

CONFLICTO DRAMATICO VS LITURGIA EN EL TEATRO MEDIEVAL CASTELLANO: EL AUTO DE LOS REYES MAGOS

Alfredo Hermenegildo
Université de Montréal

La historia del teatro castellano mantiene abierta la incógnita de su época medieval. Los estudios de Humberto López Morales, Donovan, Lázaro Carreter, Deyrmond-Hook, Lapesa, Senabre, Sito Alba, Sola-Solé, Sturdevant, etc.,¹ abordan el problema desde distintas perspectivas, sin llegar a dejar zanjada la cuestión de quién fue el padre del teatro castellano, de si el *Auto de los Reyes Magos* es o no parte de la tradición vernácula peninsular, de si el drama de Castilla empieza con Gómez Manrique, Encina y Lucas Fernández², de si hubo o no hubo un teatro medieval en Castilla. Vamos a dejar de lado esta compleja problemática para hacer frente al texto mismo del *Auto de los Reyes Magos*³ y a los diferentes signos que constituyen su entramado dramático. El *Auto* es lo que se nos ha conservado. Sobre el contenido de ese fragmento -o pieza completa, según ha pretendido algún crítico- trata el presente trabajo. Y en él intentamos definir la dramaticidad de la obra y su consiguiente alejamiento de la ritualización litúrgica.

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

El dramaturgo que concibió el *Auto* utilizó el esquema narrativo legado a la tradición por el evangelista Mateo (cap. 2, vv. 1-12). Ese texto sagrado se hace intertexto cuando el autor improvisa "episodios y personajes según lo probable y lo conocido [...] Pero el escepticismo de los Magos y el motivo de los regalos como una prueba trastornan el tono de celebración que se esperaría si se tratara de un drama litúrgico. El *Auto de los Reyes Magos* deja de ser una acción ritual para acercarse a una representación mimética. En esto el anónimo dramaturgo revela a cada paso su conciencia de lo teatral en el sentido moderno de la palabra" (17). La confirmación de las anteriores afirmaciones de Surtz nos sirve de objetivo. Es precisamente ese sentido de la conciencia de lo teatral lo que tratamos de identificar a través de la maraña de signos dramáticos que componen los 147 versos conservados.

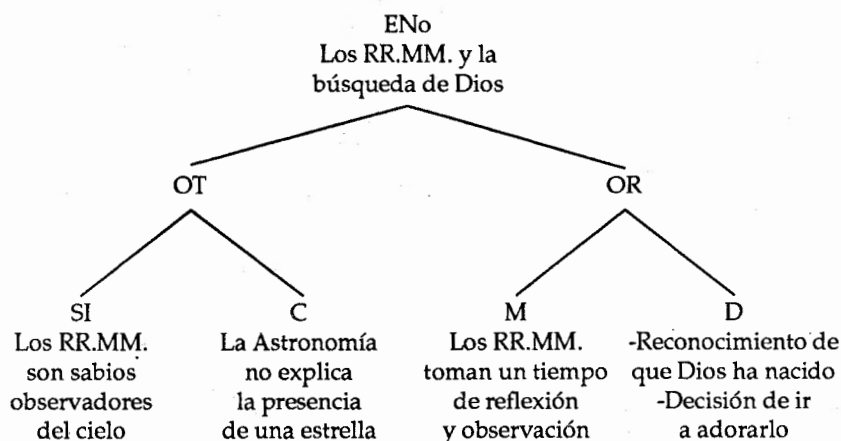
En primer lugar, el *Auto* representa una ruptura con el llamado teatro litúrgico -en realidad, si es teatro no es liturgia, aunque la liturgia es, en cierto modo, representación dramática y el teatro vive sometido al ritual o los rituales de una o varias liturgias.⁵ El *Auto* no es solamente la presentación o la ilustración de un episodio evangélico. Es otra cosa. Como más tarde hará Lucas Fernández en su *Auto de la Pasión*⁶ o en sus farsas y églogas navideñas, el *Auto de los Reyes Magos* es la puesta en texto dramático de la reacción de algunos personajes ante los hechos presentados por el Evangelio. Importa menos la anécdota de la narración sacra que el enfrentamiento de unos actores con las consecuencias de dichos hechos. La representación de tales consecuencias establece la dramaticidad de la obra y su separación de la liturgia.

Los tres Reyes Magos, a pesar de la rigidez y primitivismo de sus contornos, están lejos de contemplar, en actitud hierática y litúrgica, la historia de la aparición de Dios en el tiempo de la humanidad. "Hay un soplo de vida en estas caracterizaciones, que denuncia el talento del artista", dice acertadamente López Morales, para concluir que el *Auto*, por el grado de desarrollo que manifiesta, "no puede corresponder a los inicios de una tradición dramática" (64).

El soplo de vida que inspira a los personajes es fundamentalmente el que se manifiesta en las dudas que corren a todo lo largo y ancho de los versos. Los Reyes tratan de dar salida a sus vacilaciones. Herodes, con notable astucia, insiste ante sus consejeros para que encuentren la respuesta al problema planteado por los Magos. De tal modo que el título de la obra, dado por Menéndez Pidal,⁷ bien podría reemplazarse por el de *Auto de la duda*. Es la constante puesta en tela de juicio de la situación que viven los personajes lo que caracteriza la vitalidad del *Auto* y lo que constituye la esencia misma de su dramaticidad.

Veamos cómo queda organizada la estructura narrativa subyacente en el *Auto* y cómo se articulan los distintos segmentos que lo componen. Seguiremos, para ello, el esquema de trabajo propuesto por Pavel y señalado líne-

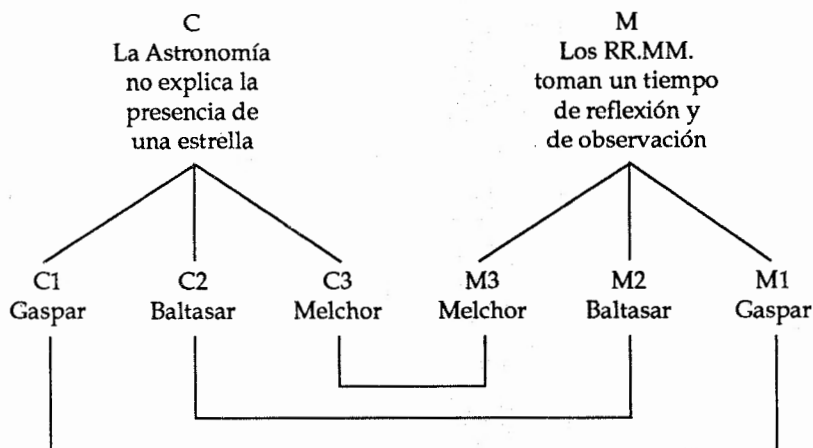
as arriba. La estructura narrativa principal (EN_0), con sus diferentes ramas, nudos y hojas, puede ilustrarse así:



En la EN_0 queda definido el Orden turbado (OT), como el resultado de tres perplejidades, las de Gaspar, Baltasar y Melchor. Los tres sabios, por separado, constatan el fracaso de las reglas astronómicas a la hora de explicar la aparición de la estrella. Ahí queda situada la Carencia (C) que altera la Situación inicial (SI) y turba el orden.

El Orden restablecido (OR) y la explicación de la anomalía introducida en la ciencia por la manifestación de la estrella, se dramatiza a través de la Mediación (M), en la que los tres Reyes toman un tiempo de reflexión para observar de nuevo el fenómeno. El Desenlace (D) es la conclusión y el restablecimiento del orden, roto en la primera parte de la EN_0 . Los tres personajes reconocen que Dios ha nacido, ha entrado en la historia y en el tiempo, y deciden ir a adorarlo.

El autor de la obra ha procedido por etapas en la dramatización de las C y M y del D. Cada uno de los personajes, Gaspar, Baltasar y Melchor, es el vehículo de la teatralización de su propia búsqueda de Dios. Sus dudas científicas y las correspondientes soluciones se manifiestan y se realizan de modo individual. De tal manera que la C y la M de la EN_0 fundamental están formadas por una sucesión de tres carencias (C_1 , C_2 y C_3) y de tres mediaciones (M_1 , M_2 y M_3); correspondientes a cada uno de los respectivos Reyes. Gráficamente se presenta así, como continuación y desarrollo de la figura anterior:



Las diversas carencias y mediaciones aparecen en los monólogos iniciales de los tres personajes:

C₁- Gaspar: "No sé cuál es aquesta strela." (49)

C₂- Baltasar: "Esta strela non sé dón d vinet,
quín la trae o quín la tine." (50)

C₃- Melchor: "Tal estrela non es in celo." (50)

M₁- Gaspar: "Otra nocte me lo cataré;
si es verdat, bine lo sabré." (49)

M₂- Baltasar: "Por tres noches me lo veré
y más de vero lo sabré." (50)

M₃- Melchor: "Veerlo he otra vegada,
si es verdat o si es nada." (51)

El D de la EN₀ también es el resultado de la adición de tres desenlaces parciales, los que constituyen los sucesivos reconocimientos de que Dios ha nacido y las consiguientes decisiones de ir a adorarle.

Pero el *Auto* añade otro nivel de dramatización, paralelo y complementario del anterior. A la primera intervención monologal de cada uno de los tres sabios sucede la escena en que Gaspar, Baltasar y Melchor se encuentran. De modo colectivo, vuelven a plantear una duda sobre el carácter humano o divino del rey anunciado por la estrella. De nuevo aparece la reserva inscrita en la C del árbol de dependencias, una C₄, que viene a superponerse a la C₁, C₂ y C₃ señaladas más arriba. Es el pasaje en que Baltasar pregunta:

"¿Cúmo podremos provar si es homne mortal,
o si es rey de terra o si celestial?" (52)

La M_4 incorpora un elemento empírico, científico, probatorio, equivalente a los momentos de reflexión y a la observación del cielo determinados en los segmentos que constituyen las M_1 , M_2 y M_3 . En este caso es Melchor quien expone el método:

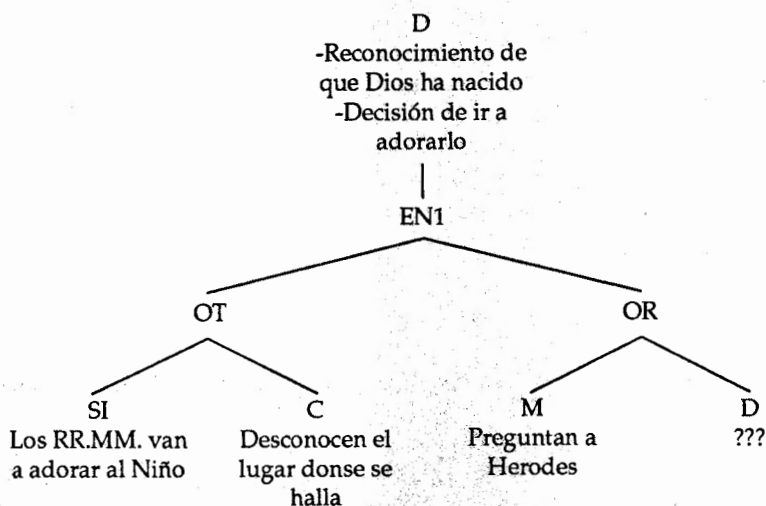
"¿Queredes bine saber cómo lo sabremos?
Oro, mira y acenso a él ofrçremos:
si fure rey de terra, el oro querá;
si fure omne mortal, la mira tomará;
si rey celestial, estos dos dexará,
tomará el encenso que l' pertenecerá." (52)

Gaspar y Baltasar, con su "Andemos y así lo fagamos" (52), se hacen solidarios de la M_4 enunciada por Melchor.

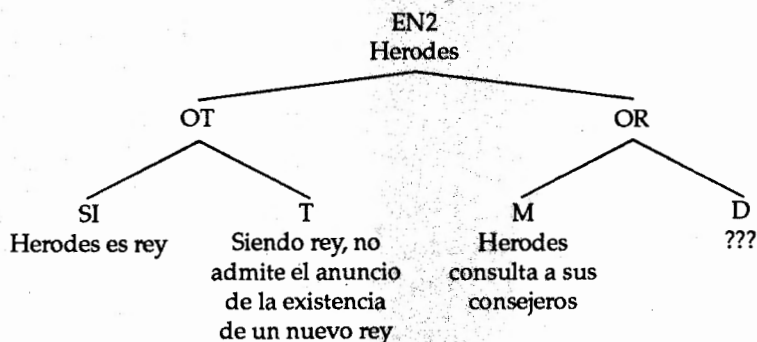
Hay que considerar que esta serie [$C_4 \rightarrow M_4$] no dramatiza el Desenlace de modo paralelo a como lo hacen las [$C_1 \rightarrow M_1$, $C_2 \rightarrow M_2$, $C_3 \rightarrow M_3$], ya que allí la duda se resuelve con la afirmación del nacimiento divino. En [$C_4 \rightarrow M_4$] el resultado de la prueba 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.

La escena quinta del *Auto* presenta el momento en que los tres Magos, en su caminar siguiendo la estrella, se detienen para preguntar a Herodes por el lugar en que ha nacido el nuevo rey. El pasaje, perfectamente inscrito en la cadena intertextual que arranca del evangelista Mateo, queda integrado de modo tenue o, mejor, yuxtapuesto al episodio de los Magos. La EN_0 organiza toda la búsqueda de Dios por los Reyes. Y sólo es en continuidad con la hoja del Desenlace como se integra la EN_1 , la que inserta el encuentro de los sabios peregrinos con Herodes. El marco general del relato evangélico estructura de un modo más firme la dependencia de los dos árboles, ya que en él es el encuentro con el Niño nacido lo que se describe. En el *Auto*, en cambio, debido tal vez a su carácter fragmentario, es la búsqueda espiritual y física de un Dios a quien no se llega a ver, lo que organiza todo el relato. El *Auto* se separa del texto evangélico y, en consecuencia, se aleja de la condición litúrgica que, en caso contrario, hubiera debido tener. Si el *Auto* fuera la escenificación, la explicitación del evangelio de Mateo, su carácter litúrgico eliminaría la alteración del sentido primero del relato, es decir, del encuentro con Dios, de la manifestación y epifanía de Dios a los gentiles. Pero el *Auto* no es liturgia y, por ello, dramatiza la búsqueda de Dios por esos gentiles y las dudas que les asaltan en el acercamiento a la visión del Niño divino.

La interrogación a Herodes -muy evangélica, por otra parte- queda organizada en el esquema siguiente:



En la Hoja de la M [preguntan a Herodes] se inserta una nueva



En las EN₁ y EN₂, el texto omite los respectivos desenlaces, aunque podemos imaginarlos al proyectar el fragmento sobre el relato evangélico. Pero de hecho, el *Auto* desconoce la respuesta de Herodes a los Magos (D de la EN₁) y la decisión de Herodes ante la confesión de sus rabinos. Dejamos ahora de lado el carácter antijudaico del texto, en que los consejeros reales se acusan de "enartado" (56), de no entender las profecías de Jeremías (56), de estar equivocados y no decir la verdad (57) y, finalmente, de no ejercer con frecuencia la virtud de la caridad (57). La cadena intertextual ha entrado en contacto con una discursividad antijudaica -la que, probablemente, latía en la comunidad cristiana del Toledo medieval- y ha producido el texto del *Auto*.

Es decir, en la yuxtaposición o, como mucho, en la débil integración de las EN₀ y EN₁ (la EN₂ queda bien articulada con la EN₁), se manifiestan unas deficiencias estructurales que denuncian la existencia de un marco general narrativo más global -el que propone el relato evangélico-, capaz de integrar el fragmento conservado y las partes perdidas, si es que alguna vez existieron. A menos que la estructura narrativa del conjunto desaparecido no coincidiera en su totalidad con la de la narración de Mateo. En ese caso poco probable, la reflexión resulta imposible.

De uno u otro modo, la textura y el relieve dramático del fragmento están definidos por la duda de los Reyes y de Herodes, con lo cual el *Auto* evita el riesgo litúrgico -presentación ritual e ilustración del texto sacro-. La obra se convierte de esta manera en vehículo de la dramatización del impacto provocado por el hecho central del evangelio -nacimiento de Jesús- en las vidas individuales y colectivas de los protagonistas de la acción teatral.

Vamos a observar el *Auto* desde la perspectiva que impone el comportamiento de sus actantes. Con ello pretendemos completar la reflexión y determinar de modo más preciso el carácter no litúrgico de la pieza.

El actor, como unidad antropomorfa que manifiesta en la narración la noción o la fuerza que recubre al actante en la superficie textual (Ubersfeld 107), es un elemento animado, caracterizado por un funcionamiento idéntico, a veces con distintos nombres y en diferentes situaciones. En el caso que nos ocupa, hay tres personajes, Gaspar, Baltasar y Melchor, que tienen la misma función, la del actor [sabio que busca la verdad entre la ciencia y la revelación]. Los tres personajes son, exclusivamente, variantes anecdóticas de un único actor. Tienen el papel de sintagma nominal atado al sintagma verbal recurrente [busca la verdad]. El mismo fenómeno se repite en la dramatización de los rabinos y consejeros de Herodes.

Pero a lo largo de la cadena [linaje intertextual -> texto], se ha producido una brecha precisamente en el lugar en que el gesto litúrgico ha reemplazado la dramatización. Si en toda liturgia -religiosa, política, judicial- los actantes se encarnan en personajes marcados por una función plenamente codificada -el sacerdote que celebra la misa, el político que pronuncia el discurso electoral, el juez que preside el proceso-, nos hallamos aquí ante un texto en que los personajes no encarnan roles estrechamente codificados. En la liturgia, los personajes asumen roles. En el *Auto de los Reyes Magos*, los personajes tienen tres funciones actorales claramente manifiestas (la de los tres sabios, la de Herodes, la de los rabinos) y viven en un relato que se aleja de la rígida codificación impuesta por la liturgia. La *commedia dell'arte* es un teatro plenamente codificado. En el teatro más abierto, en que surge la función actoral de modo más libre, un personaje -los Reyes Magos- puede asumir un rol para el que no está hecho -el de sabio que duda-. Los Reyes Magos, en el rol que les ha destinado la liturgia, no pueden dudar, no hacen más que seguir la estrella. El *Auto* ha sacado a los tres personajes de su codificación ori-

ginal -la que imponía el linaje intertextual- y los ha recodificado, atribuyéndoles una función actoral menos uncida al rol tradicional e inmutable. El *Auto* es el resultado de la subversión del rol asumido por los personajes litúrgicos y de su recodificación, en el momento de la textualización, según las reglas previstas por otro rol distinto, el del sabio que duda.

El *Auto de los Reyes Magos* no es liturgia ni en su estructura narrativa ni en la configuración de las funciones dramáticas de sus personajes. Es obra didáctica, de reflexión, y no simple ilustración de la ceremonia litúrgica. Pero el problema queda sin solucionar desde el momento en que consideramos el texto como pre-texto de la representación. En ese instante único en que el teatro es teatro, se produce -o se puede producir- una nueva descodificación de los roles y una puntual y precisa recodificación gobernada por el *hic et nunc* de la historia, de la modernidad, de la noción de género, etc... Por eso resulta tan poco gratificador el trabajar y discurrir con textos sin poder tener en cuenta la existencia de una representación.

Notas

¹ Omitimos la reproducción de las referencias bibliográficas pertinentes por ser harto conocidas. Véase, como información global, la que aparece en *Teatro medieval castellano*. Estudio preliminar, edición y notas de Ronald E. Surtz (Madrid: Taurus, 1983).

² Hemos de dejar constancia de nuestra inclinación a favor de la tesis primera de López Morales y de sus consecuencias para la elaboración de una historia del teatro español primitivo. Nuestros trabajos sobre el drama del siglo XVI han tomado partido de modo claro.

³ Lo citaremos siguiendo el texto de *Teatro medieval castellano*, ya señalado en la nota 1.

⁴ Félix Carrasco, "Los Milagros de Nuestra Señora: hacia un modelo semiótico", actualmente en vías de publicación. Véanse también nuestros trabajos "La neutralización del signo carnavalesco: el pastor del teatro castellano primitivo", en *Texte, Kontexte, Strukturen. Beiträge zur französischen, spanischen und hispanoamerikanischen Literatur*. Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Alfred Blüher. Herausgegeben von Alfonso de Toro (Tubinga: Gunter Narr Verlag) 1987, 283-295, "El pastor-objeto y la estructura narrativa del teatro castellano primitivo: de Gómez Manrique a Juan del Encina" (en prensa) y "La oposición [caballero/pastor] y la estructura narrativa del teatro castellano primitivo" (en prensa).

⁵ El escenario circular medieval, *la commedia dell'arte*, el tablado a la italiana, la concepción aristotélica de la catarsis, el distanciamiento brechtiano, etc., imponen rituales diferentes a la hora de la representación. Exigen y desarrollan liturgias distintas.

⁶ Véase Alfredo Hermenegildo, *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*.

⁷ Edición de Ramón Menéndez Pidal.

OBRAS CITADAS

Hermenegildo, Alfredo. *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*. Madrid: Cincel, 1975.

López Morales, Humberto. *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1968. 63.

Menéndez Pidal, Ramón. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 4 (1900): 453-462.

Pavel, Thomas. *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille. Recherches et propositions*. París-Ottawa: Klincksieck Université d'Ottawa, 1976.

Übersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. París: Editions Sociales, 1978.