los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Su descubridor, Felipe Fernández Vallejo, arzobispo de la catedral toledana, lo desempolvó del olvido en las últimas décadas del siglo XVIII y dio cuenta de su hallazgo en su libro *Memorias y disertaciones*. Sin embargo, el texto no fue publicado hasta 1863 por José Amador de los Ríos. Éste confiesa, en un

principio, desconocer el estudio del religioso toledano y tan sólo asegura tener noticias del «poema», como él lo denomina en alguna ocasión, a través de una referencia aportada por Manuel Cañete en su *Discurso acerca del drama religioso español antes y después de Lope de Vega*, leído en septiembre de 1862.

Amador de los Ríos se apresura a matizar que su conocimiento del *Auto* se remonta al verano de 1849, aunque confiesa, páginas más adelante, que «largos años después de hecho este estudio, vinieron a nuestras manos las *Memorias y disertaciones...* de don Felipe Fernández Vallejo» (nota 1, pág. 28).

La aguda intuición de nuestro crítico («Sin duda la existencia del poema, que dejamos analizado, despertará el interés de los eruditos, formando la primera página del teatro español en los tiempos modernos» [págs. 28-29]) se convirtió pronto en feliz realidad. Las ediciones de V. E. Lidforss (1871), K. A. M. Hartmann (1879), G. Baist (1887), A. Keller (1890), E. Monaci (1891), E. Gorra (1898) o E. de la Barra (1898) así lo acreditan.

Al hispanismo novecentista se sumó pronto la crítica nacional que también advirtió la trascendencia del texto y aseguró su interés a través del innegable magisterio de Menéndez Pidal, quien lo estudió en el año 1900. Esta fecha supone el punto de partida para las variadas sugerencias, análisis y discrepancias que el drama sigue ofreciendo aún (recordemos, entre otras, las ediciones de Lázaro Carreter [1970], E. Marbán [1971], R. Senabre [1977], la cuidada por H. Viñes [1981], R. E. Surtz [1983 y 1992] o Ana M. Álvarez Pellitero [1990]).

2. El manuscrito toledano carece de título, aspecto éste que ha permitido sugerir diferentes interpretaciones sobre el mismo. Amador de los Ríos se refiere a él como «poema de los *Reyes Magos*» (pág. 23), para preguntarse, a continuación, si acaso no sería conveniente incluirlo en la tradición religiosa de los misterios medievales. Menéndez Pidal, a quien debemos el epígrafe con el que se le conoce en la actualidad, sugirió el título de *Auto de los Reyes Magos*, si bien ocho años después, en su *Cantar del Mío Cid*, aventuró la denominación de *Misterio de los Reyes Magos*, siguiendo la línea propuesta por Amador de los Ríos y otros críticos como Milá y Fontanals, Espinosa o Menéndez Pelayo. Éste, en su *Antología de poetas líricos castellanos*, estudia los restos de la primitiva poesía en Castilla e incluye en su análisis este «interesantísimo fragmento, puramente dramático» (pág. 148), que designa con el nombre de *Misterio de los Reyes Magos*.

Si para Valbuena Prat el término *misterio* «no se generaliza en la escena francesa hasta el siglo XV» (pág. 83) y, en consecuencia, es impropia su utilización para referirse a nuestra obra, B. W. Wardropper alude a lo inadecuado del título reconociendo en la obra un drama litúrgico de la tradición medieval europea y, por tanto, no un *auto*, «fenómeno rigurosamente español» (pág. 46).

Por todo ello, F. Lázaro Carreter ha expuesto más recientemente la posibilidad de denominar a esta pieza bajo el enunciado de *Representación de los Reyes Magos* atendiendo al hecho de que el sustantivo *auto* «no se documenta (según Corominas) hasta, aproximadamente, 1300», y considerando que el término *representación* es el utilizado por el rey Alfonso X el Sabio «para designar las dramatizaciones litúrgicas de los templos» (pág. 32). En la actualidad, no obstante, parece imponerse el término tradicional de «*auto*» sugerido por Menéndez Pidal.

3. La dificultad que entraña la lectura del texto ha sido puesta de manifiesto por la mayoría de los críticos que se han dedicado a su estudio, destacando su deterioro y la ilegibilidad de algunos de sus pasajes, obstáculo evidente para cualquier aproximación rigurosa al mismo. Amador de los Ríos advertía de esta circunstancia y subrayaba que «Algunas de estas imperfecciones hemos suplido, guiados de la mucha práctica en la lectura de este linaje de monumentos; otras nos han parecido de tal naturaleza que había peligro en remediarlas, decidiéndonos por tanto á guardar toda fidelidad, á fin de conservar su especial carácter al Ms.» (pág. 657).

A estas dificultades debemos unir el hecho de que, aun tratándose de una pieza teatral, el manuscrito carece de distribución por escenas y de atribución de los parlamentos a los personajes a quienes corresponde intervenir. No obstante, cabe suponer la posibilidad de que los diferentes signos y señales que aparecen en los márgenes del códice actúen como propuestas dramáticas. A esta práctica se refería ya el canónigo Fernández Vallejo en sus *Memorias* cuando señalaba que «si fuesen de fácil reducción a la imprenta los puntos, señales, círculos, semicírculos y cruces que tiene en el original, se percibirían desde luego la diversidad de interlocutores, ó personas que forman el diálogo, la diferencia de escenas, y las inflexiones de voz y actitudes de cuerpo que señala» (cit. Amador de los Ríos, nota 1, pág. 28).

También Amador de los Ríos llama la atención sobre esta circunstancia aunque expone, discrepando nuevamente del religioso, que «No hemos descubierto nosotros en el Ms. original, que examinamos ya en 1845 y copiamos en 1849, segun en su lugar advertimos, tantos signos como juzgó ver el diligente arzobispo de Santiago...» (pág. 656). No se le escapan tampoco a nuestro crítico las similitudes existentes entre los signos que el texto ofrece y el capítulo *De notis sententiarum* recogido por San Isidoro en las *Etimologías* (h. 632). En él, el santo reúne los signos gráficos y de puntuación más utilizados por los autores de la antigüedad para denotar el carácter dramático de una pieza, si bien éstos (salvando quizás el asterisco semejante al signo del *Auto* –variación formal que acaso sea debida al carácter eminentemente religioso de la obra–) en nada se parecen a los que elige nuestro anónimo escritor.

Finalmente, R. Senabre, para quien la «pulcritud paleográfica» y la «irreprochable transcripción de Menéndez Pidal» (pág. 418) han permitido una lectura plausible del *Auto*, se esforzó por intentar explicar las posibilidades dramáticas que los citados signos ofrecían. Consciente de las dificultades que esta tarea encerraba, nota cómo «Parece que el signo más complejo –una cruz con cuatro o cinco puntos alrededor– sirve inicialmente para separar escenas. Cada uno de los tres monólogos de los Reyes concluye con este signo. Las condiciones del manuscrito no permiten saber si dicho signo existe al final del v. 73 («fagamos»), inmediatamente antes de la introducción de Herodes. Según esto, habría que esperar la repetición del signo al final del monólogo (v. 126), antes de la aparición de los sabios de la Corte; pero en lugar de la cruz hay tan sólo seis puntos, signo utilizado en otra ocasión para separar simplemente dos parlamentos, entre los vs. 78 y 79. Podemos conjeturar, en suma, que existe una tendencia general a dividir las escenas mediante la cruz, pero que el método ofrece vacilaciones o descuidos» (pág. 419).

4. Ante la imposibilidad de acercarnos con todas las garantías al texto dramático, son muchas las precauciones que se han adoptado, procurando agotar en el intento todas las posibilidades que el *Auto* ofrece. Surgen así diversos criterios a la hora de analizar el problema de la división en escenas, rasgo estructurador del drama desde el punto de vista formal.

Menéndez Pidal distinguía cinco escenas que se corresponden con otros tantos momentos fundamentales de la pieza. La primera escena (vv. 1-51) abarcaría los tres monólogos de los Reyes en los que éstos expresan su sorpresa ante la aparición de la estrella, la duda y posterior certeza de su reconocimiento, y el deseo de seguirla; en la segunda (vv. 52-73) asistimos al encuentro de los Magos en su peregrinaje religioso; la tercera (vv. 74-106) narra la visita de éstos a Herodes informándole de su hallazgo; en la cuarta (vv. 107-126), el indeciso monarca expresa su desconcierto ante el nacimiento de un rey tan poderoso; finalmente, la quinta y última escena (vv. 127-147) presenta a Herodes requiriendo de sus rabinos una explicación ante el desconcierto e ignorancia de su corte.

En términos semejantes se han expresado, entre otros, A. Valbuena Prat, H. López Morales, J. M. Regueiro o E. Marbán, quien va más allá en su análisis destacando la existencia de una estructura tripartita (escenas I y II: primera parte; escenas III y IV: segunda parte; escena V: tercera parte), a la manera del conocido planteamiento, nudo y desenlace del teatro posterior).

Sin embargo, a partir del minucioso trabajo del profesor R. Senabre, los últimos estudios sobre el *Auto* defienden la separación en tres escenas diferentes de cada uno de los monólogos atribuidos a los Reyes, con lo cual la disposición final del texto quedaría organizada en torno a siete, y no cinco,

escenas (véanse las ediciones más modernas de R. E. Surtz [1983 y 1992] o la de Ana M. Álvarez Pellitero [1991]).

Destaquemos, no obstante, tres nuevas consideraciones sobre este tema surgidas desde planteamientos distintos. Así, A. Espinosa acepta la consabida división en cinco actos pero atendiendo a la disposición y medida de los versos: el *eneasílabo* para la vacilante escena que recoge las dudas de los Reyes (I); el *alejandrino* para explicar su encuentro y las razones que prueban el carácter divino del recién nacido (II); el *alejandrino* y el *heptasílabo* para resumir la conversación entre los Reyes y Herodes (III); el *heptasílabo* para resaltar el desconcierto que agita a éste (IV); el *eneasílabo* final que desvela la ignorancia de los rabinos (V). El texto se iniciaría y concluiría, pues, con versos enneasílabos, al tiempo que alejandrinos y heptasílabos servirían como nexo entre las escenas segunda y cuarta.

Por otro lado, la elección de estas formas métricas se explica como consecuencia de las reacciones y emociones que animan a los personajes, de manera que asistimos ya, aunque de forma aún primitiva, a la adecuación entre verso y situación dramática que propondrá Lope de Vega en su *Arte Nuevo* y que constituye uno de los rasgos primordiales del teatro barroco.

Lázaro Carreter, por su parte, prefiere utilizar el término «cuadro» para referirse a las escenas, y dividir el texto en cuatro cuadros diferentes. La novedad estriba en que el monólogo colérico de Herodes formaría parte de la ya tradicional escena tercera –conversación de Herodes y los Reyes Magos–, al ser suprimida como tal, el cuadro cuarto resumiría el diálogo entre Herodes y sus rabinos con el que finalizaba nuestro texto.

Por último, H. Viñes coincide con la división del texto en cinco unidades –las mismas establecidas por Menéndez Pidal–, si bien ella prefiere llamarlas «microactos»: «*micro*, por su breve extensión; *actos*, por la intensidad del motivo que en cada uno de ellos vibra» (pág. 264).

No obstante, ya apostemos por una división en cuatro, cinco o siete escenas, ya por un planteamiento en cuadros, escenas o microactos, el *Auto* se organiza temáticamente a partir de cinco incidentes que sirven para desarrollar la acción dramática y en los que parece estar de acuerdo buena parte de la crítica: 1) asombro, duda, análisis y certeza de los Magos ante la aparición de la estrella; 2) encuentro y propuesta para descubrir el carácter divino del recién nacido; 3) confirmación del hecho ante Herodes; 4) sorpresa e ira de éste; 5) reunión de Herodes con los rabinos para conocer nuevos datos sobre la señal e incierta respuesta de éstos.

5. La presencia de los Magos que siguen la estrella con intención de adorar al Hijo de Dios y la audiencia ante Herodes parecen tomadas del *Evangelio de San Mateo* (2:1-12). La versión del mismo, recogida en el Manus-

crito Escorialense I.I.6., fechado en torno a los años 1254-1270 nos acerca a la interpretación que del pasaje religioso tenía el hombre del medievo:

II. Quando fue nacido Ihesus en Bethleem de Iuda, en los dias de Herodes el rey, vinieron los magos de parte de Orient a Iherusalem e dixeron: ¿O es el rey de los iudios que nacio? ca uemos la su estrella en orient e uenimos a adorar le. Herodes, quando lo oyo, fue espantado, e toda Iherusalem con el. E ayunto todos los capdiellos de los sacerdotes e los maestros del pueblo, e pesquirie en ellos o auie Christo a nacer. Ellos dixieron que en Bethleem de Iuda, ca assi fue escripto por el propheta: E tu, Bethleem tierra de Iuda, no eres tu menor en los capdiellos de Iuda, ca de ti saldra capdiello que governara el mio pueblo de Israel. Estonz Herodes llamo los magos apart e apriso dellos el tiempo en que les aparecio la estrella. Envio los a Bethleem diziendo les: It e preguntat firme mientras del ninno, e quando lo fallaredes, dezit lo a mi, e yo ire a adorar le. Quando ellos esto oyeron, fueron se; e la estrella que uieran en oriente yua antellos fasta que uino e se paro sobre o el ninno estaua. Quando uieron el estrella, ouieron mui grand gozo. Entraron en la casa e fallaron el ninno con Maria su madre, e aoraron le. Abrieron sus thesoros e offrecieron le dones, oro e acienso e mirra. E ouieron respo(n)dimiento en suennos que non tornassen a Erodes, e por otra carrera tornaron a sus tierras» (pág.25).

El episodio evangélico narra, pues, el nacimiento de Jesús, destacando una serie de incidentes que se repiten –con algunas variantes– en buena parte de los textos religiosos consultados y conocidos comúnmente con el nombre de *Evangelios apócrifos*:

1. Los Reyes, tras la visión de la estrella, llegan ante Herodes preguntando por el Rey de los Judíos.
2. Herodes reúne a toda su corte para interesarse por el nacimiento del nuevo Rey.
3. Los sacerdotes indican el lugar del suceso según lo recogen las profecías.
4. Herodes se lamenta y desespera ante la aparición sorprendente de un rival tan poderoso.
5. Herodes ruega a los Magos que, una vez cumplida su misión, regresen a su corte para informarles del nacimiento con la intención de ir también él a adorarle.
6. Los Magos, siguiendo la estrella, son conducidos al pesebre donde entregan al niño los presentes –oro, incienso y mirra– como signo de adoración.
7. Una revelación divina anuncia a los Magos que deben regresar a sus tierras sin dar cuenta a Herodes del acontecimiento.

Este esquema del relato religioso se aparta considerablemente de la estructura dramática ideada por nuestro anónimo autor, tanto en el orden de exposición de los hechos como en algunos de sus componentes fundamentales.

Así, el *Auto de los Reyes Magos* introduce dos incidentes (0.–Los tres monólogos de los Reyes sobre la aparición de la estrella; 1bis.–los regalos de éstos –oro, incienso y mirra– son una excusa para conocer la verdadera naturaleza del recién nacido), que no aparecen recogidos por Mateo, a la vez que no incluye los incidentes 6 y 7 (llegada de los Reyes, adoración y regreso a sus reinos) a los que sí se refiere el Evangelista.

Además, debemos tener en cuenta otro dato que considero oportuno. Mientras en el texto sagrado, Herodes, tras escuchar a los Magos (1), reúne a su corte (2) y, ante la veracidad del suceso, se desespera primero (3) y anima a los Reyes (4) más tarde para que continúen su camino y regresen, en el *Auto* la disposición de los acontecimientos se ha visto conscientemente alterada tras el siguiente esquema:

- a) Herodes escucha a los ilustres visitantes;
- b) se desespera;
- c) reúne a los rabinos que no saben darle una respuesta precisa.

Por último, un hecho significativo viene a plantear nuevas dudas acerca de la intencionalidad del proceso dramático llevado a cabo por el autor. Si en el *Auto*, los rabinos, ignorantes y temerosos, se enfrentan entre ellos y discuten sobre el cumplimiento de las antiguas profecías, en el resto de los textos consultados, desde San Mateo a los *Evangelios apócrifos* tan conocidos durante la Edad Media, se advierte que los sacerdotes y sabios judíos sí desvelan a Herodes el lugar preciso del nacimiento: «En Belén de Judá». Mientras en el *Evangelio árabe de la Infancia*, esta revelación tiene lugar cuando Herodes descubre el engaño de los sabios astrólogos que no han regresado para notificarle el suceso, en el *Liber infantiae Salvatoris* son los mismos rabinos judíos quienes declaran la verdad no sólo a Herodes sino también a los Magos:

«Ellos respondieron: En Belén. Pues así está escrito acerca de él: Y tú, Belén, tierra de Judá, no serás la más insignificante entre las principales de Judá, pues de ti ha de salir el jefe que siga los destinos de mi pueblo Israel. Nosotros (se refiere el texto a los Reyes Magos), en cuanto oímos esto, caímos en la cuenta y vinimos a adorarle» (pág. 271).

Así pues, debemos concluir admitiendo que el *Auto de los Reyes Magos*, aun ateniéndose en su esencia al espíritu evangélico, ha introducido, alterado, omitido y revisado el episodio, y todo ello entiendo que sólo puede explicarse a partir de la intención dramática (el enredo) y adoctrinadora (propósito de enseñanza o de crítica) que perseguía su autor.

6. A las ya habituales dificultades que el texto ofrece se une ahora una nueva. Desde Menéndez Pidal, la atribución de estos primeros monólogos a cada uno de los Reyes Magos se ha fijado atendiendo a una nota situada en el margen del último folio, en el que aparecen agrupados verticalmente los nombres de cada uno de los Magos: «Caspar, Baltasar y Melchior». Esta circunstancia permite suponer la hipótesis que explicaría cómo el orden ahí establecido sería igual al utilizado por el anónimo autor en las tres primeras escenas. Sin embargo, el citado criterio no es observado por todos los estudiosos de la obra.

Así, por ejemplo, mientras De la Barra, «tomándome pequeñas libertades» (pág. 43), prefiere seguir el siguiente turno: Gaspar, Melchor, Baltasar, López Morales advierte de la sucesión en escenas y señala igualmente que «en la primera aparecen sucesivamente Gaspar, Melchor y Baltasar, asombrados y curiosos ante el descubrimiento de un nuevo astro» (pág. 525). Por contra, H. Viñes, apelando a «situaciones psicológicas críticas de los personajes» (pág. 264), considera que incluso «puede intuirse la edad de los Magos, lo que permite una sugerencia a propósito del orden de entrada en escena de cada uno de los Magos, el cual sería Baltasar, Melchor, Gaspar, y no como figura en los textos transcritos hasta ahora» (pág. 264). No obstante, en la edición moderna elaborada por los alumnos de su Facultad, éstos siguen criterios bien distintos, pues atribuyen un orden de intervención diferente: Baltasar, Gaspar y Melchior (págs. 208-209).

7. «Dios»: «En la Biblia latina –dice O. García de la Fuente– el término *deus* designa habitualmente, aunque no exclusivamente, a Yahvéh, Dios de los hebreos, y a Dios, Padre de los cristianos. El Dios de la Biblia se ha revelado como trinidad de personas y unidad de naturaleza [...]. Pero es que, además, de todas las veces –seis en total– que el autor del Auto usa la palabra Dios, lo hace con referencia al concepto bíblico o con frases que tienen su antecedente en la Biblia» (pág. 377).

8. «Criador»: «En la lengua clásica *creator* significa «fundador», «procreador», «padre», y nunca se aplica a Dios. En la Biblia latina siempre se refiere a Dios –11 veces– en cuanto «creador del mundo» y en contraposición a las criaturas. El autor del Auto conoce esta acepción bíblica de Criador» (*ibidem*, pág. 377).

9. «Maravilla»: «En la Biblia latina el adjetivo *mirabilis*, usado sobre todo en plural, *mirabilia* –78 veces en plural frente a 21 en singular–, significa casi siempre los «milagros» realizados por Dios o por Cristo. La lengua clásica desconoce esta acepción, pues *mirabilia* significa cualquier hecho digno de admiración, sin que por eso tenga que ser «milagroso». Este plural latino sustantivado se consolidó definitivamente, dando origen al término singular

castellano *maravilla*. Nuestro autor usa tres veces la palabra *maravila* en la acepción bíblica de «milagro». Se trata siempre del «milagro» de la aparición de la estrella que guió a los Magos» (*ibidem*, pág. 378).

10. «*que es de las gentes senior*»: en opinión de O. García de la Fuente (pág. 378), bien podría tratarse de una traducción del «*ipse (Deus) dominabitur gentium*» (Sal 21,29).

11. En 1967, R. Lapesa intentó un primer acercamiento a la posible autoría del *Auto*. Las rimas anómalas «fembra-december» (vv. 15-16), «escarno-carne» (vv. 38-39), «mundo-redondo» (vv. 40-41) y «maiordo(mo)-toma» (vv. 117-118), le permitían suponer, no sin cierta cautela, una «aclaración suficiente aceptando el origen gascón o catalán del autor, aunque la falta de ejemplos catalanes de -a>e en el siglo XII invita a preferir la hipótesis gascona» (pág. 43). Al mismo tiempo, R. Lapesa no desdeñaba la posibilidad de un influjo árabe, lengua en la que podemos encontrar también confusiones o supresiones de vocales finales como los ejemplos rescatados del *Auto*. Por todo ello, concluía afirmando en las últimas líneas de su trabajo –tesis que mantendrá años después– que si bien «su autor se esforzó en escribirlo en la lengua más general de la heterogénea población toledana de entonces: castellano con fuertes residuos mozárabes o mozárabe fuertemente castellanizado (también es posible) probar la existencia de un tercer elemento, el «franco», gascón o catalán: más probablemente gascón» (pág. 47).

Años después, J. M. Sola-Solé (1975) expresaba su disconformidad con los argumentos empleados por R. Lapesa. La existencia en la lengua catalana anterior al siglo XII de la equiparación de la -a y -e átonas, razonamiento en el que se había apoyado el primero para atribuir el *Auto* a un autor gascón, «podría evidenciar un impacto (tanto) gascón como catalán y, lógicamente, deberíamos inclinarnos por este último» (pág. 22).

Sin embargo, el autor de este artículo se aventura a «dictaminar para nuestro texto una influencia lingüística ajena al ámbito propiamente toledano. No hay razón convincente para proclamar una base gascona o catalana en la obra. Aunque sea verdad que en el Toledo de los siglos XII y XIII existían núcleos de «francos» fueran éstos catalanes, gascones o de otras partes, la gran masa del pueblo, al que de seguro el *Auto* iba destinado, era mozárabe, con lo que ello implica de arabización más o menos intensa» (pág. 23).

De este modo, la polémica discusión permitió la aparición sucesiva de diferentes interpretaciones y posturas diversas acerca del posible origen de nuestro autor. Las revisiones de Sola-Solé, que fueron consideradas por I. Soldevilla (1985) como agresivas y de mala fe en lo tocante al «dogmatismo de sus enjuiciamientos, que contrastan con la actitud prudente y matizada de Lapesa» (pág. 479), chocan a su vez con los planteamientos sugeridos por

M. Kerkhof (1979). Este abundaba en la idea de que el *Auto de los Reyes Magos* «era procedente de tierras catalanas» (pág. 285), recogiendo no sólo los conocidos ejemplos señalados por Sola-Solé, sino añadiendo también algunos otros en los que creía encontrar indicios suficientes para sugerir esa posibilidad.

En los últimos años, G. Hilty (1986), quien no observa argumentos sólidos para probar el influjo toledano, gascón o catalán del texto, mostró su convencimiento sobre la presencia de rasgos dialectales de procedencia riojana en su exhaustivo análisis de las rimas. El artículo comienza confesando sin rodeos su postura: «Yo, en cambio, creo que el autor fue riojano y que el *Auto* nació en San Millán de la Cogolla o en otro monasterio riojano» (pág. 221).

La acogida que ha tenido esta nueva sugerencia es desigual pues despierta desde los recelos más evidentes (I. Soldevilla señala que «No entraremos a discutir algunas de las fantasías que sin mayor fundamento ha construido Hilty» [pág. 478]) hasta los más incondicionales aplausos (de «trabajo importante, y acertado en su análisis de la lengua» lo califica H. Viñes [pág. 262]).

12. Los tres monólogos de los Reyes, como ha venido apuntando tradicionalmente la crítica y ha advertido en los últimos años con innegable intuición y acierto R. Senabre, constituyen un ejemplo más de la primitiva y acusada maestría dramática del autor. En ellos, subraya Senabre, encontramos elementos comunes, a saber: «los tres interpretan la aparición de una nueva estrella como probable indicio del nacimiento de Cristo; los tres se ponen en camino, se encuentran y visitan a Herodes» (pág. 421), de igual modo que los tres manifiestan su sorpresa, duda, análisis y certeza acerca de la aparición inesperada de la estrella.

Sin embargo, esta caracterización y comportamiento compartidos no deben distraernos de otro hecho fundamental: las diferencias que cada uno de ellos ofrecen en cuanto a su carácter, modo de expresarse y léxico utilizado, circunstancias éstas que deberían permitir acercarnos a un mejor conocimiento del diálogo dramático.

Si «la obra literaria –dice Senabre– es una estructura que crea su propia red de exigencias y relaciones internas» (pág. 420), estos rasgos diferenciadores son indicios evidentes de una conciencia teatral con la que el autor pretende que el espectador pueda distinguir a sus personajes. Ya lo habían destacado A. Valbuena Prat y J. L. Alborg cuando se referían al «escepticismo» de Baltasar, caracterizado respectivamente como «el rey negro» (pág. 84) o «el rey moro» (pág. 202), y, algunos años antes, lo intuía G. Díaz-Plaja al considerar la desconfianza de éste como rasgo primordial de su carácter. Por su parte, E. Marbán hacía notar la «gradación, pues los Reyes, en su

orden, catan respectivamente, una noche, tres noches y todas las noches necesarias hasta llegar a la percepción de la estrella» (pág. 27).

No obstante, el profesor Senabre va más allá en su análisis y, obviando diferencias semánticas de las que nos ocuparemos más adelante, reconoce que Baltasar resulta el más escéptico, pues necesita ver la estrella durante tres noches para constatar su verdadero significado; Melchor responde a su condición de «estrellero», como él mismo se define, y es, por tanto, el más «intelectual y razonador», mientras que Gaspar resulta el de «temperamento más decidido» a tenor de su expresión «Ala ire o que fure», a la que, creo, habría que añadir otras del tipo «achesto es i non es al», o «en todo, en todo lo prohio».

A pesar de la aparente transparencia que estos argumentos ofrecen, aún podemos encontrar juicios diversos sobre este punto. Así, B. W. Wardropper explicaba de manera distinta su interpretación acerca de la caracterización de los Magos, señalando el escepticismo de Gaspar a partir del verso octavo («todo esto no vale uno figo»), frente a la inclinación religiosa de Baltasar y la, aún mayor, de Melchor.

13. «*pax*»: «El término *pax*, comenta O. García de la Fuente (pág. 379), existente en la lengua clásica con la acepción de «paz»=«ausencia de guerra» y de «tranquilidad», «calma» en sentido figurado, puede considerarse como término bíblico en el sentido de que la *pax* anunciada por la Biblia –*shalom* en hebreo, *eirene* en griego– y, sobre todo, por el NT, difiere sustancialmente del concepto clásico y profano: la «paz» en el NT es la tranquilidad espiritual del creyente que se sabe salvado por Cristo.» No obstante, el citado estudioso sugiere para este verso la adopción del término «paz» en sentido profano y en contraposición al que aparece en el v. 85, en donde cree encontrar «resonancias bíblicas» del pasaje de San Juan (2:14) en el que los ángeles anuncian el nacimiento del Mesías: «Gloria a Dios en las alturas y *paz* en la tierra a los hombres de buena voluntad.»

14. «*da oriente hasta in occidentem*»: la citada expresión, sugiere O. García de la Fuente (pág. 380), aparece con frecuencia en la Biblia bajo la forma *ab oriente usque in occidentem* (Bar. 4,37; 5,5; Mat. 24,27, etc.).

15. La actitud dubitativa de Baltasar le convierte en el personaje más escéptico de los tres Reyes, característica subrayada convenientemente por la crítica, excepto B. W. Wardropper, quien discrepa del resto en este rasgo psicológico que él, sin embargo, atribuye a Gaspar. Al hecho, subrayado por R. Senabre (nota 17, pág. 423), de que la duda sea componente esencial del monólogo de Baltasar, se une además la necesidad de contemplar la estrella durante tres noches, frente al comportamiento de Gaspar («otra nocte») o Melchor («otra uegada»). Finalmente, mientras Gaspar –una errata en el

artículo del profesor Senabre hace aparecer el nombre de Melchor— se refiere al recién nacido como «Criador/que es de las gentes senior», Baltasar señala que «nacido es en tierra/aquel qui en pace i en guerra/senior ha de seer de Oriente/de todos hata in Occidente»; y Melchor explica el suceso como «que uno omne es nacido de carne». La interpretación de la verdadera naturaleza de Jesús es presentada desde perspectivas distintas que, en principio, también podrían servirnos para caracterizar a cada uno de los Magos.

16. «*adorare*»: «Aunque el verbo *adorare* —dice O. García de la Fuente (*ibídem*, págs. 875-76)— presenta en la Biblia latina un campo semántico aproximadamente igual que en la lengua clásica, no obstante, en la Biblia se va especializando cada vez más la acepción de «venerar», «adorar» a Dios, a partir del significado primario de «postrarse de hinojos besando la tierra» en señal de respeto [...]. El origen bíblico directo de *adorar* en un autor medieval sólo puede demostrarse cuando se trata de alusiones a posturas corporales, como las que acabamos de señalar en la nota, o si el autor cita o alude a algún texto bíblico, como hace el autor del *Auto* en los pasajes siguientes alusivos a la adoración de los magos (cf. Mat 2,2,11) [...] o el siguiente alusivo a la adoración de Herodes (cf. Mateo 2,8)».

17. Lázaro Carreter, apelando a la autoridad de Shoemaker acerca de la puesta en escena de estas representaciones dramáticas y retomando sus planteamientos, destaca que «la parvísima información que sobre ellas se posee no permite aventurar opiniones sobre sus decorados, escenario y técnica de representación» (pág. 92). Esta dificultad, sin embargo, no ha impedido que los estudiosos procurasen explicar la recreación externa del texto. Díaz-Plaja advertía que «no es difícil imaginar esta primera parte como tres monólogos pronunciados por cada uno de los personajes desde su “lugar” o pequeña casita, montada sobre el tablado o escenario general, que, con una caracterización sin duda primitiva, simularía los palacios de cada uno de los tres Reyes» (pág. 410).

Por otra parte, mientras Lázaro Carreter aduce «razones atendibles» en los planteamientos de Díaz-Plaja y habla de tres «hornacinas románicas» (pág. 93) representando el lugar desde el que los Magos dirigen sus monólogos al supuesto auditorio, J. L. Alborg considera que «...quizás, y era ya suficiente, los tres Reyes aparecían y recitaban sus monólogos en distintos lugares de la iglesia, claustro o plaza donde tenía lugar la representación, mientras otro emplazamiento semejante, de fácil preparación, simulaba el palacio de Herodes...» (pág. 202).

Últimamente, R. E. Surtz ha recopilado las diferentes opiniones sobre el tema subrayando que «Es probable que los reyes contemplaran un simulacro de estrella colocado en lo alto del templo donde se representaba la pieza.

También es posible que simplemente fingieran mirar a lo lejos una estrella imaginaria. Probablemente se utilizaba la típica técnica medieval del decorado simultáneo, es decir, una serie de espacios yuxtapuestos tal vez indicados mediante podios o asientos o por construcciones de tipo más complejo, todos simultáneamente visibles al público. Se supone que cada rey pronunciaría su monólogo desde una casita que representaría su palacio real. A continuación, los tres reyes se encontrarían en un espacio intermedio para luego dirigirse a otra casita que representaría el palacio de Herodes» (pág. 65).

18. Si bien, como indicase San Isidoro en las *Etimologías* (lib. VIII, cap. 9:25), «En un principio, los intérpretes de las estrellas eran conocidos como «magos», como puede leerse acerca de los que, en el Evangelio, anunciaron que Cristo había nacido», Melchor es el único rey que alude a su condición de «bono strelero». Ello «lo convierte, por así decir –entiende R. Senabre–, en el personaje más intelectual y razonador de los tres (por eso su papel dramático deberá consistir en disipar dudas y proponer soluciones» (pág. 423).

19. «nacido de carne»: «La Biblia latina –véase García de la Fuente– usa con mucha frecuencia –más de 504 veces en la Vulgata– el sustantivo *caro*, que es la traducción normal del hebreo *basar* y del griego *sarks*. Además de otras varias acepciones, comunes con las de la lengua clásica y profana, *caro* en la Biblia significa la «parte material» del hombre, en contraposición al «espíritu», en donde tienen sus asientos los sentidos. Pues bien, aunque los autores profanos no desconocen del todo estas acepciones, no cabe duda de que ha sido la Biblia la que las ha desarrollado en profundidad y la que las ha transmitido al lenguaje popular de la Edad Media. Nuestro autor usa dos veces (vv. 38-39 y 94-95) la palabra *carne* en el sentido bíblico de «cuerpo» (*op. cit.*, pág. 376).

20. «senior de todo el mundo»: «La Biblia latina –continúo citando a García de la Fuente– da infinidad de veces el título de *Dominus* y el NT lo aplica indistintamente a Dios o a Jesucristo. Ahora bien, aunque la palabra castellana *senior* (=Señor) viene del latín *senior*, «más viejo» (comparativo de *senex*, «viejo») y la Biblia nunca da a Dios o a Cristo el apelativo de *senior*, no obstante, cuando, a principios de la Edad Media, el significado de *senior* coincidió con el de *dominus*, se aplicó a Dios y a Cristo el título de *señor*, incorporando este término la acepción que hasta entonces tenía *dominus*, 'dueño'» (pág. 378). En el *Auto de los Reyes Magos* encontramos hasta cinco veces la acepción de «senior» para referirse al recién nacido, mientras que en el v. 52 el término va referido a uno de los Reyes Magos que aparecen en escena.

21. «siglo»: «*Saeculum* en la Biblia latina no significa nunca, como sucede en la lengua clásica, un espacio de tiempo de cien años –un siglo–, sino un espacio de tiempo indeterminado, que puede referirse al pasado o al futuro.

En el NT *saeculum* tiene, además, un amplio uso metafórico, pues designa el mundo físico, contemplado desde el punto de vista de su transitoriedad, inestabilidad, mentalidad terrena de los hombres, en contraposición con el mundo futuro, la eternidad. Nuestro autor emplea tres veces (vv. 42-43, 84-85, 113-114) la palabra *seglo/seclo* con la acepción bíblica del NT. Por otra parte, la frase «i todo seglo iugara» (lín. 43), podría inspirarse en textos como *iudicaturus est orbem* (Act 17,31), *iudicabit hunc mundum* (Rom 3,6), *iudicabit orbem terrae* (Sal 95,13; 97,9), etc.» (*ibidem*, pág. 380).

22. «*caridad*»: «En el NT *caritas*, explica García de la Fuente, es la entrega total y generosa de uno mismo a Cristo y a los demás a imitación de Jesús de Nazaret, que se entregó por nosotros a la muerte. Esta idea, como es sabido, ocupa un lugar central en la revelación neotestamentaria y constituye uno de los rasgos característicos de la religión cristiana. Nuestro autor usa tres veces la palabra *caridad* en una frase que tiene todo el aspecto de ser una frase hecha. El concepto bíblico de caridad está ya aquí estereotipado y la palabra ha perdido sin duda parte de un contenido semántico original» (*ibidem*, pág. 376).

23. El inicio del diálogo dramático y, en consecuencia, la conversación que mantienen los Magos acerca del origen de la estrella y el deseo de adorar al Criador suponen otro grave escollo en la interpretación del texto. Partiendo del hecho, ya advertido por R. Senabre, de que la transcripción realizada por R. Menéndez Pidal es «irreprochable» (pág. 418), y teniendo en cuenta las insoslayables limitaciones de la pieza debido a su deteriorado estado, el momento del encuentro regio ha dado pie a diferentes conjeturas.

Sin pretender agotar las posibilidades y manejando las ediciones más conocidas, el estado de la cuestión acerca de los vv. 52-59 podría resumirse esquemáticamente de la siguiente manera:

- a) Para Menéndez Pidal y, de manera idéntica, para E. Marbán y F. Lázaro Carreter, entre otros, estos versos deberían interpretarse como sigue:

vv. 52-55: Gaspar dirigiéndose a Baltasar.

vv. 56-58: Baltasar.

v. 59 : Gaspar.

- b) Sin embargo, R. Senabre advierte de algunas circunstancias que podrían variar el análisis del texto. En su opinión, éste debería leerse atendiendo a un criterio distinto que resume así:

vv. 52-53: Baltasar a Melchor.

vv. 54-55: Gaspar a Melchor.

vv. 56-57: Melchor.

v. 58 : Baltasar.

v. 59 : Gaspar.

Para R. Senabre, «el autor sigue el sistema utilizado en los monólogos de presentación de los Reyes» (pág. 425) y, por tanto, esta escena giraría en torno al rey estrellero, Melchor, a quien se dirigen en sendos parlamentos, primero Baltasar y después Gaspar. Baltasar sería el primero en hacerlo (vv. 52-53) puesto que, habiendo sido caracterizado como el rey más escéptico, es lógico suponer que todavía pueda «albergar... dudas que le obliguen a dirigirse a su interlocutor en términos tan inequívocos como los del verso 53» (pág. 425), en los que, efectivamente, uno de los Reyes parece querer constatar definitivamente la existencia de la estrella como símbolo del nacimiento divino.

Por otra parte, parece plausible imaginar que los términos «maravilla» (v. 54) y «strela» (v. 55) —utilizados por Gaspar en los vv. 1-2 del *Auto*— también servirían en esta ocasión para caracterizar a este rey.

Así pues, toda vez que los dos Reyes han intervenido ya, le corresponde a Melchor, como estrellero e intelectual, la misión de confirmar categóricamente (vv. 56-57) la verdadera naturaleza del recién nacido, respuesta inequívoca que explica la disposición inmediata de Baltasar a seguirle (el v. 58 es exactamente igual al v. 31 del *Auto* que también corresponde a Baltasar), y, a continuación, el mismo propósito (v. 59) en Gaspar, el más decidido.

Los argumentos esgrimidos por R. Senabre han sido corroborados por R. E. Surtz y A. M. Álvarez Pellitero en sus respectivas ediciones del texto. No obstante, mientras esta última le sigue sin reservas, aquel parece haber intuido algunos detalles que inexplicablemente no llega a desarrollar. Así, R. E. Surtz, en el prólogo a su edición del *Teatro medieval castellano* (1983), se refería a las evidentes diferencias que en su opinión existen entre el *Auto* y los dramas litúrgicos con los siguientes términos: «Al contrario, el *Auto* se destaca por ciertas peculiaridades que lo alejan del teatro litúrgico: los tres Magos se presentan en soliloquios independientes, *dos de los Magos se encuentran antes de encontrarse con el tercero* («el subrayado es nuestro»), Herodes expresa su rabia en un monólogo y riñen los sabios de Herodes» (pág. 15).

En consecuencia, para R. E. Surtz, los Magos van apareciendo de forma escalonada. Primero, dos de ellos con la función de iniciar el diálogo; después, se incorporaría un tercero, recurso que demostraría una vez más la habilidad dramática de nuestro anónimo autor. Sin embargo, no deja de sorprendernos que esta circunstancia no aparezca reflejada en su edición, en la cual se deja guiar fielmente por el criterio establecido por R. Senabre.

Advertido de su propio error, Surtz revisa sus planteamientos anteriores y elimina de ellos cualquier referencia a este dato en su edición al *Teatro castellano de la Edad Media* (1992). Ahora acomete las diferencias entre el *Auto* y el drama litúrgico con explicaciones semejantes a las de 1983 pero, curiosamente, elimina toda alusión al encuentro escalonado de los Reyes: «Al con-

trario, la pieza toledana se destaca por ciertas peculiaridades que lo alejan del teatro litúrgico. Primero, si en los dramas en latín cada rey habla por primera vez al encontrarse con los otros, en el *Auto* los Magos se presentan en soliloquios independientes. Segundo, en la pieza toledana Herodes despidió a los Magos *antes* de consultar con sus sabios y luego expresa su furia en un monólogo. Finalmente, el *Auto* se distancia del teatro litúrgico al dramatizar el episodio de la riña entre los sabios de Herodes» (pág. 20).

En mi opinión, R. E. Surtz había intuido que el fragmento en cuestión, como ya observase Menéndez Pidal, se establece entre dos de los Magos, al tiempo que el tercero vendría a interrumpir posteriormente la conversación y se incorporaría al tema central de la misma: la estrella que delata el nacimiento del Hijo de Dios.

La dificultades que el texto plantea son muchas, tanto en su aspecto formal (estado de conservación del códice) como en el análisis de contenido (estudio de personajes). Procuero allanar el primer obstáculo recurriendo al excelente trabajo paleográfico de Menéndez Pidal, y propongo entonces la siguiente lectura de estos versos:

- a) vv. 52-53: Baltasar.
- b) vv. 54-57: Gaspar.
- c) v. 58 : Baltasar.
- d) v. 59 : Gaspar.

a) Los dos primeros versos (52-53) corresponderían, como acertadamente subraya R. Senabre, a Baltasar, cuyo escepticismo le lleva precisamente a desear conocer el verdadero significado de la estrella. Sin embargo, Baltasar no se dirige al rey estrellero por naturaleza, Melchor, sino que interroga al recién llegado sobre su condición de tal, condición que, si bien en menor medida, encontramos asimismo en Gaspar. Por tanto, éste responde a su interlocutor explicándole su versión sobre el enigma celeste (vv. 54-55).

b) Ahora bien, si los citados versos –como subraya R. Senabre– corresponden a Gaspar porque ambos son muy semejantes a los vv. 1-2 del texto, también atribuidos a éste, el mismo criterio debe llevarnos a concluir que los vv. 56-57, asimismo, salen de su boca, ya que son casi idénticos a los vv. 5-6 del primer monólogo de Gaspar en el que podemos leer: «nacido es el Criador/que es de las gentes senior?». Si aquí el razonamiento se plantea mediante un interrogante para luego utilizar el tono aseverativo, ello se debe a que las primeras dudas de Gaspar se han disipado para dar paso a la certeza absoluta sobre la verdad del misterio.

c) y d) Como muy bien significa R. Senabre, el v. 58 pertenece a Baltasar, quien ya recurrió a la misma fórmula en el cierre final de su monólogo (v. 31). En consecuencia, el v. 59 corresponde a Gaspar, pues el pronombre «io»

y el adverbio «otrosi» manifiestan la voluntad imparable del otro rey que se encuentra en escena.

24. La escena cuarta (segunda para Menéndez Pidal) se cierra con la aparición de Melchor. La utilización del vocativo, «seniores» (v. 60), con el que se dirige a los dos viajeros pretende llamar la atención sobre su presencia en escena. El recurso es semejante al planteado versos atrás por Baltasar, cuando saluda a Gaspar –su único interlocutor– con el mismo vocativo («senior», v. 52).

Un nuevo dato viene a reafirmarnos en esta posible lectura del texto. Las continuas preguntas con las que Melchor se incorpora al diálogo delatan su ausencia del mismo. Resulta a todas luces incoherente que, cuando los otros dos reyes han corroborado su intención de buscar y adorar al Niño, Melchor, a quien R. Senabre supone ya en la conversación, vuelva a inquirirles sobre este asunto.

En consecuencia, los vv. 60-62, probablemente los más deteriorados y de más insegura reconstrucción, pertenecen a Melchor y explican su presentación en escena. R. Senabre acepta también este hecho «no sólo porque así parece exigirlo la ordenación del diálogo, sino porque añade al personaje un rasgo psicológico coherente: a la decisión ciega de Baltasar y Gaspar, que pretenden sin más dilación acudir en busca del recién nacido para adorarlo, Melchor opone una actitud razonadora, haciéndoles ver que ignoran hacia dónde deben encaminarse» (pág. 427).

25. Mientras Menéndez Pidal atribuye los vv. 63-64 al personaje de Gaspar, R. Senabre apuesta por una disposición diferente. En su opinión, el v. 63 estaría en boca de Gaspar –quien habla también en nombre de su compañero Baltasar– y el v. 64 correspondería a Melchor, si tenemos en cuenta la seguridad con la que se expresa. Sin embargo, ¿no podrían interpretarse estos versos como la respuesta por separado que Baltasar y Gaspar, respectivamente, ofrecen al peregrino recién llegado? De este modo, el v. 63, reforzado por el escepticismo que angustia al personaje ante la imposibilidad de encontrar al Criador, deberíamos atribuírselo al dubitativo Baltasar. El v. 64, más decidido y rotundo en su exposición, expresaría el carácter animoso y valiente de Gaspar.

26. La estratagema que los Magos urden para conocer el verdadero origen del Nacido –como hombre, como rey, como Dios– atendiendo al presente que el Niño elija, ha sido resuelta por W. Sturdevant al advertir la semejanza de este hecho con otro similar encontrado en un poema narrativo francés, *L'Évangile de l'Enfance*. Este dato iniciaría una enconada polémica acerca del origen peninsular o extrapirenaico del texto sobre la que volveremos más adelante.

No obstante, como ha anotado R. E. Surtz, «en los poemas franceses el motivo carece de fundamento psicológico porque los Magos se deciden a ofrecer los regalos como prueba después de expresar su fe en la verdadera naturaleza del Niño. En cambio, en el *Auto de los Reyes Magos* la decisión de hacer la prueba ocurre como resultado lógico de las dudas ya expresadas por los tres Magos. Dicha motivación psicológica revela una clara conciencia de lo teatral por parte del anónimo autor» (pág. 16).

En consecuencia, la escena primera del *Auto* resulta pertinente, pues sirve para dar mayor coherencia a la actuación de los personajes y refleja la posterior actitud razonadora de los Reyes sobre la personalidad del nacido.

Por otra parte, desde Menéndez Pidal, el citado interrogante ha sido atribuido a Melchor. Así lo constatan J. L. Alborg cuando advierte que «Melchor se pregunta cómo conocerán la divinidad de Jesús y Baltasar propone que le ofrezcan oro, mirra e incienso» (pág. 201), y H. López Morales al subrayar que «Hay un momento de duda en Melchior (mientras que) Baltasar propone utilizar los regalos –oro, mirra, encenso– para probar la divinidad del Recién Nacido» (pág. 525).

Con buen criterio, R. Senabre considera que el tono dubitativo que encierra la pregunta contribuye a reforzar de nuevo el escepticismo de Baltasar, mientras que «la resolución de la duda expresada en estos últimos versos debe corresponder de nuevo al experto Melchor, quien inventa un procedimiento insólito que los comentaristas han destacado por su originalidad en la tradición» (pág. 428). Concluye R. Senabre destacando que «la escena está concebida con un dinamismo mucho mayor del que se desprende de la transcripción habitual» (pág. 428).

En virtud de ese dinamismo existente, que me parece acertado matizar, propondría, sin embargo, para el v. 73 («Andemos i asi lo fagamos») la intervención de Gaspar, quien corrobora sus deseos de conocer el lugar y reafirma de este modo su decidido propósito de adoración que ya adelantó, con una expresión muy similar, en el v. 64: «Andemos tras el strela, ueremos el logar.»

27. «*rey*»: O. García de la Fuente subraya que «El AT habla con frecuencia de la realeza de Dios. Y el NT da a Cristo el título de Rey. Nuestro autor habla en los siguientes términos del *rey* que sin duda ha nacido, como lo anuncia la estrella [...]. No hace falta decir que el evangelio de Mateo, al presentar la escena de los Magos, da al recién nacido el título de *rex* (Mat 2,2; cf. 2,6,11)» (pág. 377).

28. «*mira*»: «Aunque la palabra *myrrha*, del hebreo *mor*, del griego *smyrna*, junto con el árbol que la produce fueron conocidos por los escritores latinos clásicos, no obstante, fue la Biblia latina la que la transmitió al castellano, sobre

todo a través del relato de los Reyes Magos (cf. Mat 2,11; cf. Ex 20,23; Sal 44,9; Bor 7,17, etc.)» (*Ibidem*, págs. 378-79).

29. «*encenso*»: «El sustantivo latino *incensum*, propio de la Biblia y desconocido en la lengua clásica, designa en la Biblia: a) una sustancia aromática que se quemaba en sacrificio, por tanto, «sacrificio», «holocausto»; b) el aroma producido por la combustión del incienso, por tanto, «olor del incienso», o el «incienso» mismo. El autor del *Auto* emplea dos veces esta palabra (encenso/acenso) en la segunda acepción bíblica señalada» (*Ibidem*, pág. 378).

30. «*omne mortal*»: «... tiene su correspondencia en *mortalis homo* de Sab 7,1; Is 51,12» (*Ibidem*, pág. 380).

31. «*Rei caelestrial*»: «...es sin duda la traducción del *rex caelestis* del Gloria de la misa» (*Ibidem*, pág. 380).

32. Tenía razón Menéndez Pidal al intuir la presentación sucesiva de los tres Magos ante Herodes en el inicio de esta escena quinta (para él, escena tercera). Sin embargo, si Menéndez Pidal apostaba por un ambiguo «(Gaspar y los otros dos Reyes, á Herodes)» (pág. 459), R. Senabre ha desarrollado con sutil intuición el esquema de este parlamento dramático.

En su certera opinión, los vv. 74-75 habría que atribuírselos a Gaspar, el rey más atrevido, el mismo que más adelante volverá a adelantarse a sus compañeros y responderá, también en primer lugar, a las preguntas de Herodes. Los vv. 77-78 podrían corresponder a Baltasar si tenemos en cuenta que la expresión «nacido in tierra» es propia de este rey, quien ya la había utilizado en su monólogo acerca de la aparición de la estrella (v. 23). Por último, el v. 76 es, asimismo, una repetición casi calcada del v. 74 y, en consecuencia, no parece lógico arrojárselo a Gaspar, sino más bien al único Mago que no ha intervenido aún y que, al igual que los otros dos, decide presentar sus respetos a Herodes. Este rey es Melchor.

33. En opinión de J. Weiss (págs. 129-130), el saludo de Melchor deseando larga vida a Herodes debería interpretarse como un motivo irónico, si tenemos en cuenta la violenta conducta del tirano al ordenar la matanza de los Inocentes y su muerte posterior. Una vez más convendría resaltar la habilidad dramática del autor para suponer hechos no representados pero conocidos por el auditorio.

34. En principio, este pasaje no debería ofrecer ninguna dificultad. Obviamente, los vv. 82-83 corresponden a Gaspar puesto que él mismo así lo indica con su presentación ante Herodes. Sin embargo, surgen de nuevo las distintas interpretaciones a la hora de conocer quién es el que habla en los vv. 84-85. Mientras Menéndez Pidal los sigue atribuyendo a Gaspar, Senabre se los adjudica a Baltasar, utilizando argumentos de peso como el repentino

cambio de la rima, la diferente extensión de los versos, la presencia del vocativo «Rei», la alusión al «señor de la tierra» o el uso de los términos «paz» y «guerra» que «han servido antes para caracterizar el habla de Baltasar (vs. 23-24) y ahora se repiten, en virtud de un mecanismo del lenguaje dramático sobre el que no es necesario insistir» (pág. 430).

Consciente de las dificultades que el *Auto* plantea y recordando de nuevo que el único dato fiable que permite caracterizar psicológicamente a los Magos estriba en la existencia de unos nombres ordenados de antemano en un margen del códice, este pasaje del *Auto* acaso podría aproximarnos a una posible interpretación del mismo. Adelanto que la solución que propongo es tan provisional e hipotética como todas las anteriores y parte de una suposición que surge de la convicción del dominio dramático que el autor posee y que ya ha sido destacado a lo largo de estas páginas.

En primer lugar, parece lógico suponer que la elección de Gaspar como el primero en responder a las preguntas de Herodes podría explicarnos un rasgo de su personalidad que precisamente hemos venido subrayando: su carácter impulsivo y animoso. Luego los vv. 82-83 permiten acercarnos mejor a la caracterización, aún primitiva, de este personaje.

Coincido con R. Senabre en que los v. 84-85 no pertenecen a Gaspar sino a otro rey y, abundando aún más en las razones que le llevan a atribuírselos a Baltasar, llamaría la atención sobre el ingenioso, y al mismo tiempo rudimentario, recurso que utiliza nuestro autor. Si asistimos a la escena como meros espectadores de la obra, podremos observar que Gaspar actúa como maestro de ceremonias descubriéndonos por vez primera el nombre de sus acompañantes. La mirada atenta del auditorio va recorriendo las diferentes figuras de los Reyes, ataviados para la ocasión, hasta descansar en Baltasar, el último de los presentados, y es éste quien acaba de atraer definitivamente su atención mediante el vocativo «Rey» y su explicación del hecho de la Natividad. Es plausible, entonces, que Herodes se decida a consultar al único rey que todavía no ha intervenido, Melchor, cuya expresión «por caridad» coincide además con la utilizada por él mismo en el v. 51.

En consecuencia, este pasaje dramático –el único en todo el texto que permite intuir la verdadera caracterización de los personajes– parece corresponderse con la distribución establecida tradicionalmente, si bien los argumentos utilizados para ello tan sólo se sostienen a partir de la experiencia que supone haber analizado otros textos en los que el recurso aparece expresado de manera muy semejante.

35. El hecho de que en el *Auto* los tres Magos aparezcan citados por sus nombres convencionales ha permitido a algunos críticos pronunciarse sobre el momento de composición del texto, cuestión que sin embargo se encuentra aún por resolver.

Díaz-Plaja fijaba para nuestro drama una fecha posterior al año 1158, «porque, como ha notado Hartmann, hasta esta fecha no fueron difundidos los nombres tradicionales de los reyes» (pág. 411). No obstante, este argumento acerca del supuesto origen castellano de su autor está sujeto a posibles objeciones. En este sentido, M. Kerkhof acudía a un planteamiento semejante para determinar el posible origen aragonés o catalán de nuestro escritor, aduciendo que le parecía muy significativo «el que los nombres de los Reyes magos, que en el siglo XII no aparecen en Castilla, ya eran conocidísimos en tierras aragonesas y catalanas a principios de ese siglo, de modo que es muy probable que desde allí pasaran a Castilla» (pág. 288).

Últimamente, M. Sito Alba (1981) ha aconsejado posponer su fecha de composición hasta el último tercio del siglo XII, atendiendo para ello a razones de carácter histórico: el descubrimiento de los restos mortales de los Magos en la ciudad de Milán hacia el año 1158 y su posterior entierro en Colonia en 1164. Estos maravillosos sucesos acaso vendrían a renovar el interés por la figura de estos exóticos Reyes y su destacado papel en la Natividad del Hijo de Dios.

No obstante, desde Menéndez Pidal (quien llegó a retrasarlo hasta principios del siglo XIII), la opinión más extendida y comúnmente admitida alude a un período que podría remontarse hasta mediados del siglo XII.

36. En los siguientes versos, los Reyes responden a la cuestión planteada por Herodes acerca de la verdad del suceso. Este pasaje mantiene la misma estructura que ha servido para organizar el diálogo a lo largo de toda la escena, a saber, la intervención escalonada de cada uno de los Magos y distribuida en tres parlamentos de dos versos cada uno.

A buen seguro, éste fue el criterio establecido por Menéndez Pidal y así parece observarlo R. Senabre cuando señala que «Inducido tal vez de nuevo por razones de simetría, Menéndez Pidal, que ha distribuido los cuatro versos precedentes entre Gaspar y Melchor, coloca estos otros en boca de Baltasar» (pág. 431). En mi opinión, éste debe ser también el criterio acertado, si bien discrepo del orden impuesto por Menéndez Pidal y de la distribución sugerida por R. Senabre.

A la nueva pregunta que suscita en Herodes la curiosidad por conocer el nacimiento de este inesperado y poderoso rey, le siguen seis versos (vv. 90-95) que R. Senabre no duda en atribuir por este orden a Melchor (vv. 90-91), Gaspar (vv. 92-93) y nuevamente a Melchor (vv. 94-95). Este destaca para las dos intervenciones del último rey citado un criterio de caracterización psicológica primero (vv. 90-91: Melchor es el estrellero, luego a él le corresponde una confirmación del suceso) y un criterio semántico después (en los vv. 94-95 se alude a un rey nacido en forma humana, explicación que utilizó Melchor

en el verso 39). La participación de Gaspar parece más evidente puesto que la relación, ya habitual, «maravilla-estrella», es la misma que encontramos en los vv. 1-2 y 54-55, y que también pertenecían a este personaje.

Desde mi punto de vista, el vocativo «rey» del v. 90, cuya función en el texto es la misma que la admitida por R. Senabre para explicar el cambio de interlocutor del v. 84, debe ser entendida aquí de manera semejante y, en consecuencia, los vv. 90-91 no pertenecerían a Melchor sino que aludirían a la presencia de otro rey en escena. ¿Cuál de ellos? Considerando la estructura trimembre señalada con anterioridad, parece plausible atribuir los vv. 92-93 a Gaspar por la estrecha relación «maravilla-estrella», y los vv. 94-95 a Melchor por la apariencia humana de Cristo por él ya subrayada; luego es coherente suponer que los vv. 90-91 corresponden ahora al único rey que no ha intervenido, esto es, a Baltasar.

37. Ante la disparidad de criterios que venimos señalando, la última intervención de los Magos viene precedida también de un nuevo desacuerdo. La pregunta de Herodes acerca del momento en el que la estrella ha sido avistada permite la respuesta de uno de los reyes. Menéndez Pidal la atribuye a Gaspar, sin explicar las razones de su elección; Senabre, seducido por el instinto dramático del anónimo autor, la adjudica a Baltasar considerando que «El texto no ofrece pistas seguras para aceptar o rechazar la reconstrucción; no obstante, y dado que el juego escénico ha dejado al margen del coloquio a Baltasar en los versos anteriores, es plausible asignarle estos últimos, lo que equilibraría las intervenciones de los tres personajes a lo largo de la escena» (pág. 432).

Sin embargo, parece lógico suponer que si alguno de los Magos está en condiciones de explicar la aparición del astro y su verdadero significado, éste debe ser nuevamente el personaje estrellero y razonador, aquel que conoce la verdad del misterio; y ese rey es Melchor.

38. Como ya había notado H. López Morales, «El monólogo de Herodes, aun a pesar de la pesada *enumeratio*, es una prueba más de la experiencia dramática del autor» (pág. 526), y, en palabras de A. Valbuena Prat, «el primer ejemplo de «soliloquio» tan importante en la época de Calderón» (pág. 84).

39. R. E. Surtz, retomando el trabajo de D. Staines («To Out-Herod: The development of a dramatic character», *Comparative Drama*, X, 1976, págs. 29-53), destaca cómo «Herodes suele caracterizarse en el teatro medieval como un presumido cuya rabia se manifiesta en la violencia, sea verbal como es el caso aquí, sea física como es el caso en los dramas litúrgicos de Rouen y Fleury en el que el rey enfurecido arroja a la tierra los libros de sus sabios. Por lo

tanto, hay que suponer que el actor que hacía el papel de Herodes pronunciaba estos versos casi a gritos y con gestos exagerados» (nota 111, pág. 72 de su edición de 1992).

40. «*el siglo va a la çaga*»: J. Weiss (pág.130) advertía ya sobre la ironía del pasaje, pues interpreta la actitud de Herodes como la del tirano que pretende recuperar, frente al descuido presente, unos valores pasados que él mismo ha tergiversado y adulterado en su propio beneficio. Se trata, como subrayan D. Hook y A. Deyermond del «*topos del mundus inversus*» (not. 16, pág. 276). En opinión de ambos, este verso debe entenderse como «una ironía dramática. Es decir que aunque el mundo va hacia atrás como dice Herodes, sí lo hace bajo otro aspecto [...]. Con el nacimiento de Cristo se inicia un proceso que culminará en la Crucifixión, un proceso de expiación que libraré al hombre de las peores consecuencias de la caída de Adán. El mundo, pues, va hacia atrás, hacia un paraíso perdido. Herodes, trágicamente, dice la verdad sin saber lo que hace; y porque no lo sabe, la verdad le condena» (pág.276).

41. Como señalase G. Díaz-Plaja, la corte que presenta Herodes es concebida «a la manera de una corte medieval, es decir, con “mayordomo”, “abades” (1), “potestades”, “scrivanos”, “streleros” (es decir, astrólogos) y “retóricos”...» (pág. 411). Con ello, el autor pretende acercar el significado del hecho religioso al momento mismo de la representación, de manera que el contenido adoctrinador que la pieza pudiera encerrar llegase sin rodeos al auditorio.

42. «*rabí*»: O. García de la Fuente recoge que «La Biblia latina tomó del hebreo esta palabra, formada por el término *rab*, «grande», «poderoso», «jefe», y el sufijo -i de primera persona. El término compuesto *rabbi* significa «mi jefe», «mi maestro». Con el uso, el sufijo fue perdiendo su significado de pronombre posesivo y *rabbi* terminó significando simplemente «maestro». El autor del *Auto* usa dos veces la palabra rabi en el sentido de jefe o maestro judío [...]» (*op. cit.*, pág. 379).

43. «*Hamihala*»: Paul Forchheimer («Hamihala, A Hapax in the *Auto de los Reyes Magos*» en *Romance Philology*, XVIII, 1964, págs. 35-36) concluye que podría tratarse de la expresión árabe *hamd lillah*, con el significado de «alabanza sea dada a Dios». R. E. Surtz, por su parte, añade en su edición del *Auto* (not. 138, pág. 73 de 1992) la opinión de W. J. Entwistle, para quien el término árabe procedería de la interjección *hamiy Allah* («Dios es mi protector»), y el criterio de G. J. MacDonald, quien se inclina por el sentido de «Alabanza a Dios», procedente de otra interjección árabe, *al-hamdu lillah*.

44. «*profecías*»: «El sustantivo *prophetia*, tomado del griego por los primeros escritores latinos cristianos, usado ya desde Tertuliano y la Itala y desconocido por la latinidad clásica, aparece en la Biblia latina unas 30 veces con variados

matices, predominando la acepción de: anuncio o manifestación de la voluntad de Dios.» Nuestro autor conoce este significado bíblico de «profecía» (*op. cit.*, pág. 379).

45. «*Jeremías*»: Cuando el segundo rabí increpa a su ignorante compañero aludiendo a las profecías de Jeremías, se está refiriendo a las continuas alusiones que encontramos en sus textos contra los profetas y sacerdotes que inventaban mentiras abominables (5:30; 23:9-40) y llevaban una vida contraria a las enseñanzas. En 23:3-7, Jeremías alude a la llegada del Mesías con las siguientes palabras:

«Yo mismo reuniré los restos de mi rebaño de todas las tierras en que los he dispersado, y los volveré a sus prados, y fructificarán y se multiplicarán. Y suscitaré sobre ellos pastores que los apacienten, y ya no habrán de temer más ni angustiarse ni afligirse –oráculo de Yavé–./ He aquí que vienen días –oráculo de Yavé–/ en que yo suscitaré a David un vástago justo,/ y reinará como rey prudentemente,/ y hará derecho y justicia en la tierra./ En sus días será salvado Judá,/ e Israel habitará confiadamente,/ y el nombre con el que le llamarán será éste:/ «Yavé (es) nuestra justicia»./ Por eso he aquí que vendrán días –oráculo de Yavé– en que no se dirá ya: «Vive Yavé, que subió de la tierra de Egipto a los hijos de Israel», sino más bien: «Vive Yavé, que sacó y trajo al linaje de la casa de Israel de la tierra del aquilón y de todos los países a que los arrojó, y los hizo habitar en su propia tierra» (págs. 966-67).

Inevitablemente, la referencia a Jeremías (recordemos que el Evangelio de Mateo cita únicamente a Miqueas), nos pone tras la pista de un hecho escasamente valorado por la crítica: el códice que incluye nuestra obra contiene un comentario a un capítulo de las *Lamentaciones* de Jeremías, en donde se narra la destrucción de Jerusalén.

Por ello, es necesario acudir al breve, pero minucioso e intuitivo, trabajo de J. Weiss, quien advierte de una circunstancia que acaso permitiría también interpretar las intenciones del anónimo escritor. En su exposición, J. Weiss advierte que «Furthermore, it has been pointed out to me that the MS wich contains the *Auto* also contains a series of historical, allegorical, and moral commentaires on the *Quomodo sedet sola* of Jeremiah. This may of course be no more than mere coincidence, but it is also true that «works were often grouped together in medieval MSS because they were thought to have something in common.» It is quite possible that these two works were collected together in the same MS purely because they both figure the name of Jeremiah. On the other hand, this raises another possibility, wich I have attemtep to explore in this note: that the reference to Jeremiah in 11.140-41 was intended to be of more general relevance to the *Auto's* themes than has been previously supposed. The book of Jeremiah, with its portrayal of profanity and deceit, its damming condemnation of false prophets and wise men, and

its prophecies of a new covenant, is consciously evoked by the drama of the *Auto*».

Las razones de J. Weiss son dignas de crédito. Sin embargo, tampoco sirven para aclararnos definitivamente el problema. El hecho de que el copista incluyese el *Auto* en el código advirtiendo la coincidencia en ambos textos de la presencia de Jeremías no explica, a nuestro pesar, cuál es el propósito y el significado últimos del drama.

46. Las continuas objeciones que el *Auto de los Reyes Magos* plantea se resumen finalmente en una polémica acerca del verdadero significado de nuestro texto. ¿Nos encontramos ante una copia incompleta, bien por cansancio bien por ignorancia del copista, o, por el contrario, el drama concluye con la discusión de los rabinos sobre el desconocimiento de las profecías vertidas por Jeremías?

Desde Amador de los Ríos (1863), quien advierte que «Su acción no parece excederse de la adoración de los Reyes ó de la degollación de los Inocentes, lo cual no podemos determinar con exactitud, por hallarse desgraciadamente incompleto» (pág. 24), la crítica ha venido insistiendo en el carácter abierto del drama y proponiendo diversas soluciones para explicar su desenlace. Así, para G. Díaz-Plaja (1958) «[...] lo más probable es que la obra terminase con una sencilla apoteosis sacra ante el portal de Belén cerrando la representación seguramente un villancico» (pág. 30), solución que también parece preferir Lázaro Carreter (1970), quien incorpora a su edición moderna del *Auto* un cuadro final que dramatiza el momento en que los Reyes adoran al Niño y le entregan sus dones (pág. 106).

Otros estudiosos han admitido asimismo esta posibilidad, si bien destacan siempre su carácter provisional e hipotético. J. M. Regueiro (1977) subraya que «Es de suponer que la próxima escena incluiría la visita al pesebre y la adoración de los tres Reyes» (pág. 156). Con la inclusión de esta escena final —la *teofanía* de la adoración— asistiríamos al desarrollo del esquema ritualista, «agon—*peripecia*—*teofanía*», que O. B. Hardison había propuesto para definir la estructura del drama litúrgico medieval en su libro *Christian Rite and Christian Drama* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1965).

Más modernamente, A. M. Álvarez Pellitero (1990) volverá a hacer hincapié en este aspecto cuando note que «Falta, sin embargo, la *teofanía* que se manifestaría en la adoración propiamente dicha. No es sólo que la materia dramática se ajuste perfectamente a la teoría que Hardison esboza para explicar el desarrollo litúrgico del drama medieval, sino que esta ausencia es aún más llamativa por cuanto los apócrifos insisten en la escena final de presentación de los dones como uno de los elementos esenciales del relato» (pág. 74).

J. L. Alborg (1981) y A. Valbuena Prat (1981) coinciden en el tiempo y en sus planteamientos con las razones argüidas por Díaz-Plaja. A través de sus

juicios mesurados, el primero admite que «cabe imaginar que la obra concluiría con la adoración de los Magos en el portal de Belén y que la representación quedaría cerrada con el canto de un villancico» (pág. 202); mientras que el segundo se expresa con semejantes términos cuando recalca que «Falta el desenlace de la pieza, aunque podemos suponer que pondrían en escena la adoración ante el pesebre de Belén. Acaso pudiéramos pensar en la posibilidad de un «villancico» primario, rudo...» (pág. 85).

No obstante, la cautela expresada por éstos contrasta con la firmeza por la que se decantan otros, como H. López Morales (1982), quien considera que el *Auto* «queda bruscamente interrumpido... (y) sin duda terminaría con la adoración de los Magos» (pág. 526).

En los últimos años, sin embargo, otros planteamientos han venido a poner el acento en el carácter definitivo del *Auto*, entendido como una obra cerrada. Ya E. Marbán (1971) advertía sobre esta condición al estimar que «Con la anterior admonición termina el manuscrito, en el que no creemos, como apunta Amador de los Ríos, que falte ninguna otra escena, pues la adoración por los Reyes Magos se sobrentiende, una vez asegurados de que el recién nacido es el Niño Jesús» (pág. 26).

La escena de la adoración se supondría entonces innecesaria por evidente, razonamiento que J. Rodríguez Velasco (1989) desarrollará años después indicando que «nadie va a un espectáculo en el que van a contar algo que ya sabe» (pág. 148), posibilidad teatral que, quizás, no sea del todo pertinente cuando nos referimos a dramas de tema religioso, pensados para ser representados en fechas que conmemoran los sucesos ocurridos.

Últimamente, la configuración cerrada del *Auto* se explica no tanto por sus agentes externos como por la necesidad de acercarnos al significado definitivo que el texto nos ofrece. Así, H. Viñes (primero en 1977 y, más tarde, en 1981) opinaba que la estructura del drama tal y como la conocemos es perfecta, pues gira en torno a una oposición de contrarios –«verdad/mentira», «bien/mal»– que resume con el siguiente argumento: «fe y razón son compatibles e inseparables, la una sustenta a la otra, postulado que demuestran con su conducta los Magos, o la carencia de la verdadera fe, ciega la razón e impide conocer la verdad y lleva consigo la falsedad y la mentira, como ocurre con los judíos del texto» (pág. 262).

Por su parte, D. Hook y A. Deyermond (1983) se proponen también responder a la pregunta «¿por qué debe considerarse incompleto el texto que tenemos?» (pág. 370); para ello, aducen razones externas ciertamente ingeniosas aunque difícilmente verificables. En su opinión, estaríamos ante un texto completo y, en consecuencia, convendría revisar de nuevo su pretendido propósito. La clave habría que buscarla en la disputa de los rabinos, «momento

tan dramático, tan significativo, tan revelador del contraste entre la verdad cristiana y la falsedad y confusión del judaísmo, como el momento en que los rabinos reconocen su incapacidad para interpretar adecuadamente las profecías» (pág. 271).

Sin embargo, para A. Hermenegildo («Conflicto dramático *vs.* liturgia en el teatro medieval castellano: el *Auto de los Reyes Magos*», en *Studia hispanica medievalia*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1987) el conflicto nace a partir de la búsqueda de Dios por parte de los Reyes, de manera que «la duda que anida en el alma colectiva de los tres Magos queda abierta para el lector/espectador de dicho fragmento» (pág. 53).

Finalmente, R. E. Surtz (1992) admite la hipótesis sugerida anteriormente y analiza el texto en su marco histórico, observando las evidentes diferencias entre judíos y cristianos. En su opinión, «...el Auto exagera la importancia de los judíos, haciendo hincapié en su incapacidad para comprender las Escrituras. Conviene subrayar, además, que la pieza toledana parece ser única en llamar «rabíes» a los escribas de Herodes, llamando así la atención a su judaísmo. Desde luego, tal actitud polémica cobra un significado especial en el contexto histórico del Toledo del siglo XII en que convivían cristianos, judíos y musulmanes. Cabe preguntarse hasta qué punto el contraste entre la ceguera de los judíos y el escepticismo a la larga fructífero de los magos gentiles pueden relacionarse con las polémicas antijudaicas de la época. De hecho, del siglo XII son los tratados antijudaicos de San Martín de León y del judío converso Pedro Alfonso. ¿Debe interpretarse en el contexto de estas polémicas la valoración negativa que hace la pieza de la ceguera de los judíos?» (págs. 22-23).

Este estado de la cuestión refleja la complejidad difícilmente solucionable del tema y la existencia de posturas diametralmente contrapuestas acerca del significado profundo del texto.

Si el *Auto* concluyese con la adoración de los Magos parece lógico suponer que la intención propuesta por el autor sería la de proclamar el nacimiento del Hijo de Dios, avivando así la religiosidad del supuesto auditorio. Si, por el contrario, el drama concluye con la cómica/amarga disputa de los rabinos, resulta plausible intuir que nuestro anónimo creador ha preferido resaltar la ausencia de verdad y de caridad del pueblo judío y los celos que ésta inspira en los cristianos. El *Auto* adquiriría entonces un inesperado cariz social que no debe sorprendernos si tenemos en cuenta la existencia de otros textos en los que encontramos referencias semejantes (recordemos el artículo de F. J. Hernández, «Un punto de vista (Ca. 1304) sobre la discriminación de los judíos», *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, págs. 587-593), donde analiza la presencia de éstos en *El libro*

del *cavallero Zifar*, libro, si bien posterior al *Auto*, vinculado también a los ambientes religiosos del Toledo medieval).

Es innegable, pues, que la presencia de los rabinos en el texto resulta decisiva. Sus reacciones ante las preguntas de Herodes reflejan acaso ignorancia, acaso temor, tal vez desconfianza o comicidad, y cada una de ellas podría interpretarse desde perspectivas diferentes.

Mientras el sentido común parece imponer como desenlace del texto la adoración de los Reyes, este planteamiento no explicaría algunos interrogantes de difícil respuesta que el *Auto* plantea. ¿Por qué el autor anónimo del drama de los Reyes —que no en balde se nos presenta como experto conocedor de la tradición religiosa y del lenguaje bíblico— alteró el episodio negándoles a los rabinos el verdadero conocimiento de las profecías de Jeremías que, sin embargo, no les niega ningún otro texto religioso desde la Biblia a los Evangelios apócrifos? ¿Por qué trastocó la cronología tradicional del pasaje dejando para el final la disputa de los rabinos cuando en realidad la consulta tiene lugar antes de la partida de los Magos de Oriente? ¿Por qué se refiere a los escribas de Herodes con el término «rabi» que encierra una evidente connotación étnica? ¿Expresaba así su manifiesta desconfianza hacia la raza semita y, en tal caso, era consciente de que su mensaje llegaría íntegramente al auditorio?

Bibliografía

- Alborg, J. L.: «Edad Media y Renacimiento», en *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1981, vol. I, págs. 198-202.
- Álvarez Pellitero, Ana M.: «Introducción al *Auto de los Reyes Magos*», en *Teatro Medieval*, Madrid, Austral, Espasa-Calpe, 1990, págs. 69-90.
- Amador de los Ríos, J.: *Historia crítica de la Literatura española*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1863, vol. III, págs. 22-29 y 655-660.
- De la Barra, E.: «Restauración de *El Misterio de los Reyes Magos*», Santiago de Chile, 1898, págs. 37-43.
- Deyermond, A.: «El *Auto de los reyes magos* y el renacimiento del siglo XII», en *A.N.C.A.I.H.*, Frankfurt, I, 1989, págs. 187-194.
- Díaz-Plaja, G.: «El teatro», *Enciclopedia del arte escénico*, Barcelona, Noguer, 1958.
- Díaz-Plaja, G.: *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1969, t. I, págs. 410-412.
- Dronke, P.: *La individualidad poética en la Edad Media*, Madrid, Alhambra, 1981.
- El Evangelio de San Mateo según el manuscrito escorialense I,1.6.*, ed. T. Montgomery, Madrid, Anejos de la B.R.A.E., Imprenta Silverio Aguirre, 1962, vol. VII.
- Entwistle, W.J.: «Old spanish *Hamihala*», en *Modern Language Review*, XX, 1925, págs. 465-466.

- Espinosa, A.: «Notes on the versification of *El Misterio de los Reyes Magos*», en *Romanic Review*, 6, 1915, págs. 378-401.
- Ferraira de Orduna, L. E.: «Texto dramático y espectador en el teatro castellano primitivo», en *Studia hispanica medievalia*, Buenos Aires, Universidad Católica, 1988, págs. 31-44.
- Foster, D.W.: «Figural interpretation and the *Auto de los Reyes Magos*», en *Romanic Review*, LVIII, 1967, págs. 3-11.
- García de la Fuente, O.: «Vocabulario bíblico del *Auto de los Reyes Magos*», en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3, 1980, págs. 375-382.
- Gómez Moreno, A.: *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991.
- Hilty, G.: «El *Auto de los Reyes Magos* (prolegómenos para una edición crítica)», en *Philologica Alvar*, Madrid, Gredos, 1986, vol. III, págs. 221-232.
- Hook, D., y Deyermund, A.: «El problema de la terminación del *Auto de los Reyes Magos*», en *Anuario de Estudios Medievales*, 13, 1983, págs. 269-278.
- Isidoro de Sevilla: *Etimologías*, ed. J. Oroz Reta y M.A. Marcos, Madrid, B.A.C., 1982, 2 vols.
- Kerkhof, M.: «Algunos datos en pro del origen catalán del autor del *Auto de los Reyes Magos*», en *Bulletin Hispanique*, LXXXI, 1979, págs. 281-288.
- Lang, H.R.: «A correction», en *Romanic Review*, 7, 1916, págs. 345-349.
- Lapesa, R.: «Sobre el *Auto de los Reyes Magos*: sus rimas anómalas y el posible origen de su autor», en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967, págs. 37-47.
- Lapesa, R.: «Mozárabe y catalán o gascón en el *Auto de los Reyes Magos*», en *Miscelània Aramon i Serra*, Barcelona, Curial, 1983, págs. 277-294.
- Lázaro Carreter, F.: «Prólogo a Representación de los Reyes Magos», en *Teatro Medieval*, Madrid, Odres Nuevos, Castalia, 1970, págs. 31-34 y 97-106.
- López Morales, H.: «La Edad Media», en *Historia de la Literatura Española*, dirigida por J. M. Díez Borque, Madrid, Taurus, 1982, vol. I, págs. 525-528.
- Los Evangelios apócrifos*, ed. A. de Santos Otero, Madrid, B.A.C., 1963.
- MacDonald, G. J.: «Hamihala, a Hapax in the *Auto de los Reyes Magos*», en *Romance Philology*, XVIII, 1964, págs. 35-36.
- Marbán, E.: «Los orígenes del *Auto de los Reyes Magos*», en *Teatro Español Medieval y del Renacimiento*, Madrid, Anaya, 1971, págs. 15-34.
- Menéndez Pelayo, M.: «Antología de poetas líricos castellanos», en *Obras completas*, Santander, C.S.I.C., 1944, t. I.
- Menéndez Pidal, R.: «Auto de los Reyes Magos», en *R.A.B.M.*, IV, 1900, págs. 453-462.
- Molho, M.: «A propos de l'*Auto de los Reyes Magos*», en *Hommage à Bernard Pottier*, Paris, Klincksieck, 1988, vol. II, págs. 555-561.
- Regueiro, J. M.: «El *Auto de los Reyes Magos* y el teatro litúrgico medieval», en *Hispanic Review*, vol. 45, 1977, págs. 149-164.

- Rodríguez Velasco, J.: «Redes temáticas y horizonte de expectativas: observaciones sobre la terminación del *Auto de los Reyes Magos*», en *Vox Romanica*, 48, 1989, págs. 147-152.
- Sagrada Biblia*, ed. M. García Cordero, Madrid, B.A.C., 1967.
- Senabre, R.: «Observaciones sobre el texto del *Auto de los Reyes Magos*», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, t. I, págs. 417-437.
- Sito Alba, M.: «La teatralità seconda e la struttura radiale nel teatro religioso spagnolo del medioevo: la *Representación de los Reyes Magos*», en *Le laudi drammatiche umbre delle origini*, Viterbo, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1981, págs. 253-277.
- Sola-Solé, J. M.: «El *Auto de los Reyes Magos*: ¿impacto gascón o mozárabe?», en *Romance Philology*, XXIX, 1975-76, págs. 20-27.
- Soldevilla, I.: «Para aclarar la controversia en torno al llamado *Auto de los Reyes Magos*», en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, Oviedo-Madrid, Universidad de Oviedo-Gredos, 1985, vol. II, págs. 475-481.
- Surtz, R. E.: en su *Prólogo al Teatro Medieval Castellano*, Madrid, Taurus, 1983.
- Surtz, R. E.: en su *Prólogo al Teatro castellano de la Edad Media*, Madrid, Clásicos Taurus, 1992.
- Valbuena Prat, A.: «Edad Media», en *Historia de la Literatura Española*, ampliada por A. Prieto, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, vol. I, págs. 83-85.
- Viñes, H.: «El *Auto de los Reyes Magos* desde el punto de vista de la significación», en *Príncipe de Viana*, Pamplona, 148-49, 1977, págs. 493-504.
- Viñes, H.: «Técnica teatral para *El Auto de los Reyes Magos*», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, Edi-6, 1981, págs. 261-277.
- Wardropper, B.W.: «The dramatic texture of the *Auto de los Reyes Magos*», en *Modern Language Notes*, 70, 1955, págs. 46-50.
- Wardropper, B. W.: *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca, Anaya, 1967.
- Weiss, J.: «The *Auto de los Reyes Magos* and the book of Jeremiah», en *La Coronica*, IX, 1981, págs. 128-130.

MIGUEL Á. TEIJEIRO FUENTES