

MEDIOEVO Y LITERATURA

Actas del V Congreso de la Asociación
Hispanica de Literatura Medieval

(Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)

Volumen I

Edición de Juan Paredes

GRANADA
1995

© ANÓNIMAS Y COLECTIVAS.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

MEDIOEVO Y LITERATURA.

ISBN: 84-338-2023-0. (Obra completa).

ISBN: 84-338-2024-9. (Tomo I).

ISBN: 84-338-2025-7. (Tomo II).

ISBN: 84-338-2026-5. (Tomo III).

ISBN: 84-338-2027-3. (Tomo IV).

Depósito legal: GR/232-1995.

Edita e imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

La Representación de los Reyes Magos: texto literario y espectáculo religioso

A M^ª. Carmen Lazcana

Los primeros testimonios de Felipe Fernández Vallejo sobre la *Representación de los Reyes Magos*, escritos en 1785, señalan su carácter teatral y la relacionan con la “fiesta de la Estrella...trasladada al idioma vulgar y metro”¹, adscripción genérica aceptada casi unánimemente por la crítica posterior². Casi un siglo más tarde, en 1863, Amador de los Ríos la consideró como la “primera página de la historia del teatro español en los tiempos modernos”³, imprimiendo por vez primera su texto e inaugurando su creciente bibliografía. Y aunque las investigaciones de los últimos tiempos están modificando sustancialmente el conocimiento

1. *Memorias i disertaciones que podrán servir al que escriba la historia de la iglesia de Toledo...*, Academia de la Historia, 2-7-4 ms. 75, p. 591 (Miguel Ángel Pérez Priego, siempre amigo generoso, me ha facilitado una reproducción de la Disertación VI ante mis dificultades para consultar el artículo de Joseph E. Gillet, “The *Memorias* of Felipe Fernández Vallejo and the History of the Early Spanish Drama”, in: *Essays and Studies in Honor of Carleton Brown*, Nueva York, 1940, pp. 264-280). Manuel Cañete, *Discurso acerca del drama religioso español antes y después de Lope de Vega*, leído en la junta de la Real Academia Española el día 28 de septiembre de 1862, Madrid, 1862, p. 10, la califica “como antiquísimo bosquejo dramático” citando las noticias de Fernández Vallejo.

2. Como reiteradamente se ha señalado, el teatro medieval posee unas características peculiares respecto a otras épocas; sin embargo, la ausencia de alguna de ellas no creo que pueda servir de base para rechazar la condición dramática de la *Representación* como recientemente ha realizado Carol Bingham Kirby, “Consideraciones sobre la problemática del teatro medieval castellano”, in: *Studia Hispanica Medievalia. Actas de las II Jornadas de Literatura Española Medieval*. Agosto 20-22, 1987, eds. L. Teresa Valdivieso y Jorge H. Valdivieso, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1987, pp. 61-69. En sentido contrario, *vid.*, por ejemplo, Siro Alba, M., “La teatralità seconda e la struttura radiale nel teatro religioso spagnolo del Medioevo: la *Representación de los Reyes Magos*”, in: *Le laudi drammatiche. Umbre delle origini. Atti del V Convegno di Studio*, Viterbo, 22-25 maggio 1980, Viterbo, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1981, pp. 253-277, Hermenegildo, A., “Conflicto dramático vs. liturgia en el teatro medieval castellano: el *Auto de los Reyes Magos*”, in: *Studia Hispanica Medievalia. Actas de las II Jornadas...*, pp. 51-69, y “Dramaticidad textual y virtualidad teatral: el fin de la Edad Media castellana”, in: *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas Festival d’Elx 1990*, ed. Quirante, L., Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil Albert”-Diputación de Alicante-Ajuntament d’Elx, 1992, pp. 99-113.

3. Amador de los Ríos, J., *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1863, III (reproducción facsimilar en Madrid, Gredos, 1969), p. 28.

de nuestro teatro medieval⁴, la muy saludable aportación de nuevos datos no ha venido acompañada del hallazgo de textos desconocidos, salvo algún caso excepcional. Aún puede reiterarse con Lázaro Carreter que la “historia del teatro en lengua española durante la Edad Media es la historia de una ausencia”⁵. En este panorama, la *Representación de los Reyes Magos* permanece todavía como una pieza aislada⁶, singular por ser el drama más antiguo del *Ordo Stellae* conservado en lengua vulgar, por su cronología, sus orígenes, sus debatidos estratos lingüísticos, su madurez artística, algunos de sus contenidos y su posición respecto a los textos europeos del mismo ciclo⁷. Además, carecemos de datos externos sobre su escenificación en su contexto histórico, el Toledo de la segunda mitad del XII. Tampoco podemos valernos de tradiciones posteriores persistentes en los mismos ámbitos geográficos, pues Carmen Torroja Menéndez y María Rivas Palá no han encontrado rastro de celebraciones sobre la Epifanía en el Toledo del XV. Entre el *Auto de los Reyes* representado en esa ciudad en 1502 y el texto del XII probablemente no existe más que la coincidencia del tema elegido⁸.

A todo esto hay que sumar los problemas de su transmisión. Los 147 versos conservados nos han llegado en las hojas finales de un códice perteneciente a la Biblioteca del Cabildo de Toledo, actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid. Escritos a renglón seguido entre 1200 y 1210⁹, ofrecen los parlamentos y las réplicas sin indicar los intervinientes, y sin que los diversos signos empleados dejen resuelto el problema, dada su falta de sistematicidad. Por lo tanto, la

4. *Vid.*, por ejemplo, GÓMEZ MORENO, Á., *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991, con rica y abundante información.

5. *Teatro medieval*, 4ª ed., Madrid, Castalia, 1976, p. 9.

6. *Vid.* el reciente estado de la cuestión de LÓPEZ MORALES, H., “El “Auto de los Reyes Magos”: un texto para tres siglos”, *Ínsula*, 527, 1990, pp. 20-21, y los análisis de ÁLVAREZ PELLITERO, Ana Mª., *Teatro medieval*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 69-81, de GÓMEZ MORENO, Á., *op. cit.*, pp. 68-71, y de SURTZ, R.E., *Teatro castellano de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1992, págs. 19-25, todos ellos con abundantes indicaciones bibliográficas.

7. Los datos hasta ahora aducidos por la crítica no permiten establecer ninguna continuidad con tradiciones dramáticas anteriores, pero algunas informaciones nos indican, al menos, la pervivencia del tema de los Reyes Magos en espacios cercanos. En la Iglesia de Santo Domingo el Real de Toledo se conserva un sarcófago paleocristiano encontrado en Layos, entre cuyos motivos figura la adoración de los Magos, quienes ofrecen sus presentes (*vid.* LECLERCQ, H., *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, París, Librairie Letouzey et Ané, 1931, t. X, s. v. mages, col. 1032, y BATLLE HUGUET, P., “Arte paleocristiano” in: *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1947, vol. II, especialmente p. 207, fig. 208). Por otra parte, según ÁLVAREZ PELLITERO, A.Mª., “Aportaciones al estudio del teatro medieval en España”, *El Crotalón*, 2, 1985, pp. 13-35, “puede que no sea tan claro... que la vieja liturgia hispánica desconociera totalmente las dramatizaciones. Sabemos, por ejemplo, que la festividad de Reyes gozaba en ella de un trato privilegiado. Acaso tenga que ver con esto un códice encontrado en una parroquia del Bierzo” (17).

8. TORROJA MENÉNDEZ, C., y RIVAS PALÁ, M., *Teatro en Toledo en el siglo XV. “Auto de la pasión” de Alonso del Campo*, Madrid, Anejos del BRAE, 1977, págs. 66-67.

9. FAULHABER, Ch., *et al.*, *Bibliography of Old Spanish Texts*, 3ª ed., Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1984.

interpretación del editor se convierte en pauta decisiva para distribuir el texto entre los diferentes interlocutores, tarea nada fácil en la que Menéndez Pidal ejerció su magisterio, a la vez que las perspicaces observaciones de Ricardo Senabre modificaron de forma más plausible algunas asignaciones fijadas por don Ramón¹⁰. Por otro lado, si bien casi todos los investigadores han aceptado que el texto conservado era fragmentario, David Hook y Alan Deyermond han argumentado la posibilidad de que la obra estuviera completa¹¹. La escena de los rabinos debería constituir su auténtica terminación, combinando la censura de una Sinagoga obstinada en su ceguera con la tradición más tolerante de Concordia, de acuerdo con las corrientes intelectuales de mediados del XII¹².

No obstante, la *Representación de los Reyes Magos* reúne las peculiaridades del texto literario, fijado e inmutable, a través del cual lo podemos leer en la actualidad, pero también las características de la obra destinada a convertirse en espectáculo sagrado. Sobre esta dialéctica deseo proyectar mi análisis con el objetivo de estudiar desde nuevas perspectivas algunos problemas ya debatidos por la crítica, teniendo también en cuenta de forma subsidiaria otras artes de la época. Émile Mâle subrayó la relación entre la iconografía de los Reyes y el ciclo del *Ordo Stellae*, postulando que determinados gestos de las representaciones artísticas se explicaban por la influencia del teatro¹³. Los aspectos concretos de su tesis han sido rebatidos con datos irrefutables: los mismos movimientos pueden rastrearse con antelación a las escenificaciones de los dramas litúrgicos¹⁴. No

10. MENÉNDEZ PIDAL, R., "Auto de los Reyes Magos", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 4, 1900, pp. 449-462, reproducido sin las notas y sin indicación de los signos existentes en el manuscrito en MENÉNDEZ PIDAL, R., *Crestomatía del español medieval*, acabada y revisada por LAPESA, R., y ANDRÉS, M^a.S. de, 3^a ed., Madrid, Gredos, 1982, t. I, p. 71 y ss., por donde cito (la s alta la transcribo como s normal), y SENABRE, R., "Observaciones sobre el texto del Auto de los Reyes Magos", in: *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1976, I, pp. 417-432.

11. HOOK, D., y DEYERMOND, A., "El problema de la terminación del Auto de los Reyes Magos", *Anuario de Estudios Medievales*, 13, 1983, pp. 269-278 (272). Vid. también VIÑES, H., "El Auto de los Reyes Magos desde el punto de vista de la significación", *Príncipe de Viana*, 38, 1977, pp. 493-504, (incluye una reproducción fotográfica del manuscrito), y "Técnica teatral para el Auto de los Reyes Magos", in: *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. Manuel CRIADO DE VAL, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 261-277 (incorpora un proyecto de representación actual). Recientemente, RODRÍGUEZ VELASCO, J., "Redes temáticas y horizonte de expectativas: observaciones sobre la terminación del Auto de los Reyes Magos", *Vox Romanica*, 48, 1989, pp. 147-152, ha insistido en los argumentos de HOOK y DEYERMOND.

12. DEYERMOND, A., "El Auto de los Reyes Magos y el renacimiento español del siglo XII", in: *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Sebastian NEUMEISTER, Frankfurt, Vervuert, 1989, I, pp. 187-194.

13. *L'art religieux du XII e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, 3^a ed., París, Colin, 1928, pp. 139-141.

14. LECLERCQ, H., art. cit., cols. 1045-1046. Vid. también VEZIN, G., *L'adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif. Étude des influences orientales et grecques sur l'art chrétien*, París, PUF, 1950.

puede concluirse la prioridad señalada por el eminente crítico francés, pero la conexión dialéctica entre iconografía religiosa y literatura resulta innegable, como no podía ser de otra manera por múltiples motivos. Los puntos de partida doctrinales eran idénticos para escultores, iluminadores, pintores, escritores, etc., por lo que necesariamente las coincidencias deberían ser profundas en los aspectos generales, dejando aparte sus diferencias materiales y genéricas. A su vez, los hombres de teatro durante la Edad Media tenían planteado un gran reto en palabras de Luis Quirante: “Llevar la *verdad* a los congregados, huir de la re-creación, de la interpretación...evitar que la “traducción en acciones” de la Historia sagrada” alterara, desvirtuando, algo que era inmutable¹⁵. Desde esta óptica, si el texto preexiste en mayor o menor grado y se impone en la representación, la mediación del espectáculo es mucho más rígida y se puebla de convenciones; no puede estar muy alejada del mundo imaginario del hombre de la época formado visualmente en una iconografía recurrente. Solo me he impuesto una única e importante restricción: atenerme exclusivamente al texto literario que nos ha llegado.

Las características de los Reyes están fijadas desde los primeros parlamentos, aunque sus nombres no aparecen en las intervenciones iniciales, como tradicionalmente suele suceder en las obras dramáticas, sino hacia la mitad de la obra. Menéndez Pidal atribuyó los monólogos del comienzo a Caspar, Baltasar y Melchior, respectivamente, para lo que se basó en el orden en que aparecen las denominaciones al margen del texto en el último folio del manuscrito. Ricardo Senabre aceptó esta asignación, advirtiendo su falta de seguridad¹⁶, por lo que intentaremos aproximarnos a la tradición por si nos pudiera proporcionar alguna hipótesis plausible.

En el ámbito hispano, algunas representaciones pictóricas de los Reyes identifican a los personajes con sus nombres, si bien restringiré mi análisis a obras no posteriores a principios del XIII. Los ejemplos que brevemente aduciré pertenecen a la cabecera de Santa María de Taüll, templo consagrado el 11 de diciembre de 1123¹⁷, al ábside de San Juan de Tredòs, de la primera mitad del XII¹⁸, al

15. QUIRANTE SANTACRUZ, L., “El espacio escénico medieval”, *Ínsula*, 527, 1990, pp. 11-13 (12).

16. Art. cit., pág. 423, nota 16. Véase también Ana M^a. ÁLVAREZ PELLITERO, *Teatro medieval*, pág. 83.

17. En la actualidad en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (AINAUD DE LASARTE, J., *Arte románico. Guía*, Barcelona, 1973, pp. 112-113). Vid. SUREDA, J., *La pintura románica en Cataluña*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pp. 288-289, con indicaciones bibliográficas, y más recientemente AINAUD DE LASARTE, J., *La pintura catalana. La fascinación del Románico*, Barcelona, Skira-Carroggio, 1989, pp. 62-63, con excelentes reproducciones. La elección de los ejemplos no supone, por mi parte, ningún juicio previo sobre el origen de su autor.

18. Conservado en el Museo The Cloisters de Nueva York. Vid. COOK, Walter W. S., *La pintura mural románica en Cataluña*, Madrid, CSIC, 1956, lám. 23, SUREDA, J., *op. cit.*, pp 284-285, y AINAUD DE LASARTE, J., *La pintura catalana...*, pp. 70-71.

frontal de Espinelves, realizado aproximadamente en 1187¹⁹, a las pinturas murales del ábside de Navasa (Huesca), también de finales del siglo XII²⁰, a la pintura sobre tablas de la iglesia parroquial de Mossoll de Cerdaña (Gerona)²¹, poco después de 1198, y al frontal de la Virgen de Santa María de Avià (Barcelona), de principios del XIII²².

Desde Santa María de Taüll las denominaciones apenas varían gráficamente, reiterándose con mínimas modificaciones en la literatura española²³. En todos los casos su iconografía pretende reflejar tres etapas de la vida: la juventud, la madurez y la vejez, siendo los personajes fácilmente identificables por unos rasgos persistentes. Los artistas emplean diferentes procedimientos para reflejar estas diferencias como el lugar que ocupan, la presencia o ausencia de barba, el color de ésta y su longitud. El personaje representativo de la vejez se destaca por alguna singularidad; se sitúa en solitario junto a la mandorla de la Virgen y el Niño en Taüll, o en San Juan de Trèdos, a diferencia de los otros dos reyes que aparecen juntos; en los otros casos su posición resulta privilegiada al estar junto a la Virgen o por ir en el primer lugar en el viaje emprendido tras la estrella. Dejando aparte los casos singulares, el rostro del más anciano suele estar poblado por una venerable barba blanca; el del rey de edad intermedia, por una barba de distinto color, castaña u oscura y casi siempre menos abundante, mientras que el más joven se representa sin barba. Sin embargo, las denominaciones no siempre coinciden con idénticos personajes. Melchor está representado con barba blanca en Taüll, Trèdos, Mossoll y Avià, mientras que en Espinelves lleva barba y pelo

19. Actualmente en el Museo episcopal de Vic (GROS I PUJOL, M.S., *Museu episcopal de Vic. Romànic*, Sabadell, AUSA, 1991, pp. 50-51). Vid. SUREDA, J., *op. cit.*, pp. 333-334, AINAUD DE LASARTE, Joan, *La pintura catalana...*, p. 99.

20. En la actualidad se conservan en el Museo Diocesano de Jaca (LACARRA DUCAY, M^a.C., *Catedral y Museo Diocesano de Jaca*, Zaragoza, Ibercaja, 1993, pp. 94-95). GARCÍA GUATAS, M., "Pinturas murales de Navasa", in: *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*. 26 junio-26 septiembre-1993, Huesca, Gobierno de Aragón-Diputación Provincial de Huesca, 1993, p. 310, advierte en la pintura resonancias de "las primitivas representaciones teatrales de los autos de los Reyes Magos".

21. Conservada también en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (AINAUD, J., *Arte románico...*, pp. 162-163). Vid. SUREDA, J., *op. cit.*, pp. 385-386, y AINAUD DE LASARTE, Joan, *La pintura catalana...*, pp. 106-107. Lo reproduce PESTANA, Sebastião, en su edición, *Auto de los Reyes Magos*, Lisboa, Revista Occidente, 1965.

22. Actualmente en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (AINAUD, J., *Arte románico...*, p. 156, quien la fecha en tiempos del Maestro de Valltarga, o muy poco después, es decir, hacia fines del XII o principios del XIII). SUREDA, J., *op. cit.*, p. 364, la sitúa en la primera mitad del XIII.

23. Algunos de estos ejemplos artísticos fueron también señalados por Manuel ALVAR (ed.), *Libro de la infancia y muerte de Jesús (Libre dels tres Reys d'Orient)*, Madrid, CSIC (Clásicos Hispánicos), 1965, p. 77, nota 40, Ian MICHAEL (ed.), *Poema de Mio Cid*, Madrid, Castalia, 1976, pp. 102-103, MONTANER, A., "El Cid: mito y símbolo", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 27, 1987, pp. 121-340 (195). Vid. ahora la extensa nota de Alberto MONTANER (ed.), *Cantar de Mio Cid*, Barcelona, Crítica, 1993, pág. 426.

rojizos, y en Navasa, barba oscura. Por el contrario, Gaspar aparece como el Mago de mayor edad en Navasa, con barba menos poblada en Mossoll, y como joven barbilampiño en Taüll, Trèdos, Espinelves y Avià. Finalmente, Baltasar puede identificarse como el rey de edad intermedia en Taüll, Trèdos, Espinelves y Avià, pero aparece como joven imberbe en Navasa y en Mossoll.

Una tradición tan heterogénea no puede servir para indicarnos el orden de los Magos en la *Representación* literaria, y aunque estuviera bien establecido tampoco podríamos extraer una conclusión taxativa para el problema planteado; su aparición dependería del lugar que previamente ocuparan en el espacio escénico²⁴, que incluso podía ser inverso al seguido posteriormente en su desplazamiento. Además, aunque en las pinturas aludidas el más anciano, unas veces Melchor y otras Gaspar, ocupa el lugar preeminente, los otros dos Magos no siempre se representan en idéntica posición; en ocasiones la intercambian, situándose el más joven en el lugar intermedio. De acuerdo con la tradición, el orden elegido por Menéndez Pidal puede ser legítimamente defendible, si bien volveremos sobre este aspecto. Sin embargo, la incursión por terrenos iconográficos nos ha servido para precisar las características generales con las que los hombres del XII y comienzos del XIII se imaginaban a los Magos, lo que podemos reforzar con otros testimonios.

Según cuenta Roberto de Thorigny, los restos de los Reyes trasladados en 1164 desde las cercanías de Milán a Colonia se conservaban intactos: tenían piel y cabello y aparentaban ser hombres de 15, 30 y 60 años²⁵. La *Collectanea et Flores* del Pseudo-Beda (del XI o XII) nos proporciona algunos detalles menos precisos pero de mayor importancia: “Magi sunt, qui munera Domino dederunt: primus fuisse dicitur Melchior, senex et canus, barba prolixa et capillis...Secundus, nomine Caspar, juvenis imberbis, ribicundus...Tertius, fuscus, integre barbatus, Balthasar nomine”²⁶. Si bien dicho texto no tuvo especial importancia en las

24. Como es bien sabido, dicho espacio no existe como tal hasta el siglo XV, por lo que puede llegar a adquirir los simbolismos de los lugares preexistentes. *Vid.* el art. *cit.* de Luis QUIRANTE SANTACRUZ y, por ejemplo, KONIGSON, E., *L'espace théâtral médiéval*, París, CNRS, 1975. Para la *Representación*, ÁLVAREZ PELLITERO, A.M.^a, *Teatro medieval*, p. 77, sugiere la utilización de dos lugares simultáneos. “Hemos de pensar que, en un primer momento, la representación tendría lugar en el interior de los templos. Por tanto, el presbiterio, separado por el Altar Mayor, podría, perfectamente, ceñirse a esta división espacial. En el ángulo izquierdo se desarrollarían las cuatro primeras escenas, mientras en el derecho se llevaría a cabo el encuentro con Herodes y escenas posteriores”.

25. Manuel ALVAR, *op. cit.*, pp. 76-77, nota 38. Pedro de NATALIBUS, quien escribió a fines del XIV, señalaba que los Reyes tenían 20, 40 y 60 años en su *Catalogus Sanctorum*. Véase MÂLE, E., *L'art religieux du XIII e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, 7^a ed., París, Colin, 1931, p. 216, nota 2.

26. MIGNÉ, J.P., *Patrologia Latina*, Turnhout, Brepols, 1968, XCIV, col. 541.

compilaciones medievales, la tradición relativa a la edad de los Magos se transmitió en los talleres artísticos durante siglos²⁷. En un principio, habitualmente se representaban imberbes²⁸, con el mismo tipo, el mismo vestido y la misma actitud: eran intercambiables. A partir del siglo XI se diferenciaron e individualizaron²⁹, generalmente de acuerdo con la descripción del Pseudo-Beda de representantes de tres edades, si bien sus características no siempre se corresponden con idénticos nombres en la tradición hispana³⁰, ni tampoco en algunos modelos europeos. No obstante, de manera sistemática reflejan la vejez, la madurez y la juventud³¹.

Si proyectamos estos rasgos sobre los Magos de la *Representación* toledana, podemos aclarar más satisfactoriamente algunas de sus características. Ricardo Senabre señalaba que desde los primeros instantes “el autor ha procurado conferir a los Reyes pequeños toques psicológicos que dieran relieve individual a cada uno de ellos”³². Melchor, el “estrellero”, resulta el personaje más intelectual y razonador, encargado de disipar las dudas, mientras que el más decidido es Gaspar, apareciendo Baltasar como el más escéptico, etc. Dejando el problema menor de la “psicología de los personajes”, ante el que confieso mi incomodidad, no cabe ninguna duda de que en la *Representación* los tres Reyes cumplen una idéntica función fundamental, diferenciándose entre ellos con unos claros matices. En los monólogos iniciales vacilan de forma diferente ante el astro aparecido. El primer Mago esperará una noche para cerciorarse de su veracidad, mientras que el segundo desea ver la estrella durante tres noches, por lo que lo podemos considerar como el de menor experiencia, el más joven. El tercero desea verla sólo otra “vegada”, aludiendo a su condición de “estrellero” y también a los escritos, rasgos fácilmente atribuibles al de mayor edad. La decisión, escepticis-

27. MÂLE, É., *L'art religieux du XIII e siècle en France...*, p. 216.

28. LECLERCQ, H., art. *cit.*, col. 991.

29. LECLERCQ, H., art. *cit.*, cols.1037-1038, con razón sospecha del mosaico de la Basílica de San Apolinario el Nuevo de Ravena. “La distinction entre le viellard, l’homme fait y le jeune homme apparaît sur le mosaïque de Saint-Apollinaire Neuf dont nous avons dit ce qu’il faut penser; à partir du Xle siècle, cette distinction est de règle” (1041). No obstante, RÉAU, L., *Iconographie de l’art chrétien*, II, parte 2ª, París, PUF, 1957, p. 240, de quien he tomado algunos datos, retrasa la individualización de los Reyes al siglo XII. La distinción por edades se encuentra en el manuscrito oriental del *Evangélique* d’Etschmiadzin, hacia el 550, mientras que en Occidente esta práctica comienza a aparecer a fines de la edad carolingia según Émile Mâle, *L’art religieux du XIII e...*, p. 215, nota 2.

30. SUREDA, J., *op. cit.*, pág. 92.

31. Excepto el caso aislado de un manuscrito de la Biblioteca de Berlín (s. XII), la aparición del rey negro no es habitual hasta fines de la Edad Media. *Vid.* MÂLE, É., *L’art religieux du XIII e...*, p. 216, y RÉAU, L., *op. cit.*, p. 240.

32. Art. *cit.*, p. 423.

mo y sabiduría tan finamente destacados por Ricardo Senabre pueden corresponder a la tipología de personajes de diferentes edades. El primer interlocutor representa la madurez, el segundo, la juventud, y el tercero, la vejez.

Como sucedía en la iconografía, dicha tipificación era fácilmente representable dramáticamente, bien por la presencia de una barba blanca u oscura o por su ausencia. Carmen Torroja y María Rivas han documentado en el Toledo de 1432 el pago por unas barbas y “rostros” para una representación de la Candelaria³³, mientras que los *Hechos del Condestable don Miguel de Iranzo* describen una deliciosa representación familiar de la Epifanía en la que se indica lo siguiente: “Y el dicho señor se retrayó a vna cámara que está al otro cabo de la sala, y dende a poco salió de la dicha cámara con dos pajes muy bien vestidos, con visajes & sus coronas en las cabeças, a la manera de los tres reyes magos”³⁴. Sobre la palabra “visaie” el *Universal vocabulario* de Alfonso de Palencia comenta lo siguiente: “oscillum...besillo o es falso visaie como ponen antel rostro los momos: y aquella forma de caratula se puede dezir oscilla”³⁵.

Si los Reyes se caracterizan por sus diversas edades, teatralmente sus nombres adquieren una menor importancia, lo que puede justificar, en parte, su falta de identificación inicial. No obstante, admitiendo sus diferencias cronológicas, el parlamento de Gaspar ante las preguntas de Herodes nos puede arrojar alguna luz sobre su identidad:

A mi dizen Caspar,
est otro Melchior, ad achest Baltasar (v. 82-83).

Dada la importancia que adquieren las jerarquías en la configuración del mundo y en las relaciones sociales de la Edad Media, dicha contestación debería estar en boca del personaje más relevante, por su categoría, edad, etc., lo que nos llevaría a identificar a Gaspar como el personaje más anciano, a Melchor, como el representante de la madurez, y a Baltasar, como el más joven. Esta posibilidad no se corresponde con la caracterización más habitual, pero como ni siquiera en el siglo XIII se han fijado definitivamente las equiparaciones entre nombres y edades tampoco resultaba ajena a ciertas tradiciones. Por ejemplo, coincide con la iconografía reflejada en las pinturas de Navasa. En consecuencia, el orden de aparición de los Reyes en la *Representación* podría haber sido el siguiente: primero Melchor, después Baltasar y en tercer lugar Gaspar.

33. *Op. cit.*, pp. 19-20.

34. Ed. de Juan de MATA CARRIAZO, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, p. 72.

35. HILL, J.M., “*Universal vocabulario*” de Alfonso de Palencia. *Registro de voces españolas internas*, Madrid, Real Academia Española, 1975, s. v.

Por otra parte, el tema tradicional de los regalos de los Magos, el oro, el incienso y la mirra, se desarrolla en la creación hispana de forma original respecto al teatro europeo del *Ordo Stellae*, como puso de manifiesto Sturdevant³⁶. Ante la pregunta de Baltasar de “¿Cumo podremos prouar si es homne mortal,/ o si es rei de terra o si celestial?” (vv. 65-66), su interlocutor propone un “test” que deberá resolver las dudas planteadas, muy similar a los utilizados en el folclore³⁷:

¿Queredes bine saber cumo lo sabremos?
 Oro, mira i acenso a el ofrecemos:
 si fure rei de terra, el oro quera;
 si fure omne mortal, la mira tomara;
 si rei celestial, estos dos dexara,
 tomara el encenso quel pertencera (vv. 67-72).

De acuerdo con un eficaz planteamiento teatral, los personajes exponen una prueba cuyo desenlace ignoran, pues de lo contrario no la hubieran formulado³⁸. El tema se constituye en núcleo de interés dramático, por lo que lógicamente su resolución debe tener el mismo cariz y realizarse en el mismo espacio en el que se ha creado. Ya Wardropper³⁹ señaló la necesidad de una escena complementaria con la que se demostrara la triple condición del recién nacido: rey celestial, rey de la tierra y hombre mortal, pero el resultado “no queda inscrito en el fragmento conservado. Y la duda que anida en el alma colectiva de los tres Magos queda abierta para el lector/espectador de dicho fragmento”⁴⁰.

El motivo se convirtió en asunto primordial de las interpretaciones de los Santos Padres y de los escritores medievales⁴¹, sin que esté ausente en las creacio-

36. STURDEVANT, W., *The Misterio de los Reyes Magos. Its Position in the Development of the Mediaeval Legend of the Three Kings*, Baltimore, Maryland-Paris, The Johns Hopkins Press-Les Presses Universitaires de France, 1927, p. 35 y ss.

37. Podría corresponder a una variante del motivo general H45. *Recognition of deity* de Stith THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature...*, Bloomington y Londres, Indiana University Press, 1966.

38. Para HOOK, D., y DEYERMOND, A., art. cit., p. 270, “el público medieval conocía no sólo los datos proporcionados por el texto, sino también todos los otros detalles de la leyenda, y ya sabía quién era el Niño recién nacido que buscan los Reyes. Por lo tanto, ¿no se puede dar por sentado el resultado de la prueba?”. A mi juicio, no, pues el conocimiento del público es indiferente para la resolución de un problema planteado por los personajes teatrales.

39. WARDROPPER, B.W., “The Dramatic Texture of the *Auto de los Reyes Magos*”, *Modern Language Notes*, 70, 1955, pp. 46-50 (49). Para las sugerencias sobre su terminación, *vid.* HOOK, D., y DEYERMOND, A., art. cit., pág. 270, y más recientemente REGUEIRO, J.M., “El *Auto de los Reyes Magos* y el teatro litúrgico medieval”, *Hispanic Review*, 45, 1977, pp. 149-164.

40. HERMENEGILDO, A., “Conflicto dramático vs. liturgia...”, p. 55.

41. Véase STURDEVANT, W., *op. cit.*, pp. 80-84. Algunas podían crear expectativas especiales en el contexto toledano de convivencia entre cristianos, moros y judíos. Por ejemplo, San BASILEO DE CESÁREA veía en la historia de la Adoración la oposición entre los gentiles que se someten a la fe y los judíos que persisten en el

nes artísticas. La entrega de los regalos no sólo se representa en el ciclo del *Ordo Stellae*, sino que es uno de los ejes sobre el que se configuran dichas obras, a pesar de sus variaciones finales. También está presente en la escenificación recogida en los *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, cuyos personajes “iban sendas copas en las manos, con sus presentes”, para llegar a “do la Virgen con su Fijo estauan, & ofresció sus presentes”⁴².

A partir del segundo cuarto del XII, abundan las representaciones de la Epifanía especialmente en los tímpanos y ábsides de los templos, enclaves que por su simbología arquitectónica se hallan destinados a la más alta revelación de la divinidad⁴³. En su iconografía, la entrega de los dones corresponde a uno de los elementos invariables, adoptando la discutida “prosquinesis” distintas realizaciones artísticas⁴⁴. En consecuencia, tanto en la tradición dramática como en la iconográfica, cada uno de los Reyes lleva su correspondiente don, por lo que, lógicamente, podemos suponer que el oro, el incienso y la mirra, material o simbólicamente, estarían presentes en el escenario de la *Representación toledana*⁴⁵. No obstante, no tenemos ninguna constancia que avale la hipótesis, por lo que la formularé desde otro punto de vista. ¿Los datos del texto nos permiten asociar los Reyes con sus respectivos dones?

En los monólogos iniciales, los Magos reaccionan ante la visión de la estrella con parlamentos diferenciados, relacionables, a mi juicio, con el problema que nos ocupa. Tras las vacilaciones, el primer interlocutor indica que “nacido es *Dios*, por uer, de fembra” (v. 15), afirmación mediante la que subraya su naturaleza divina. Los versos de Baltasar, “nacido es in tierra *laquel qui en pace i en*

error. Además, los dones ofrecidos por los magos fueron utilizados para combatir numerosas herejías (LECLERCQ, H., art. cit., col. 986 y ss.).

42. Ed. cit., p. 72. ALFONSO X en las *Partidas* señala entre las representaciones idóneas para los clérigos “como los tres Reyes magos lo vinieron a adorar” (I, VI, XXXV), si bien lo dejó a un lado por las dificultades que plantea. Vid., recientemente, LÓPEZ MORALES, H., “Problemas en el estudio del teatro medieval castellano: hacia el examen de los testimonios”, in: *Teatro y espectáculo en la Edad Media...*, pp. 115-126.

43. OCÓN ALONSO, D., y RODRÍGUEZ-ESCUADERO SÁNCHEZ, P., “Los Magos de Oriente, santos patronos y peregrinos a través de una portada de Santa María de Uncastillo (Zaragoza)”, in: *VI Congreso Español de Historia del Arte*, Santiago de Compostela, 16-20 de junio de 1986. *Los caminos y el arte. Actas*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1989, III, pp. 95-103 (95).

44. Vid. BANGO TORVISO, I.G., “Sobre el origen de la prosquinesis en la Epifanía a los Magos”, *Traza y Baza*, 7, 1978, pp. 25-37.

45. FERNÁNDEZ VALLEJO, op. cit., pág. 600, se imaginaba a los Reyes “seguidos de criados que llevan los dones”. En la descripción realizada por Francis GUENARD, 1629, de la antigua ceremonia representada en la iglesia de San Esteban de Besançon, los pajes de los Reyes llevan los regalos y los entregan posteriormente a sus señores (YOUNG, K., *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, Clarendon Press, 1951, vol. II, pp. 433-434). Sin embargo, del texto toledano conservado no podemos deducir necesariamente la presencia de tales personajes.

guerra/ senior a a seer da oriente / de todos hata in occidente “(vv. 23-26), podríamos conectarlos con su condición de rey de la tierra. Finalmente, el tercer personaje insiste sin ningún género de dudas en su condición humana: “Bine lo ueo sines escarno / que *uno omne* es nacido de carne / que es senior de todo el mundo” (vv. 38-40).

Si mi hipótesis es correcta⁴⁶, los Reyes interpretan la aparición de la estrella como el nacimiento del “señor de todas las gentes”, “del señor mayor”, del que cada uno recalca una parte de su naturaleza, rey celestial, rey de la tierra y hombre mortal, lo que escenográficamente se relacionaría con el correspondiente don: incienso, oro y mirra. Desde el principio cada uno de ellos habría subrayado una de las naturalezas del Creador, formulando una prueba cuya resolución correcta implicaba la suma de todas ellas. Desde esta perspectiva, el “test” propuesto vendría motivado por la propia lógica dramática, de modo que su desenlace adquiriría un mayor interés; además, permitiría explicar que en dos ocasiones seguras se repitan idénticas frases sobre el tema: “un rei es nacido que es senior de tierra / que mandara el seclo en grant pace sines gera” (vv. 84-85), y “sennal face que es nacido i en carne humana uenido” (vv. 94-95)⁴⁷. Cada uno de los versos debe ser atribuido al rey que inicialmente lo ha pronunciado, de suerte que los personajes serían identificables mediante sus diferentes edades, su lenguaje, y también mediante los objetos simbólicos que deberían llevar.

El primero de los personajes, que he identificado como Melchor, debería ofrecer el incienso como rey celestial, mientras que el segundo, Baltasar, le entregaría el oro correspondiente a su condición de rey terreno, y el tercero, Gaspar, le otorgaría la mirra como hombre. A pesar de que no siempre en la tradición medieval hispana se reitera la misma asignación⁴⁸, no deja de ser significativo que Juan Ruiz, buen conocedor de los ámbitos toledanos, en el *Libro de buen amor* escriba:

Ofreçiól mirra Gaspar
Melchior fue ençienso dar,
oro ofreçió Baltasar
al que Dios e omne seía (est. 27)⁴⁹.

46. SURTZ, R.E., *op. cit.*, p. 67, nota 41, también señala que “los rasgos que atribuyen los reyes al recién nacido (“Criador”, “senior...de todos” y “nacido de carne”) corresponden a la prueba de los tres regalos: rey celestial, rey terrenal y hombre mortal”.

47. El tercer caso me parece más dudoso aunque se reitera “esto es grand ma[ra]juilla / una strela es nacida”(vv. 92-93), y la maravilla la debemos relacionar con el milagro.

48. Por ejemplo, en el *Libro de la infancia de Jesús*, ed. *cit.*, vv. 39-44, Baltasar ofrece oro, Melchor, mirra, y Gaspar, incienso.

49. Cito por la edición de Alberto BLECUA, Madrid, Cátedra, 1992.

Por otra parte, como hemos visto, en los monólogos iniciales el desconocido autor recrea con sutiles matices la reacción de los Magos ante la aparición de la estrella. Sus observaciones no hacen más que formular literariamente algunos comentarios de los Santos Padres, reiterados y ampliados por algunos escritores medievales, quienes destacaron extensamente las singularidades de la estrella⁵⁰. Ateniéndonos exclusivamente al texto, se trata de un astro diferente de los demás, de ahí su asombro, recientemente aparecido, es decir nuevo, que además no se encuentra en el cielo y cuyo movimiento no puede parangonarse con el de los otros. Y si la caracterización de los Magos como astrólogos resultaba tradicional, el tercer interlocutor se encarga de recordarnos su condición (“d’esto so io bono strelero”, v. 37), por lo que sus comentarios adquieren un valor también intelectual. Como ha señalado Lenoble, para un cristiano medieval los astros adquieren una dignidad eminente por el hecho de que, dominando el mundo sublunar, escapan a la generación y a la corrupción. Si Hiparco en el año 134 antes de J. C. había señalado la aparición de una estrella nueva, no se encuentra ninguna observación semejante hasta 1573, en el que Tycho Brahé se atreve a hablar de otra. Hasta el Renacimiento, un cambio en el cielo debía significar un acontecimiento inaudito⁵¹.

El significado concreto que adquiere en la *Representación* lo expresan los propios personajes, y estaba bien establecido desde los Santos Padres: el nacimiento del “Criador” y el “señor de todos”. Ya Ireneo (c.115-c.202) había asociado la estrella de la que habla San Mateo (II, 1-10) en su relato sobre la Adoración de los Magos con la profecía de Balaam (*Números*, XXIV, 17)⁵², prefiguración comentada por otros escritores y que llegará a pasar a numerosos textos litúrgicos latinos del *Ordo Stellae*⁵³. No es extraño que la primera palabra utilizada en relación con la estrella sea la de maravilla:

¡Dios criador, qual marauila
no se qual es achesta strela! (vv. 1-2)

50. Véase STURDEVANT, W., *op. cit.*, pp. 86-87.

51. LENOBLE, R., *Esquisse d'une histoire de l'idée de Nature*, París, Albin Michel, 1969, p. 254.

52. Véase STURDEVANT, W., *op. cit.*, p. 12.

53. Véanse los textos editados por YOUNG, K., *op. cit.*, vol. II, p. 44 y ss. El modelo está presente en otros personajes, y en un contexto como el toledano no está de más recordar un texto de ALFONSO X. Según Abul Ubeyt “al tiempo enque Abraham ouo de nasçer, que parescio en el cielo una estrella muy luzia, como nascen las estrellas a que llaman cometas; e aquella estrella no solie y paresçer dantes”, ALFONSO EL SABIO, *General Estoria. Primera parte*, ed. Antonio G. SOLALINDE, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1930, pág. 86b. Los “estrelleros” del rey Nino previenen al Rey de que anuncia el nacimiento próximo de un niño, por cuya causa él mismo y su reino se perderían. Atemorizado por esta amenaza, Nino ordena para conjurarla la misma estrategia utilizada siglos después para los Inocentes, si bien Abraham se salva.

Desde sus primeras documentaciones en lengua romance hispana la palabra tiene dos acepciones fundamentales: 1.- Corresponde a cualquier fenómeno, persona, acontecimiento, objeto, etc., digno de admiración o que excita la admiración y en menor grado el temor. 2.- Adquiere un sentido religioso más restringido, procedente del sentido bíblico de *mirabilia*, referido al milagro sobrenatural⁵⁴, y en este sentido deberemos interpretar el texto de la *Representación*.

Dicha experiencia se constituye en génesis de todo el proceso posterior, con unas características singulares dada la condición intelectual de sus protagonistas. Se trata de una observación sobre cuya veracidad vacilan, de suerte que el fenómeno sensorial afecta fundamentalmente a la mirada, e inteligentemente el autor lo ha destacado para introducir una de las técnicas literarias más habituales: la sorpresa. A pesar de que la obra carece de detalles escenográficos, “la lengua dramática es portadora de una apelación a la imaginación del espectador que le permite reconstruir cada situación y esto se da ya desde el comienzo, cuando cada uno de los tres reyes se refiere a algo que está viendo, o, en el caso del último, que acaba tal vez de ver, y manifiesta su asombro”⁵⁵. “Achestra”, “esta”, “tal” estrella logran delimitar la presencia de un objeto concreto, perceptible, acomodándose de esta manera a la concepción del hombre medieval, para quien la maravilla, lo que produce admiración o asombro, no es algo abstracto, sino un conjunto de cosas antes que una categoría⁵⁶, un universo heterogéneo que incide de alguna manera en quien las percibe. En este sentido, el texto dramático sugiere la utilización eficaz de su representación escénica, con una estrella concreta y visible tanto por los Reyes como por los espectadores⁵⁷.

Podemos documentar la presencia del astro en los dramas litúrgicos latinos, entre los que sobresale el conocido *Ordo Stellae* empleado en Limoges, de fecha

54. Vid. GARCÍA DE LA FUENTE, O., *El latín bíblico y el español medieval hasta el 1.300. Vol. I: Gonzalo de Berceo*, Logroño, IER, 1981, pp. 220-222. Como señaló MESLIN, M., “Le merveilleux, l’imaginaire et le divin”, in: *Colloque international et interdisciplinaire sur les dimensions du merveilleux*, Oslo, 23-28 juin 1986, ed. Juliette FRÖLICH, Oslo, Universitetet i Oslo, 1987, I, pp. 27-33, lo maravilloso nace en las sociedades tradicionales de la experiencia de lo insólito, desarrollándose en la mayor parte de las culturas religiosas. Sus ingredientes afectivos como la admiración, el temor, el asombro, el estupor, resultan adecuados para significar lo que no puede ser definido por una experiencia de tipo cognoscitivo. La creencia religiosa revaloriza todo hecho insólito y extraordinario, convirtiéndose para el creyente en el signo y la manifestación de un poderío sobrenatural. En esta medida, lo maravilloso constituye uno de las expresiones humanas de lo sagrado y, así, una de las constantes del pensamiento religioso (33).

55. FERRARIO DE ORDUNA, L.E., “Texto dramático y espectador en el teatro castellano primitivo”, in: *Studia Hispanica Medievalia. Actas de las II Jornadas...*, pp. 31-44 (32).

56. Véase LE GOFF, J., *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Madrid, Gedisa, 1985, p. 9.

57. Véase DÍAZ-PLAJA, G., “El Auto de los Reyes Magos”, in: *Soliloquio y coloquio. Notas sobre lírica y teatro*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 53-71, y SITO ALBA, M., art. cit.

incierto pero posterior a 1100. Las acotaciones nos aclaran su empleo escenográfico: “unus eorum elevat manum ostendentem Stellam pendentem in filo, quae antecedit eos”. Tampoco faltan ejemplos similares en otras ceremonias dramáticas como la de Besançon: “In eodem loco dicat 1. Rex, ostendens stellam aliis: *Ecce stella!*”, o la de Rouen: “ex tribus Regibus medius ab oriente ueniens, Stellam cum baculo ostendens, dicat alte”, pudiéndose incrementar las citas con facilidad⁵⁸. Como recordó Shoemaker⁵⁹, en el ámbito hispánico los *Hechos del Condestable don Miguel de Iranzo* describen el sistema utilizado para mover el astro: el Condestable con dos pajes “mouió por la sala adelante, muy mucho paso, & con muy gentil contenençia, mirando el estrella que los guíaua, la qual yva por vn cordel que en la dicha sala estaua. E así llegó al cabo della”⁶⁰.

La creación toledana podría haberse representado de un modo similar, de manera que la estrella en movimiento, sostenida por un cordel o por cualquier otro procedimiento⁶¹, antecediera a los Reyes y les sirviera de guía como señalaba

58. YOUNG, K., *op. cit.*, vol. II, pp. 35, 40 y 43, respectivamente. Véase también CHAMBERS, E.K., *The Mediaeval Stage*, 8ª ed., Oxford, Oxford University Press, 1978, vol. II, p. 44.

59. SHOEMAKER, W.H., *The Multiple Stage in Spain during the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1935 (reimpreso en Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1973, por donde cito), pp. 15 y 16, traducido como “Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI”, *Estudios Escénicos*, 2, 1957, pp. 3-154, y Guillermo Díaz-Plaja, art. cit., pp. 59-60.

60. Ed. cit., p. 72. MASSIP, F., *El teatro medieval. Voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, Barcelona, Montesinos, 1992, p. 91, comenta que en el ciclo del *Ordo Stellae* y en los misterios y representaciones de la Natividad se utilizaban procedimientos a veces rudimentarios “para hacer correr, sobre cuerdas, la estrella brillante que guiaba los Magos a Belén”. Véanse algunos ejemplos concretos en SHOEMAKER, W.H., *op. cit.*, p. 20, nota 32, y p. 44, nota 17. Todavía en la actualidad se conservan testimonios de similares empleos, sin que esto implique ningún dato a favor o en contra de su tradicionalidad; así, las Pastoradas conservadas en el área leonesa incluyen la escenografía de la estrella precediendo a los Reyes hasta el altar como señala Ana M^ª. ÁLVAREZ PELLITERO, *Teatro medieval*, p. 36 (véase TRAPERO, M., *La pastorada leonesa. Una pervivencia del teatro medieval*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1982, y LÓPEZ MORALES, H., “La ‘Pastorada’ leonesa y el teatro de Encina y Lucas Fernández”, in: *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, coord. por José ROMERA CASTILLO, Ana FREIRE LÓPEZ y Antonio LORENTE MEDINA, vol. I, Madrid, UNED, 1993, pp. 163-171).

61. Por ejemplo, en la actualidad, en el *Auto de los Reyes Magos* de Cañada son guiados por “una estrella de papel dorado que, sujeta a un palo, porta un joven paje” (MASSIP, F., y JANER, M^ª. de la P., “Cataluña, Islas Baleares y País valenciano”, in: *El Auto religioso en España*, Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid, 1991, p. 147), recurso similar al señalado para otras representaciones europeas por COHEN, G., *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, 3ª ed., París, Honoré Champion, 1951, pp. 29-30. “L'étoile qui doit conduire à la crèche les mages venus de leurs lointaines provinces, adorer l'Enfant nouveau-né, est d'abord simplement montée sur un bâton comme elle l'est encore dans les campagnes et dans les villes les plus reculées de la Flandre, et comme on la voit dans la belle eau-forte de Rembrandt. Les moyens se perfectionnant, l'étoile devient une couronne lumineuse qui pend, brillante, devant la croix. Cette couronne a pourtant le défaut d'être immobile et de figurer ainsi assez mal l'étoile merveilleuse dont la marche guide les rois, et qui ne s'arrête à leur vif étonnement que sur la plus humble des étables; aussi suspend-on cette couronne à une corde, et il est probable qu'un comparse la tenant par un fil s'avancéait lentement le long de ces galeries hautes que les architectes nomment coursières ou chemins de ronde et que les contemporains appelaient les “alées””.

la tradición y se recogía en la misma obra: “Andemos tras el strela, ueremos el logar” (v. 64). Pero también el astro cumple otras funciones más sutiles, relacionándose con el paso del tiempo desde el comienzo del primer monólogo, según apuntó Francisco Giner de los Ríos⁶². Si la estrella se trasladara por el espacio escénico, los intervalos temporales quedarían reflejados visiblemente en su concreción, de forma más acomodada al pensamiento medieval⁶³. De este modo, las pausas que los editores modernos indican para los monólogos iniciales de los Magos se materializarían por el movimiento o detención del astro, resultando así más comprensibles también para el espectador. El primer Rey señala: “Otra noche me lo catare; / si es uertad, bine lo sabre.” [Pausa.] “¿Bine es uertad lo que io digo? /En todo, en todo lo proho” (vv. 9-12). En la interrupción del discurso debemos sobreentender que ha transcurrido un día, lo que sería fácilmente representable escenográficamente con el desplazamiento de la estrella.

La interpretación puede quedar reforzada por la estructura general de la obra, configurada como un viaje, elemento procedente de la tradición que posibilita el encuentro y la concatenación de escenas, confiriéndole una estructura dinámica. El propio texto se define como una romería: “imos en romeria aquel rei adorar/ que es nacido in tierra, nol podemos fallar” (vv. 77-78)⁶⁴, por lo que también se plantea como la búsqueda del lugar en donde debería celebrarse la Adoración, escena que lógicamente debería figurar⁶⁵. El desenlace actual del texto deja sin resolver dramáticamente el anuncio repetido de una peregrinación cuyo final queda truncado⁶⁶. No sería tampoco muy coherente que la estrella, motivo generador de los conflictos y del desplazamiento, no llegara a su destino.

62. GINER DE LOS RÍOS, F., “El *Auto de los Reyes Magos*”, *Tierra Nueva*, 4-5, 1940, pp. 242-251, *apud* DIAZ-PLAJA, G., art. cit., pp. 60-62.

63. Como he señalado, los Magos subrayan aspectos “científicos” de la estrella conocidos en las interpretaciones cristianas. Sus afirmaciones, pronunciadas ante un astro en movimiento, podían ser perceptibles para el auditorio desde una óptica también material: “esta strela non se dond uinet / quin la trae o quin la tine” (vv. 19-20), “tal estrela non es in celo” (v. 36).

64. Tampoco esta interpretación quedó ajena a las representaciones artísticas según OCÓN ALONSO, D., y RODRÍGUEZ-ESCUDERO SÁNCHEZ, P., art. cit.

65. Como indica QUIRANTE SANTACRUZ, L., art. cit., p. 13, “los movimientos de los actores nos permiten poder establecer para la Edad Media dos tipos de tratamiento del espacio escénico. El primero es el modelo del templo, en donde el personaje recorre un espacio bien jerarquizado, que empieza en la puerta y acaba en el altar y, más tarde, en el *janua coeli* que obtura las bóvedas de las catedrales góticas. En el templo hay una progresión hacia la sacralidad, y los lugares intermedios no pueden ser para los personajes más que etapas, estaciones de un “viaje” que tiene una meta: una revelación (la Resurrección de Jesús, su Ascensión, la Asunción de María, etc.). Es una línea que constituye un *continuum* creciente por la santidad, hasta la sacralidad”.

66. RODRÍGUEZ VELASCO, J., art. cit., indica que el autor pudo intentar defraudar las expectativas del público. El recurso no es desconocido en la Edad Media como puso de manifiesto WHINNON, K., “La defraudación del lector: un recurso desatendido de la poesía cancioneril”, in: *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación*

La relación entre Cristo y la estrella quedó bien establecida intelectual y artísticamente en la tradición cristiana⁶⁷. En la *Representación*, la aparición del astro no sólo debería propiciar una interpretación intelectual, dogmática, sino que debería culminar con la corroboración de la capacidad de los Reyes para interpretar las “señales”. La maravilla inicial sustentada en tres miradas escrutadoras de la verdad debería tener como colofón también la visión de otra maravilla, el Niño recién nacido, a quien insistentemente señalan que van a adorar. Si se admite la hipótesis de una estrella en movimiento, debería guiar a los Reyes hasta la presencia del “Criador”.

En síntesis, respecto a la fijación establecida por Menéndez Pidal y después modificada por Ricardo Senabre, me atrevería a proponer el cambio de Melchor por Gaspar a lo largo de todo el texto. En relación con el final de la obra, lógicamente debería contener una escena en la que la estrella conduciría a los Reyes hasta la presencia del recién nacido, quien elegiría los tres regalos indicativos de su triple condición. Al reconocer sus propios errores, la impresionante escena de los rabinos constituye el climax intelectual de la obra en el fragmento conservado. No han sabido interpretar los signos proféticos de Jeremías⁶⁸. Si añadimos un desenlace final con la elección de dones y la Adoración, se refuerzan e intensifican las principales líneas temáticas y campos semánticos que recorren toda la obra sobre la naturaleza de la verdad y el valor de las pruebas⁶⁹. Caspar,

Internacional de Hispanistas, ed. Giuseppe BELLINI, Roma, Bulzoni Editore, 1982, vol. II, pp. 1047-1052, pero aplicado a un texto dramático y religioso del XII tal novedad resulta conceptual y artísticamente, al menos para mí, insospechable.

67. Algunas representaciones iconográficas reflejaron visualmente el simbolismo del astro a partir de la presentación evangélica de Jesús como la verdadera luz. Así, por ejemplo, en un fresco de la mitad del siglo III, la estrella de la Epifanía corresponde al monograma de Cristo, compuesto las letras I y X superpuestas (LECLERCQ, H., art. *cit.*, col. 1002), del mismo modo que en el tímpano de San Pedro el Viejo de Huesca (primer cuarto del siglo XII) un doble rosetón estrellado separa al primer Mago de la Virgen, mientras que una estrella más pequeña aparece en el centro del crismón (*vid.* VEZIN, G., *op. cit.*, p. 89).

68. A diferencia de otros textos afines europeos, en las *Representación* se alude a estas profecías del mismo autor: “Non entededes las profecias / las que nos dixo Ieremias” (vv. 140-141). Significativamente, en el mismo manuscrito que se conserva la *Representación* se incluye el comentario de GILBERTO a *Lamentaciones de Jeremías*. La conexión pudiera ser casual, pero también las obras se agrupan en los manuscritos medievales por la existencia de rasgos comunes como ha señalado WEISS, J., “The *Auto de los Reyes Magos* and the Book of Jeremiah”, *La Corónica*, 9, 1981, pp. 128-131. *Vid.* también Maurice Molho, “A propos de l’*Auto de los Reyes Magos* (Note pour une histoire raisonnée de la graphie)”, in: *Hommage à Bernard Pottier*, París, Klincksieck, 1988, II, pp. 555-561.

69. DEYERMOND, A., “El *Auto de los Reyes Magos* y el renacimiento español del siglo XII”, p. 188. Mi discrepancia de la interpretación del maestro y siempre amigo sólo radica en el desenlace posible, pues en el fondo no hago más que proyectar sobre un hipotético final sus inteligentes observaciones sobre la escena de los rabinos. De este modo trato de integrar en su conjunto la otra gran aportación original del texto español: la prueba de los regalos.

Melchor y Baltasar de forma individual han descifrado correctamente el signo escrito en el cielo, la maravilla de la estrella, dándole cada uno de ellos una interpretación específica: ha nacido un rey celestial, un rey terrenal y un hombre mortal. Si mi hipótesis es correcta, la prueba enunciada para averiguar la naturaleza del “Criador” atañe también a la condición de “sabios intérpretes” de los Magos. ¿Quién de los tres la habría averiguado? Los Reyes han vacilado con mayor intensidad ante la aparición de la maravilla, y sus dudas también intelectivas quedarían finalmente resueltas: los tres habían descifrado correctamente las “señales”. La lógica dramática e intelectual creo que exige un desenlace inexistente en el texto actual, pero como muy bien argumentan Hook y Deyermond “nunca será posible saber de cierto el contenido de la parte que no se conserva, por muy verosímil que sea esta teoría”⁷⁰. Tampoco conocemos detalles de su escenificación mientras que no se aporten documentos, por lo que sólo he tratado de proyectarla sobre el contexto medieval y exclusivamente a partir del texto. Desde este punto de vista, se perfilan más acusadamente las virtualidades dramáticas de la *Representación* y quedan aclaradas algunas de las características de los Magos; a su vez, el planteamiento de la entrega de los dones como prueba sobre la naturaleza del “Criador” adquiere un alcance dramático que recorre toda la obra, estrategia propia de un artista original y sagaz.

Juan Manuel CACHO BLECUA
Universidad de Zaragoza

70. Art. cit., p. 270.