



## El Auto de los Reyes Magos

Literatura, 05/01/2014

Por ser hoy el día que es dedico el post de hoy a la magia de este día...

Es la primera obra dramática llegada hasta nosotros en la lengua de Castilla y la única que poseemos, en su especie, hasta bien avanzado el siglo XV. El texto conservado es un fragmento de 147 versos polimétricos, que fue descubierto por el mencionado Felipe Fernández Vallejo en un códice de comentarios bíblicos de la catedral toledana; copió el texto en sus *Memorias y disertaciones...aludidas*. Lo publicó por primera vez Amador de los Ríos en 1863, y él y Manuel Cañete fueron los primeros en destacar la importancia de la obra. Menéndez Pidal lo estudió y editó en 1900, y antes y después ha atraído la atención de numerosos investigadores, que han examinado aspectos diversos del *Auto*: fuentes, fecha, fonética, lenguaje, grafía, medida de los versos, relación con otros textos ingleses o franceses, etc. Menéndez Pidal, en su edición citada, basándose en datos paleográficos, supuso compuesta la obra a finales del siglo XII o principios del siglo XIII; pero ocho años más tarde propuso adelantar la fecha hasta mediados del siglo XII. De ser así, el *Auto de los Reyes Magos* habría sido escrito pocos años después que el *Poema de Mío Cid*. El nombre de *Auto* le fue designado por Menéndez Pidal en su edición de 1900, y es el que ha prevalecido; con todo, él mismo lo denominó *Misterio* en ocasiones posteriores. Como quiera que uno y otro término no se documentan hasta bastante tiempo después, Lázaro Carreter propone el título de *Representación*, que es el utilizado en las Partidas para designar las dramatizaciones litúrgicas en los templos.

Desde las primeras investigaciones se aceptó el hecho de que el *Auto o Representación de los Reyes Magos* era una adaptación castellana de algún drama litúrgico francés; tan solo Arturo Graf defendió su carácter indígena, pero sin razones positivas. Los estudios de Winifred Sturdevant han confirmado el origen francés de las fuentes del *Auto*, pero además han puesto de relieve que no se trata de representaciones litúrgicas, como se imaginaba, sino muy probablemente de obras en lengua vulgar, conclusión a la que llega mediante la comparación de la obra española con los dramas litúrgicos conocidos sobre el tema de los Reyes Magos. Para Stundevant las semejanzas se encuentran, por el contrario, en diversos poemas narrativos franceses sobre la infancia de Jesús, tales como el *Évangile de l'Enfance*, basado en el apócrifo *Evangelium Infantiae*, atribuido a San Mateo; y no es de descartar tampoco el influjo de alguna representación vernácula francesa.

Donovan, apoyándose a la vez en los trabajos de otros investigadores, desarrolla las implicaciones que pueden derivarse del estudio de Sturdevant. Resulta que el *Jeu d'Adam* francés, el más antiguo texto conocido de una representación escrita en dicha lengua, muestra tan solo un punto de contacto con los dramas litúrgicos – la procesión de los profetas –; pero ninguna de sus otras partes – la deliciosa escena de Adán y Eva, el episodio de Caín y Abel – ha sido hallada en especie alguna de representación litúrgica. A semejanza del *Auto de los Reyes Magos* castellano tenemos, pues, un ilustre ejemplo francés que no se origina por desarrollo de tropos litúrgicos, sino independientemente, de otras fuentes, sean bíblicas, narrativas o cualesquiera otras. De tales hechos se deducen importantísimas consecuencias: primero, que la no existencia incluso de tropos lingüísticos no arguye en absoluto contra la práctica de las representaciones en lengua vulgar – los dos más antiguos ejemplos conocidos, en castellano y en francés, lo prueban claramente; y segundo, que la existencia de dramas religiosos en lengua vulgar tenía lugar en Francia y en Castilla un siglo antes de que Alfonso el Sabio se refiera a ellos en las *Partidas* como una realidad habitual. Que la práctica de las representaciones en lengua vernácula es mucho más antigua de lo que venía admitiéndose lo prueba el caso de *Sponsus* francés, primer drama litúrgico en que aparece parcialmente la lengua vulgar; la máxima autoridad de esta pieza – según recuerda Donovan -, L.P. Thomas, en su edición crítica de la obra, afirma que fue compuesta en los últimos años del siglo XI, y como se trata de la adaptación de otra pieza escrita en el norte francés, el original, consecuentemente, es aún más antiguo.

Su autor se esforzó por escribirlo en la lengua más general a la heterogénea población toledana de entonces: castellano con fuertes residuos mozárabes o mozárabe fuertemente castellanizado. La práctica de las representaciones dramático-religiosas en lengua vernácula puede explicarse, consecuentemente, como una importación del país vecino.

Lázaro Carreter admite igualmente el hecho de que clérigos franceses introdujeron en Castilla el teatro religioso, pero lo hace después de ciertos titubeos y no sin contradicciones. Se pregunta, comentando la hipótesis de Donovan, de dónde tomaron sus modelos esos supuestos dramas religiosos populares; él mismo contesta: los trajeron o imitaron de Francia. Aunque parece ver en ello algo como una anomalía: ¿qué remedio queda – se pregunta – sino atribuir a influjo francés la introducción y el desarrollo de nuestro teatro religioso? Bien, ¿qué remedio? Pero el problema que se discute no es el origen, sino la existencia y difusión de dicho teatro. En las conclusiones finales, al referirse a la importación francesa, parece aludir de nuevo a algo hecho como de tapadillo y a modo de cura de urgencia: “la clerecía francesa, numerosísima e influyente en aquella época, importó apresuradamente...” ¿Por qué apresuradamente? A la velocidad que fuera.

El *Auto o Representación, de los Reyes Magos*, compuesto en versos de nueve, siete y catorce sílabas, comienza con los tres monólogos de los Reyes, en los que cada uno de éstos afirma haber visto una estrella desconocida, lo interpreta como señal del nacimiento del Mesías y decide ir a adorar al recién nacido. Puestos en marcha, los tres Reyes se encuentran y convienen en caminar juntos. Melchor se pregunta cómo conocerán la divinidad de Jesús y Baltasar propone que le ofrezcan oro, mirra e incienso; si escoge este último será prueba de que es el rey del cielo. Los tres Magos acuden entonces a visitar al rey Herodes; éste, sorprendido, les ruega que busquen al nuevo rey y que vuelvan a darle noticia. Al salir los Magos, Herodes se enfurece, llama a sus consejeros y les pide información, pero aquéllos fingen no saber nada. Y aquí se interrumpe el texto conservado. Cabe imaginar que la obra concluirá con la adoración de los Magos en el portal de Belén y que la representación quedaría cerrada con el canto de un villancico.

El arte del *Auto* es muy elemental, según es de esperar en la misma infancia de un género, que posee una deliciosa ingenuidad poética, corre con fluidez y no carece de momentos acertados, como la duda de los Magos, el recelo de Herodes y los embustes de los rabinos, que debían de constituir, con sus aspavientos, el elemento cómico de la obra. Hay un intento, aunque rudimentario, de caracterizar a los personajes, ciertos rasgos de humor y pinceladas realistas de sabor muy castellano. Lázaro Carreter, que acepta en la obra “rasgos de casi segura precocidad” y que la llama luego, con entusiasmo algo subido, “espléndido drama religioso”, ha demostrado en su versión modernizada que bastan unos leves toques de poética escenificación, para extraer muy bellos resultados de tan sencillo texto. Sin duda, fue representado en su tiempo con ayuda de ciertos recursos que coadyuvarían al efecto plástico de la obra. Ni siquiera nos parece necesario suponer en aquella etapa tan primitiva la “escena múltiple horizontal” que propone Díaz-Plaja; quizá, 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; el ámbito utilizado ofrecería más que sobrado lugar para el peregrinar de los tres Magos.

Menéndez y Pelayo subrayó ya la forma polimétrica del *Auto*, que aunque sería excesivo relacionar con aquella peculiaridad del teatro español del Siglo de Oro, en cierto modo la prefigura o anticipa: y destacó también certeramente el intenso dramática con que el poeta procura acomodar los metros a las situaciones.