

ESTUDIOS ESCÉNICOS



CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO, 4

DIRECCIÓN : GUILLERMO DÍAZ - PLAJA

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA, 1959

ESTUDIOS
ESCÉNICOS

ESTUDIOS ESCÉNICOS

4

ESTUDIOS ESCÉNICOS

ESTUDIOS ESCENARIOS

DEPÓSITO LEGAL. B. 15188 - 1959

ESTUDIOS ESCÉNICOS

CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO

DIRECCIÓN : GUILLERMO DÍAZ - PLAJA

4

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA

La cubierta de nuestros Estudios Escénicos reproduce una carátula, obra del escultor Pablo Serrano.

INSTITUTO DEL TEATRO
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO

MIEMBRO DE LA
FÉDÉRATION INTERNATIONALE
POUR LA RECHERCHE THÉÂTRALE

Elisabets, 12. BARCELONA

Imprenta-Escuela de la Casa P. de C. : Montalegre, 5 - Barcelona

ÍNDICE

	<u>Páginas</u>
COLABORACIONES	
<i>La teología sobre el demonio en el drama calderoniano.</i>	
Alexander A. Parker .	7
<i>Autos Sacramentales en Ma- drid hasta 1636.</i>	
N. D. Shergold y J. E. Varey	49
<i>El Auto de los Reyes Magos.</i>	
Guillermo Díaz-Plaja .	99

LA TEOLOGÍA
SOBRE EL DEMONIO EN EL
DRAMA CALDERONIANO*

Por ALEXANDER A. PARKER
Profesor de español, King's College,
Universidad de Londres

* El presente trabajo fue leído en la Sociedad Aquina de Londres, en 1957.

En 1951, Sheed y Ward publicaron una obra de gran interés e importancia, titulada *Satán*, y basada en un trabajo publicado en Francia.¹ En sus treinta y un artículos, a cargo de diversos escritores, se cubren todos los aspectos del tema, desde la existencia y naturaleza de Satán hasta la posesión y hechicería. Este volumen me ha sugerido el tema para el presente trabajo, ya que, a pesar de que los seis artículos comprendidos en la quinta parte, «El demonio en el arte y en la literatura», tratan ampliamente desde Dante y Milton, pasando por Balzac y Dostoyevski, hasta diversos escritores contemporáneos, como Gide y Bernanos, no se menciona a Calderón en ningún sitio. Evidentemente sus editores y compiladores desconocían el hecho de que este gran dramaturgo español del siglo XVII escribió un gran número de obras cuyos temas requerían la aparición del Demonio y de que en ningún otro

1. *Satan, Études Carmélitaines*, año 27 (París, 1948). Todas las referencias que se hagan a esta obra se harán al volumen inglés.

autor de la literatura mundial podemos encontrar una representación tan notable de éste como carácter dramático. Es obvio que esta omisión se debe a la ignorancia de que incuestionablemente debe considerarse a Calderón como al mayor dramaturgo teológico que ha producido el catolicismo. Considerando que sus dramas religiosos fueron contruidos sobre los conceptos de la filosofía escolástica y trasladados con extraordinaria sutileza al medio del drama poético, no necesito excusarme por presentar a Calderón ante una sociedad cuyo interés primario radica en el tomismo. La existencia de este libro sobre Satán me proporciona un modo convincente de hacerlo, señalando tan lamentable descuido en una obra que, por otra parte, es una compilación admirable.²

Para cualquiera que se tome seriamente al Demonio, éste ejerce una fascinación peculiar, que deriva de una combinación de misterio y de

2. El único intento para estudiar el Demonio de Calderón se halla en la obra del P. ESCOSURA, *El Demonio como figura dramática en el teatro de Calderón*, en *Revista de España*, vol. XLV (1875), págs. 337-56, 433-52. Es un estudio inadecuado: ejemplifica un acercamiento a Calderón completamente pasado de moda, y desmiente su título, pues ignora sus obras específicamente teológicas. Las pocas monografías existentes sobre las ideas filosóficas de Calderón (de las cuales la mejor es la de Eugenio FRUTOS, *La Filosofía de Calderón en sus Autos Sacramentales*, Zaragoza, 1952) desatienden al Demonio al hacer una división entre filosofía y teología, división que para el drama calderoniano es inválida.

miedo. Por ello no hay que sorprenderse del hecho de que aparezca en toda clase de leyendas y en la literatura, desde las más simples narraciones populares hasta la *Divina Comedia*, como una figura espectacular — siniestra, macabra o grotesca, según el caso —. Generalmente, no obstante, la naturaleza teatral de lo que es y representa crea un abismo entre el Demonio en la literatura y el Ángel Caído del teólogo, o la idea del mal propia del filósofo escolástico. Cualquier persona versada en la demonología del *Infierno* dantesco o del *Paraíso Perdido*, que empiece a leer a Santo Tomás por primera vez, podrá difícilmente dejar de sorprenderse por el trato, por completo asensacional y casi positivista, dado a los demonios en la *Prima Pars* de la *Summa*, y por el hecho de que éstos, lejos de ocupar una posición central, quedan más bien relegados a una esquina. Esto es lo que debería ser si consideramos al Ser como a un todo; pero la literatura, aparte de la *Divina Comedia*, no tiene un punto de vista tan amplio, y acortando su foco hasta el punto de que el Demonio se transforme en la figura central, corre el riesgo de sobrevalorarlo. Esta desproporción puede tomar tres formas distintas. Primero, existe la tendencia de presentar al Demonio como al rival de Dios, o sea como una fuerza cósmica por

derecho propio, lo cual podría sugerirnos, si es que no nos la propone claramente, una filosofía de tipo dualista. En segundo lugar, la necesidad de personificar al Demonio en forma antropomórfica, le confronta con su víctima humana en una posición de hombre a hombre, dándole fuerza para ejercer una influencia externa, directa, sobre su voluntad. Y en tercer lugar, la necesidad de hacer del Demonio una figura verosímil y poderosa desde el punto de vista humano, puede conducir a que se le revista de una cierta grandeza.

Mi propósito será, pues, el indicar el modo que tiene Calderón de hacer frente a estas dificultades al presentarnos al Demonio como carácter escénico y el demostrar que el grado de éxito obtenido al evitar los escollos teológicos se corresponde con la medida de su habilidad al utilizar, dentro de su medio, las ideas y conclusiones de la filosofía y de la teología escolásticas.

Encontramos en su obra dos tipos de drama completamente distintos. Uno, el llamado *comedia*, es el tipo con el que estamos más familiarizados: una comedia que con mayor o menor verosimilitud, y mediante caracteres que representan hombres reales e individuales que han existido o que podrían haber existido, imita una acción posible. El otro tipo de drama, el llamado

auto sacramental, deriva en continuidad ininterrumpida de las representaciones medievales de milagros y moralidades, tradición que sobrevivió en España hasta 1765. Estos *autos* españoles que se representaban al aire libre en la fiesta del Corpus Christi, se valían de la alegoría para dramatizar temas procedentes de la teología dogmática o moral o de las escrituras y representaban una acción que no imitaba un hecho de la vida real, sino ideas abstractas, y sus caracteres eran personificaciones de conceptos, o bien figuras históricas, o seres sobrenaturales presentados alegóricamente. En manos de Calderón, este drama alegórico se transformó en otro esencialmente teológico y filosófico,³ y este es el punto del que se debe partir al iniciar cualquier disputa sobre su modo de dar vida dramáticamente al Demonio, ya que en estas obras es donde el Demonio aparece en su papel como, si se me permite el término, figura cósmica.

Debido a que el Demonio aparece en cuarenta y siete de estos *autos sacramentales*, el material es muy extenso. Treinta de ellos son variaciones sobre un mismo tema, la dramatización de la Caída y de la Redención. Me limitaré a dos únicas obras elegidas de este grupo para

3. Para una relación y análisis de este tipo de drama, ver A. A. PARKER, *The Allegorical Drama of Calderón: An Introduction to the Autos Sacramentales* (Oxford, 1943).

mostrar la evolución que sufre la figura del Demonio. Dado que estos *autos* son alegóricos, al presentar la Caída y Redención no dramatizan el primer capítulo del Génesis ni el Evangelio de la Pasión, sino que intentan llevar a las tablas las ideas contenidas detrás de los dogmas.

Sea como sea, siempre que se intente dramatizar la Caída del hombre, no sólo tendrá que darse un papel de importancia al Demonio, sino que habrá de dar razón de su presencia como tentador. Si recordamos la clase de crítica que se ha hecho contra Milton podremos ver con mayor claridad los escollos que podrían haberse presentado.

En el *Paraíso Perdido*, la figura más impresionante es Satán; ello llega hasta tal punto, que Shelley, encontrando que el Dios de Milton no poseía ninguna superioridad moral sobre el Demonio, pensó que el poema refutaba los puntos teológicos que ostensiblemente quería soportar. Es indudable que en esta crítica podríamos encontrar muchas cosas. A fin de presentar de un modo verosímil y dramático la rebelión contra Dios, Satán, que tendría que aparecer como un ser orgulloso, malicioso y disparatado, queda caracterizado, en cambio, por su «fortaleza en la adversidad, resistencia extraordinaria, un cierto grado de temeridad espléndida, su notable ca-

pacidad para aprovechar las ocasiones, [y] extraordinarias dotes de mando». ⁴ Milton no puede evitar el simpatizar con tales cualidades y se siente al lado de Satán hasta tal extremo que únicamente puede intentar neutralizar el efecto de los dos primeros libros cambiando su carácter y degradándolo. ⁵ Pero, en lo que atañe a la rebelión satánica, la impresión que permanece es de una grandeza ardiente.

Este peligro de hacer del Demonio una figura demasiado llamativa y simpática queda ejemplificado en los primeros intentos que hizo Calderón para escenificar el Pecado Original. Uno de los mejores ejemplos de sus primeros *autos* es *El veneno y la triaca*. ⁶ En él, la naturaleza humana está representada por una princesa, hija de un gran rey, que la tiene en el Jardín del Mundo bajo la vigilancia del Entendimiento y servida por las cuatro Estaciones. Todo es armonía per-

4. A. J. A. WALDOCK, *Paradise Lost and its Critics* (Cambridge, 1947), pág. 77.

5. WALDOCK, en la obra citada, págs. 77-92, analiza agudamente el proceso de degradación, que culmina utilizando «medios indignos», propios de folletín.

6. Se escribió en 1634, o (probablemente) más temprano. No puedo aceptar la sugerencia del editor moderno de que el texto que tenemos en la actualidad puede representar una revisión de fecha más tardía. La única edición moderna está en CALDERÓN, *Obras Completas*, vol. III (*Autos Sacramentales*, ed. A. Valbuena Prat, Madrid, 1952), págs. 180-197. Existe una traducción inglesa extremadamente pobre de la parte inicial de la comedia en el Apéndice a los *Mysteries of Corpus Christi* (Dublín, 1867), de D. F. M^CCARTHY.

fecta hasta que el Astro de la Tarde, como se llama aquí al Demonio, entra en el jardín. Éste cuenta a la princesa que es un príncipe de un país extranjero y que había sido el favorito y primer ministro de su rey. Este último, un día le confió los secretos de su corazón, mostrándole el retrato de una dama que había escogido para ser su esposa. Era tan bella, que el Astro de la Tarde quedó enamorado del retrato. Inflamado por la pasión de su amor, se dedicó a impedir la boda, diciéndole al rey que estaba por debajo de su dignidad el casarse con una mujer de nacimiento inferior, y afirmando que él, el Astro de la Tarde, sería el primero de sus súbditos en oponerse a matrimonio tan desigual y en negarse a jurarle fidelidad como a su reina. Nada consiguió hacer cambiar al rey en su resolución, por lo que el Astro de la tarde se vio obligado a organizar una rebelión e intentar usurparle el trono por el amor de la mujer del retrato. Derrotado y expulsado del reino, continúa llevando en su corazón los rasgos de la mujer del retrato, y ha venido al Jardín del Mundo porque la princesa que le ha escuchado es el original de aquel retrato, el objeto del amor que ha causado su caída.

Sin duda, esta explicación sobre la rebelión del Demonio alude a la idea teológica de que el Demonio pecó al negarse a adorar a la humanidad

de Nuestro Señor al revelársele el plan de la Encarnación y de la Redención; esta oposición a la Encarnación puede atribuirse solamente a su envidia del hombre — envidia de la futura exaltación de la naturaleza humana —.⁷ Calderón, al cambiar la envidia por el amor, se une a la vieja tradición judía que se encuentra en el libro apócrifo de Enoch y, en asociación, con el Génesis, 6, 1-5, aceptada por los primeros Padres de la Iglesia, en la cual algunos de los ángeles del cielo se habían enamorado de las hijas de los hombres y lujuriosamente codiciaban su belleza.⁸ No obstante, en estas primeras obras de Calderón no se menciona la lujuria, sino solamente el amor. Al volverse hacia esta primitiva leyenda, tiene el propósito de dotar su alegoría de la tentación de la mujer por el Demonio, con una fuerza a la vez poética y dramática, pero al presentarnos al Demonio como a un amante, apasionado y ardiente, de la naturaleza humana, le confiere una cierta nobleza. Si no supiéramos lo que se oculta en realidad detrás de la alegoría, nuestras simpatías estarían por completo con el Demonio. Puramente en el nivel de lo que al

7. Ver *The Adversary*, de B. LEEMING, S. I., en *Satan*, páginas 22-24.

8. Ver *Démon dans la Bible et la théologie juive*, en el *Dictionnaire de Théologie Catholique*, vol. IV, cols. 328, 336-37; *Démon d'après les Pères*, *ibid.*, cols. 340-358.

drama poético hace referencia, el Demonio aparece sumido en una luz heroica, como un amante fiel que ha sacrificado todo lo que tenía a su amada, y que le ofrece humildemente su sacrificio como prenda de su fidelidad, pidiéndole que no le desprecie por ser pobre, puesto que, aunque haya sido desterrado del reino, puede traerle todavía toda la riqueza del mundo, los diamantes de las entrañas de la tierra y el coral de las profundidades del mar, los cuales ofrece poner a sus pies para adornar sus zapatos. La altura dramática del Demonio queda todavía acrecentada por el hecho de que Calderón desparrama toda la gracia de su poesía en su ardiente pero respetuoso cortejo de la Princesa. Esta escena de amor es una de los más bellos pasajes que jamás escribió.

La Princesa, como cualquier dama de buena familia de la España del siglo XVII, se irrita de que cualquiera ose hacerle el amor, y despidió al Astro de la Tarde de su presencia; pero este cortejo parece haber hecho blanco en su vanidad, puesto que a partir de este momento se inclina hacia las corrientes de agua admirando su propio reflejo y acepta con orgullo los aduladores servicios de las cuatro Estaciones. Mientras, el Astro de la Tarde, impotente para conseguirla viva, determina poseerla muerta. Envenena una man-

zana que consigue le sea entregada por la Muerte. La princesa enferma de una rara enfermedad, y el Conocimiento proclama que será entregada en matrimonio a cualquiera que pueda curarla. Un Peregrino, que representa a Nuestro Señor, llega por el mar y la cura con las aguas del Bautismo, la Cruz y el Pan de la Vida, y se la lleva en su barco, dejando al Astro de la Tarde desesperado y solo en la playa.

La simplicidad de esta alegoría es un índice de la poca madurez de Calderón en este momento de su carrera. Lo mismo sucede con su presentación del Demonio como a un amante fiel, sacrificado y ardiente. El representar la tentación de Eva por Satán como el cortejo de un enamorado era el tipo de alegoría más obvio desde el punto de vista del drama poético, y como tal es efectivo; pero es por completo inadecuado como teología. Una alegoría que casi transforma a Dios y al Demonio en pretendientes rivales a la mano de la humanidad, Dios en una parte y Satán en la otra, podría parecer demasiado cercana a sugerir el dualismo de la herejía maniquea, por el que el Demonio es la parte antitética de Dios, un *antitheos*. La única cosa que salva a Calderón de caer en el maniqueísmo es su rotundo fracaso al presentar al Astro de la Tarde como un Demonio: el único signo de malicia que muestra,

tanto en su rebelión como en el envenenamiento de la manzana, no es más, en términos de alegoría, que los celos de un enamorado luchando por conseguir a su amada. La dificultad está en el hecho de que si el Demonio tiene que aparecer en persona para cortejar a la humanidad caída, tiene que aparecer atractivo ante ella y, por lo tanto, ante el auditorio. Finalmente, podemos encontrar todavía otro defecto en esta misma alegoría: se presenta al Pecado Original como al crecimiento de la vanidad en la Naturaleza Humana, pero la conexión entre éste y el cortejo del Demonio es tenue y no está conseguida dramáticamente, de hecho, la Naturaleza Humana rechaza los requerimientos del Astro de la Tarde.

Por ello si Calderón quería continuar tratando este tema en el mismo tipo de drama tenía que hacer frente a tres problemas teológicos. Primero, cómo presentar al Demonio como al mal. Segundo, cómo evitar el representarle como a un principio personificado del Mal, oponiéndose al principio del Bien. En tercer lugar, cómo conectar el mal en el Pecado Original con la malicia del Demonio.

Desde luego, estas dificultades apuntan hacia un problema filosófico, cuya solución se le ofrecía en las doctrinas agustinas y escolásticas de la

incorporeidad o carácter negativo del mal. El mal es siempre una privación, la falta de un bien que debería poseerse. Ya que, por definición, es una deficiencia, no puede concebir aparte del bien del cual es defecto. Calderón tenía que encontrar un modo de dramatizar esta doctrina en sus alegorías teológicas si quería conseguir algún progreso en esta clase de drama. Y consiguió triunfar en su empeño.

En sus obras siguientes, este primer intento de hacer una alegoría de la Caída, nos encontramos con que el Demonio ya no aparece solo, sino que va siempre acompañado de un compañero o cómplice, al que se dan nombres tales como Culpa o Pecado, Oscuridad, Noche.⁹ Y este nuevo carácter es una contraposición dramática a otro que aparece como compañero de la Naturaleza Humana, y al que llama Inocencia, Gracia o Luz. La Culpa es la negación de la Inocencia; el Pecado, la negación de la Gracia; la Oscuridad, la negación de la Luz. Podemos aclarar

9. Nos referimos solamente a los *autos* que dramatizan el Pecado Original y no necesariamente a aquellos que sólo son alegorías de la Redención. El cambio puede fecharse aproximadamente. Además de en *El veneno y la triaca*, el Demonio aparece sólo en las primeras versiones de *El Divino Orfeo* y *La vida es sueño*: las tres obras tienen que haberse escrito antes de 1638. El primer *auto* de este tipo en que el Demonio se nos aparece aparejado es en *El Pintor de su Deshonra*, la cual, partiendo de bases técnicas, puede fecharse, a guisa de prueba, hacia el año 1645; existen ocho más, todas las cuales fueron escritas después de 1651.

la significación de este equiparar al Demonio con una abstracción negativa analizando brevemente la alegoría de cualquiera de sus *autos*, ya maduros, sobre la Caída y Redención.

He seleccionado el *Pastor Fido*, que es uno de sus últimos autos y uno de los mejores.¹⁰ No voy a intentar exponer la riqueza extraordinaria de la obra, sino que voy a concentrarme en el rol del Demonio. Aquí se le equipara a la Culpa, papel representado por una mujer. La obra empieza con ambos personajes llamándose desde extremos opuestos del escenario; como la fantasía de los versos sugiere, se están llamando a través del Universo: el Demonio a la Culpa, porque es su espíritu; la Culpa al Demonio, porque ella es su sombra. Ambos se encuentran en el centro. Lo que les reúne es la envidia, la envidia a la Naturaleza Humana que causó la caída del Demonio desde el Cielo. (Hay que notar que Calderón ha abandonado la idea del amor del Demonio por la humanidad en favor de la tradición teológica aceptada.) Esta envidia por el hombre es lo que impele al Demonio a rodear con sus brazos la caída de la Naturaleza Humana mediante los de la Culpa.

10. Se escribió y representó en 1678. Como sugiere el título, la alegoría deriva indirectamente del drama pastoral de GUARINI. El texto está en *Obras Completas*, vol. III (ed. cit.), págs. 1582 a 1607.

La Naturaleza Humana está en el jardín con la Gracia, su compañera y consejera, y con la Voluntad, el Deseo, el Apetito y la Obediencia, sus criados.¹¹ Aquí no es una princesa como en *El veneno y la triaca*, sino una simple pastora, consciente de su nacimiento inferior, consciente de que su madre fue la Tierra; no envaneciéndose por poseer criados, ya que sabe que no son suyos por derecho, sino porque se le ha hecho este don; en resumen, es humilde y agradecida por el don de la vida que se le ha concedido; en ella ya no hay el orgullo que aparecía hasta ahora. La figura de la Culpa, debido a la envidia del Demonio, se introduce en la armonía existente. Ella, y no él, es el personaje principal del drama que sigue: es ella quien prepara el plan para la caída del hombre, y es ella y no él quien le tienta. No obstante, la Culpa lo hace sólo por la presencia del Demonio: no podría entrar en el jardín sin él. Esto es importante, ambos entran disfrazados: la Naturaleza Humana, todavía inocente, no puede ver a la Culpa y ni al Demonio tal como son en realidad. El último entra como el lobo: vestido de cordero; la pri-

11. El pensamiento de Calderón es mucho más tomista de lo que podría indicar esta triple distinción. Por *voluntad* entiende la inclinación no-cognoscitiva; por *deseo*, la voluntad determinada por el intelecto (el conocimiento de que su objeto es algo deseable), y por *apetito*, el apetito sensitivo.

mera, disfrazada de jardinero. En una escena repleta de poesía sutil y magnífica, mientras la Culpa se afana alrededor del manzano para que la cizaña no ataque la fruta y le impida hincharse y madurar, va cantando una canción, cuyo refrán dice que una pastora puede guardar corderos, pero no debe guardar la fe;¹² es la canción de una artera alcahueta que atrae sutilmente a la mujer para que pierda la pureza, alabando su hermosura. La Naturaleza Humana escucha fascinada, mientras la Culpa le insinúa que no hay nada tan bello en el mundo como ella y, por tanto, nada tan digno de ser amado. La llegada de la Gracia ahoga las palabras en la garganta de la Culpa, pero la semilla de la vanidad ha quedado sembrada.

¡Cómo se ha transformado aquí aquel cortejo de la Naturaleza Humana por el Demonio que aparecía en la obra primitiva! Aquí el Demonio no tiene acceso directo hasta ella. Entre ambos media una poderosa alcahueta. La alcahueta es la Culpa, que se presenta como una posibilidad ante cualquier criatura dotada de razón y voluntad, la posibilidad de la negación o perversión del bien — en esta alegoría, la per-

12. Las coplas de la canción, algunas de las cuales quedan glosadas, están tomadas de uno de los poemas más espléndidos — y cínicos — de GÓNGORA: «Guarda corderos, zagala; | zagala, no guardes fe».

versión del amor —. Esta perversión, que en la Naturaleza Humana se presenta bajo el aspecto de una posible infidelidad hacia su Creador, en el Demonio toma la forma de envidia, la cual, según Santo Tomás nos dice, es lo opuesto a la caridad o amor al prójimo. Debido a que tiene una realidad actual en el Demonio, la Culpa le acompaña; debido a que es potencial en la Naturaleza Humana, tiene acceso directo e interno a la mente y voluntad humanas, lo que, por otra parte, le es negado al Demonio: todo ello justifica su aparición como carácter dramático. El Demonio de Calderón sigue siendo un amante, pero ahora es un amante pervertido, y por tanto, malo. Debido a este modo de ser de amante pervertido, su papel en la acción, desde el punto de vista dramático, es puramente negativo. El mal que ha madurado en él como perversión puede germinar en el hombre por medio del pecado, ya que él, como el Demonio, tiene una voluntad que puede apartarse de su objeto propio.

El objeto propio de la voluntad humana es Dios, y en la alegoría de la obra queda representado por la Obediencia, que simboliza la aceptación del estado de humildad por parte de la Naturaleza Humana, y su gratitud por el don de la vida reconocido como un don y no como

un derecho, siendo esta gratitud su amor por Dios. La tentación a su vanidad es un signo de rebelión incipiente, y la Culpa juega entonces su segunda carta. Aunque es ella quien actúa de tentadora, es el Demonio quien le da el cebo en forma de una serpiente que arranca de su corazón. La Culpa le ata una cinta en uno de sus extremos, y en el otro ata una manzana; haciendo esconder al Demonio en una cueva, se esconde a su vez detrás del árbol y tira la manzana a los pies de la Naturaleza Humana. La intención del autor es el simbolizar que la Naturaleza Humana, no habiendo pecado todavía, no puede ver a la Culpa ni, por la misma razón, al Demonio: solamente puede ver la manzana. Pero la manzana está unida a la serpiente del Demonio, la cual, a su vez, es sostenida por la Culpa, porque la maldad inherente a la posibilidad de desobediencia se ha realizado hasta ahora sólo en el Demonio. Al seguir a la manzana, la Naturaleza Humana avanza hacia el Demonio, siguiendo su ejemplo, pero no será él quien tire de la cinta. Lo hará la Culpa, y la culpa será la propiedad de la Naturaleza Humana. El Pecado Original no es resultado de coacción alguna por parte del Demonio, ya que el Demonio sólo puede actuar sobre el hombre a través de su imaginación y de sus sentidos, pero no directamente sobre su

razón,¹³ y el Pecado Original será un pecado intelectual de orgullo. Mediante esta cuidadosa preparación de los artificios alegóricos, Calderón consigue darnos un equivalente dramático, tan exacto como es posible, de la teología.

Entonces la Culpa tira la manzana a los pies de la Naturaleza Humana y dice: «Cómela y serás como Dios». La Naturaleza Humana, turbada por el recuerdo de la canción de la Culpa y por el pensamiento de lo que su belleza pueda significar y ofrecer, ve la manzana y se siente inmediatamente atraída por su aspecto — si es tan bella al mirarla, se pregunta, ¿cómo será al probarla? —. Y no es la Culpa, sino su Voluntad, quien dice ahora: «Cómela y lo sabrás». Pero la Gracia se interpone entre la manzana y la Voluntad de la Naturaleza Humana. El Deseo y el Apetito dan un paso adelante, pero encuentran el camino bloqueado por la Gracia. Entonces el Deseo, la Voluntad, el Apetito y la Culpa dicen todos a una: «Cómela y serás como Dios». El pensamiento de que puede dejar de vivir subordinadamente y transformarse en dueña de su propia vida, se apodera de la mente de la Naturaleza Humana. El único obstáculo que queda

13. Este aspecto esencial de la teología del Demonio se discutirá más adelante, junto con otra obra en la que los detalles de la tentación del Demonio entran más plenamente dentro de la acción dramática.

es la Obediencia, pero sus avisos y sus intentos de recordarle que sólo es humana quedan recusados por la Naturaleza Humana al replicar: «Es por ser humana por lo que mi espíritu ansía ser divino». En el mismo instante la Obediencia cae al suelo y la Gracia se retira. Determinada a explotar las posibilidades de su naturaleza hasta el máximo y de transformarse en lo que se cree capaz de llegar a ser, la Naturaleza Humana se agacha para coger la manzana, pero la Culpa la atrae hacia sí, y cuando la Naturaleza Humana, siguiéndola, la coge y la come, se encuentra así mismo cara a cara con la Culpa, sin disfraz, y a la puerta de la cueva, donde el Demonio la espera para recibirla en sus brazos. Es ahora, y sólo ahora, cuando el Demonio puede entrar en contacto con la Naturaleza Humana. No ha tirado de ella; ella se ha echado en sus brazos, y su abrazo es el abrazo del amor pervertido, que es el amor al propio yo, la autosuficiencia, que es el deleite en uno mismo como si uno fuera el principio del propio yo, y todo lo cual es el pecado de orgullo. El orgullo ha emparentado a la Naturaleza Humana con el Demonio, pero ahora descubre que ha estado siguiendo una ilusión vana, ya que el Mundo se levanta para desvanecer su sueño de poder y grandeza, mostrándole que no es la dueña de la vida, sino la esclava de la

naturaleza en el dolor, el sufrimiento y la muerte. El resto de la obra es una alegoría sobre su rescate del pecado y de la muerte por el autosacrificio del Pastor Fiel, que le enseña con el ejemplo el verdadero amor de fidelidad desinteresada.

Vamos a aclarar cómo en la presentación del Demonio por parte de Calderón se han evitado los tres escollos en que cayó en *El veneno y la triaca*. En primer lugar, ha presentado al Demonio como al mal, transformándole en el símbolo de la envidia, de la perversión del amor; debido a que él es el espíritu perturbador, desea ver a la humanidad sin la felicidad que la colma, debido sólo a deseos puramente negativos y destructivos. Segundo, Calderón consigue evitar el presentar al Demonio como una personificación del Principio del Mal anteponiéndole en su rivalidad al Principio del Bien, subordinándole a la figura de la Culpa, que es quien le conduce y no él a ella; y la Culpa se presenta, no como una fuerza positiva y constructiva, sino como la negación y perversión del Bien. En la obra hay un solo principio positivo: el Amor, que es la ley de la creación, la sumisión voluntaria de la criatura a la voluntad del Creador sometién dose a la ley de su propia naturaleza; la figura abstracta de la Culpa es la perversión del amor por la envidia y el orgullo. En tercer lugar, la per-

sonificación de la Culpa realiza la conexión entre el mal del Pecado Original y la malicia del Demonio: es el lazo de unión entre Satán y el Hombre, y en ello hay una proyección de ambos que se aparta del orden que es posible a todas las criaturas inteligentes. El Hombre encuentra al Demonio en la Culpa mediante la perversión del amor en orgulloso amor propio; ambos, de común acuerdo, introducen la perturbación en el orden del Universo, pero el demonio lo hace independientemente, mientras que el hombre sigue su tentación.

El último ejemplo que voy a ofrecer lo he tomado del otro tipo del drama calderoniano, la *comedia*, la cual, si bien no es un drama «filosófico» en el mismo sentido que el *auto sacramental*, ejemplifica una técnica que no está menos gobernada por las mismas rutinas mentales filosóficas. Aquí nos encontramos al Demonio bajo una forma más concreta, con una actividad más particularizada: su intervención en la experiencia actual del hombre individual. Esto va a servirnos a la vez para bosquejar la idea que tenía Calderón del Demonio, y al mismo tiempo para aclarar algunos de los puntos que ya hemos visto.

El Demonio aparece en dos *comedias* muy notables, *El mágico prodigioso* y *El Josef de*

las mujeres.¹⁴ La primera es una de sus novelas más conocidas; me propongo hablar de ella porque, a pesar de que se ha escrito tanto sobre la misma, la significación precisa que se da al Demonio ha pasado inadvertida.¹⁵

La acción principal de la obra dramatiza la leyenda de los Santos Cipriano y Justina de Antioquía, en una de sus versiones, pero con diversas modificaciones; de acuerdo con ella, el mago Cipriano se enamora de Justina y conjura a sus espíritus familiares para que la traigan hasta él. Justina resiste las tentaciones y el Demonio se ve obligado a confesarse vencido porque ella es cristiana. Cipriano se convierte al comprender la evidencia de poderes más altos que sus artes diabólicas, y él y Justina mueren mártires.¹⁶ En la fuente, la unión de Cipriano con

14. El Demonio, o una figura diabólica, aparece también en *El Purgatorio de San Patricio*, *El gran príncipe de Fez*, *Las cadenas del demonio* (obra que considero de una autenticidad dudosa) y en *La margarita preciosa* (de la cual sólo se debe a Calderón el tercer acto).

15. Shelley tradujo parte de cada uno de los actos (812 líneas en total); esta versión se publicó por primera vez en *Posthumous Works* (London, 1824). Puede encontrarse una traducción de la obra completa en D. F. M'CARTHY, *Calderón's Dramas* (London, 1873), pero no es recomendable. La adaptación de Edward FITZGERALD (*The mighty magician*, en *Eight Dramas of Calderón*, London, 1906) es tan libre que no puede considerarse de Calderón en absoluto; el mismo Fitzgerald rehusó publicarla.

16. Ésta es la versión que se encuentra en las *Flos Sanctorum*, de Alonso de VILLEGAS (Madrid, 1594), fols. 321-22, que fue la principal fuente a que recurrió Calderón. Ver Max KRENKEL, *Klassische Bühnendichtungen der Spanier*, vol. II (Leipzig, 1885), págs. 2-61.

el Demonio se explica como sigue: «Él invocó demonios, les ofreció sacrificios, les juró amistad eterna y prometió no reconocer a otro dios que no fuera el que pudiera urdir la posesión de Justina». Esta promesa de amistad y adoración, en la obra de Calderón, se cambia por un pacto formal.¹⁷

Los pactos con el Demonio, por los que un hombre se comprometía a entregar su alma en una fecha determinada en pago de ciertos beneficios, eran un tema popularísimo en la leyenda medieval, y no se relacionaban solamente con caracteres imaginarios. Un siglo después de su muerte se creía que el Papa Silvestre II, por ejemplo, siendo un simple monje, había hecho un trato con el Demonio y que a éste debía la erudición que le hizo famoso y el éxito de su carrera eclesiástica. En alguna de estas historias, como ocurre en una de las versiones de la leyenda del Papa Silvestre II, el Demonio consigue cobrar el alma del hombre que le era legalmente debida; no obstante, en otras, aunque el Demonio nunca deja de cumplir su parte en el trato, la parte humana del contrato falla, rompiendo su voto por el arrepentimiento, hecho que podría causar un

17. Le fue sugerido por la comedia de Antonio MIRA DE AMESCÚA, *El Esclavo del Demonio*, pero las líneas originales que da Calderón a este trato no tienen nada que agradecer a esta comedia más temprana.

comentario algo cínico en el sentido de que los hombres medievales representaban al Demonio como más honesto que ellos mismos.¹⁸ Esta impresión de hallarnos ante un Demonio honesto defraudado en sus derechos legales es una de las dificultades inherentes al tema del pacto diabólico. La otra dificultad, que es el corolario invertido de la anterior, la encontramos ejemplificada en el *Dr. Faustus*, de Marlowe, tan conocido en nuestra literatura. Si tomamos la comedia al pie de la letra y consideramos la acción de un modo realista, nos parecerá que Fausto no se arrepiente y, por lo tanto, no rompe su promesa, debido a que Mefistófeles le ha amenazado con descuartizarlo si lo intenta; hasta que finalmente, acuciado para que confirme este primer pacto con un segundo, considera que ya es demasiado tarde para arrepentirse. Por ello el grito apasionado de Fausto pidiendo clemencia a Dios, en el último parlamento, tan magnífico y lleno de tensión, queda sin ser oído. Ello ha conducido a que Santayana afirme que «este Fausto excelente está condenado por accidente o por predestinación; es intimidado por el demonio y se impide que se arrepienta cuando está ya arrepentido en realidad»; y que por ello Marlowe «estaba en camino

18. Ver, por ejemplo, Arturo GRAF, *Il Diavolo* (Milán, 1889); traducción inglesa, *The Story of the Devil* (London, 1931), páginas 141-2, 149.

de cambiar la filosofía cristiana de la vida». ¹⁹ Se ha defendido a Marlowe de un modo convincente, alegando, ante esta acusación, que la acción de la obra no debe tomarse real, sino alegóricamente. ²⁰ No obstante, el hecho de que la obra necesite se la defienda contra tal acusación es una muestra más de cuán difícil es el utilizar simbólicamente el pacto diabólico sin falsificar la teología. Habiendo comprendido estos dos peligros, podremos ver mejor el cuidado y la destreza con que Calderón hace uso de este símbolo.

En el comienzo de su obra nos encontramos a Cipriano, que es un estudiante de filosofía ansioso de descubrir la verdad. De Antioquía se ha retirado al campo a fin de meditar en soledad sobre el problema de la Primera Causa del Universo. El Demonio aparece en forma de viajero y cuenta a Cipriano que ha perdido su camino cuando se dirigía hacia Antioquía y le pregunta la dirección. Cipriano se sorprende por la pregunta, ya que la ciudad se halla a la vista por completo y cualquier camino podría llevarle hasta allá. El Demonio replica: «Esto es lo que es la ignorancia: hallarse delante del conocimiento y

19. G. SANTAYANA, *Three Philosophical Poets* (*Harvard Studies in Comparative Literature*, vol. I, 1910), págs. 147, 149.

20. James SMITH, *Marlowe's «Dr. Faustus»*, en *Scrutiny*, vol. VIII (1939), págs. 36-55.

no saber cómo utilizarlo». ²¹ Ningún crítico se ha fijado en esta observación que, junto con la situación que la origina, no tiene ninguna relación directa con la trama que antecede ni con la posterior. Pero es precisamente este hecho el que tendría que detenernos en la lectura y hacernos tomar nota, ya que en la técnica calderoniana son las observaciones aparentemente más intrascendentes las que nos muestran mejor el sentido de la obra. El Demonio admite su ignorancia en un aspecto determinado, y es en esta ignorancia en lo que podemos encontrar la definición de lo que éste es en realidad y deducir el sentido que tomará su acción dentro de la obra. Si tenemos en cuenta que se trata nada menos que de una definición de lo que el Demonio es en realidad, vale la pena que nos detengamos un momento a considerarlo.

Nuestra primera reacción ante la respuesta del Demonio, lo mismo que Cipriano, es de sorpresa, es evidente que no podemos asociar fácilmente la ignorancia con la idea que tenemos formada del Demonio. Desde luego, la sorpresa de Cipriano es todavía mayor. Es un raro ejemplo de ignorancia hallarse a la vista de una ciudad y no saber el camino que conduce hasta ella.

21.

«Ésa es la ignorancia,
a la vista de las ciencias
no saber aprovecharlas.» (líneas 118-20)

Para comprender mejor lo que quería decirnos Calderón tenemos que recurrir a referencias de las doctrinas de Santo Tomás. Al tratar del pecado cometido por los ángeles caídos, nos dice Santo Tomás que el Demonio no pudo pecar por ignorancia, en el sentido de tomar por bueno algo que era intrínsecamente malo, ya que no tenía pasiones que pudieran trabar su razón o su entendimiento. Pero también puede pecarse al escoger algo que en sí es intrínsecamente bueno si lo escogemos de tal modo que no tengamos en cuenta el orden adecuado de la acción. Y continúa: «Esta clase de pecado no presupone ignorancia, sino sólo el hecho de que uno ha dejado de considerar algo que hubiera debido tener en cuenta. El ángel pecó de este modo usando su libre voluntad contra su propio bien sin ser guiado por la voluntad divina».²² La totalidad de este pasaje es una respuesta a la cuestión de que los ángeles no podían pecar porque eran incapaces de error; por ello cuando Santo Tomás nos dice que el pecado del Demonio no presupone ignorancia, algunos editores aclaran esta afirmación añadiendo una nota significando que

22. «Et hujus modi peccatum non praeexigit ignorantiam, sed absentiam solum considerationis eorum quae considerari debent. Et hoc modo angelus peccavit, convertendo se per liberum arbitrium ad proprium bonum, absque ordine ad regulam divinae voluntatis.» (*Summa Theologica*, I, LXIII, I, ad 4.)

no se refiere a la ignorancia por la que se toma el mal por bien, sino una ignorancia por la que no se tiene en cuenta lo que uno debería y podría considerar, siendo por tanto ignorancia por falta de atención.²³ Evidentemente el Demonio era capaz de esta clase de ignorancia.

Precisamente lo que quiere significar el Demonio de Calderón al definir la ignorancia como el hecho de estar frente al conocimiento y no utilizarlo, no es más que un defecto de atención o falta de consideración. Santo Tomás, al discurrir sobre los actos voluntarios e involuntarios, deja clara la idea de que la falta de atención es un hecho o forma de ignorancia.²⁴ Puede relacionarse de tres maneras la ignorancia y la voluntad: existe una «ignorancia concomitante», que es la que origina actos involuntarios, por los que, sin saberlo, uno realiza los actos que ya hubiera hecho de estar en posesión del conocimiento (como cuando un hombre que tiene la intención

23. Y así el Abbé DRIoux: «Il ne préexige pas l'ignorance par laquelle on prend le mal pour le bien, mais il préexige cette ignorance par laquelle on ne considère pas en acte ce qu'on pourrait et ce qu'on devrait considérer, et cette ignorance est un défaut d'attention.» (*La Somme Théologique de Saint Thomas*, París, 1853, vol. II, pág. 502, n.º 2.)

24. «Entonces, se encontrará el pecado (de "Lucifer") en su ignorancia voluntaria del orden posterior de su propia perfección hacia la divinidad; indudablemente en el pecado había ignorancia en el sentido de falta de consideración, pero en no precederle.» (W. FARRELL, O. P., *The Devil Himself*, en *Satan*, pág. 14.)

de matar a su enemigo, cuando se encuentra con él cazando, le mata pensando que está disparando sobre un venado); tenemos luego la «ignorancia antecedente», que es la que produce un acto involuntario (como el de un hombre que se está practicando en el tiro al blanco y mata por accidente a otro que no había visto aproximarse); por fin, está la «ignorancia consecuente», que es la que produce los actos voluntarios. En esta última podemos distinguir dos clases: primero, «la ignorancia afectada», cuando no se quiere saber algo, a fin de tener una excusa para seguir obrando mal; segundo, «la ignorancia de elegir mal» (*ignorantia malae electionis*), cuando no se considera lo que debería considerarse o no se toma la molestia o el trabajo de adquirir el conocimiento que se debería tener.²⁵ La ignorancia antecedente, desde luego, sólo es causa de pecados materiales, mientras que la ignorancia consecuente es la causa del pecado formal. El pecado originado por la ignorancia de la mala elección es un pecado de la razón.²⁶

Aquí tenemos, pues, la base filosófica para la idea del Demonio presentada por Calderón en

25. *Summa Theologica*, I, II, VI, 8.

26. «Utroque igitur modo contingit esse peccatum in ratione: et primo quidem, in quantum errat in cognitione veri; quod quidem tunc imputatur ei ad peccatum, quando habet ignorantiam vel errorem circa id quod potest et debet scire.» (I, II, LXXIV, 5.)

El mágico prodigioso. Éste representa, aquel defecto de la razón que es la ignorancia, que nos lleva a elegir equivocadamente debido a una desatención voluntaria a verdades que son accesibles y que es necesario conocer («Esto es lo que es la ignorancia; hallarse delante del conocimiento y no saber cómo utilizarlo»). En ello tenemos un índice de lo que será su intervención en la obra; el Demonio actuará de acuerdo con lo que es y todo su anhelo se cifrará en hacer a Cipriano igual que él: en inducirle a no llegar al conocimiento de lo que está ante su vista.

Este conocimiento es la existencia y la naturaleza de Dios. Mediante su razón, ayudada por los filósofos paganos, Cipriano ha conseguido postular la existencia de la Primera Causa, la cual, como más tarde deduce, debe poseer los atributos de Unidad, Bondad, Omnisciencia y Omnipotencia. La dificultad con que se encuentra a continuación estriba en dónde tiene que encontrarse esta Primera Causa. En resumen, ha aprehendido la existencia del Dios de los filósofos; pero para perfeccionar su intelecto debe llegar al conocimiento del Dios de los cristianos. Ésta es la razón por la que el Demonio aparece en este momento dado y aparece del modo particular descrito, afirmando que no sabe el camino que lleva a Antioquía a pesar de encontrarse a

la vista de la ciudad. Porque siempre, cuando la razón está a la vista del conocimiento necesario para la ordenación adecuada de la vida, existe la posibilidad de que permanezca en esta ignorancia debido a una falta de atención o a una distracción deliberada. La figura del Demonio actualiza, pues, una posibilidad existente dentro del propio Cipriano, dándole vida frente al auditorio, y para poder comprender plenamente la dramatización que hace Calderón de su idea sobre el Demonio es esencial darse cuenta de que, en lo que respecta a la trama escénica, tiene un papel independiente; en lo que respecta al tema, es la proyección de procesos mentales imaginativos y sensibles de Cipriano. Si se prescindiera de la figura del Demonio, la obra, como representación teatral, quedaría arruinada por completo, pero el tema — la idea que se halla por detrás de la trama — seguiría siendo completo y consistente, ya que todas las acciones de Cipriano pueden explicarse perfectamente en términos de su intelecto y voluntad y no necesitan de influencias externas y sobrenaturales para que se realicen.

Esto está de acuerdo con el principio teológico fundamental de que el Demonio no puede ejercer ninguna influencia directa sobre la voluntad humana: tienta desde fuera, pero también lo hace

la concupiscencia desde dentro, y la presión del Demonio no puede tener efecto si no se combina con un empuje desde dentro.²⁷

Como aclara muy bien Santo Tomás, el Demonio no puede actuar directamente sobre el intelecto humano; su acción interna se reduce a la imaginación y al apetito sensitivo.²⁸ Exteriormente puede actuar sobre los sentidos.²⁹ Actúa sobre el apetito sensitivo excitando las pasiones, aunque no puede impeler a la voluntad para que las consienta.³⁰ Puede actuar sobre la imaginación causando la aparición de imágenes, pero no puede producir nuevas imágenes que no se hayan percibido antes a través de las impresiones sensitivas; sólo puede reproducir ante la imaginación aquellos objetos que ya se habían ofrecido a la propia experiencia de un hombre y al conocimiento de sus sentidos.³¹

En consonancia con estas conclusiones tomistas veremos desarrollarse la tentación del Demonio en *El mágico prodigioso*. El Demonio discute con Cipriano defendiendo el politeísmo pagano, pero no puede inducir su razón a que caiga en error intelectual alguno. Por ello se

27. Ver J. de TONQUÉDEC, S. I., *Some Aspects of Satan's Activity in this World*, en *Satan*, pág. 43.

28. *Summa Theologica*, I, II, LXXX, 2.

29. Ob. cit., I, CXI, 4.

30. Ob. cit., I, CXI, 2.

31. Ob. cit., I, CXI, 3.

retira esperando la oportunidad de atraerle hacia la ignorancia por falta de atención, atacándole en su imaginación. Se presenta la oportunidad cuando Cipriano, que hasta ahora se había absorbido en sus estudios filosóficos, conoce a Justina y, enamorándose de ella, despierta por primera vez a la concupiscencia. Ésta es la distracción que puede inmovilizar su mente en ignorancia voluntaria, la vista del conocimiento, puesto que Justina se transforma en el bien deseado por encima de todos los demás, y se transforma, como él mismo dice, en el Dios que estaba buscando. Ella, siendo una cristiana en una ciudad pagana, no quiere saber nada de sus avances, y le prohíbe el acceso a su presencia. Por tanto, Cipriano sólo puede satisfacer su pasión conjurando la figura de su nuevo dios haciéndole aparecer ante su imaginación. El Demonio puede ahora empezar su tarea; éste es el empuje desde dentro que le hacía falta para que su estirón desde fuera pudiera ser efectivo. Cuando Cipriano, en el frenesí de su pasión, grita que cambiaría su alma por la posesión de Justina, aparece el demonio con un nuevo disfraz y acepta el cambio, ofreciendo enseñar a Cipriano las artes mágicas que le proporcionarán lo que desea; y entre ambos se firma el contrato. Este episodio muestra un aspecto original. En la fuente de la que Calderón

ha derivado la parte principal de la trama y, si no me equivoco, en la mayoría, si no en toda la hueste de precedentes literarios de pacto diabólico, el hombre que entra en este pacto sabe que su aliado es el Demonio; pero el Cipriano de Calderón no lo sabe: le cree un mago, pero un ser humano. Esto es otro ejemplo de la fidelidad de Calderón a la filosofía que ha formado su mente, ya que Santo Tomás, y con él todos los teólogos morales católicos, opina que los pecados de la carne son menos graves que los de la mente. La primera de las tres razones que da Santo Tomás³² es que los pecados de la carne se dirigen *hacia* el objeto deseado, ya que la función principal — función del apetito carnal — consiste en procurar el bien del cuerpo; en cambio los pecados de la razón se *apartan* de Dios, a quien la mente debería dirigirse en realidad, y es este acto de «apartarse» de Dios lo que constituye la naturaleza del pecado. El amor carnal no tiene en sí mismo toda la malicia de la voluntad desordenada por un juicio de la razón deliberado y a sangre fría: la violencia de la pasión física es lo que la separa del pecado intelectual de orgullo que era el de Satán. Ésta es la razón por la que Cipriano no reconoció ni supo quién era el Demonio, y por ello no escoge directamente su aso-

32. Ob. cit., I, II, LXXIII, 5.

ciación con él. Solamente al final, cuando su razón vuelve a funcionar claramente, sin estar empañada por la pasión, consigue descubrir la identidad del Demonio, dándose cuenta de que, subordinando el bien de la mente al bien del cuerpo y haciendo su dios de Justina, se ha abandonado al mal. Se da cuenta de ello cuando su poder mágico falla. El Demonio tienta a Justina evocando en su mente sugerencias amorosas, pero su deseo de pureza, enraizado por su amor a Dios, le permite resistir. Cuando llega el momento en que el Demonio debe cumplir su parte en el trato, todo lo que puede hacer es llevarle a Cipriano un fantasma de Justina, que cuando él lo abraza se transforma en un esqueleto que dice: «Cipriano, éstas son todas las glorias del mundo». Al darse cuenta Cipriano de que ha estado persiguiendo un bien que sólo conduce a su propia disolución en la muerte, su mente se activa una vez más. ¿Por qué ha fallado el poder mágico? Más allá de la incapacidad radical del apetito de la carne para producir una felicidad duradera debe de existir una verdad viva y durable, y es de nuevo esta verdad lo que desea. Ya no se dejará cegar más por la ignorancia cuando esté frente al conocimiento, y el dominio que el Demonio ejercía sobre él queda roto.

A partir de aquí existen tres continuaciones

distintas, partiendo siempre del patrón tradicional de las narraciones de pactos con el Demonio, dos de ellas quedaban sugeridas en la fuente de Calderón. En la primera, Cipriano no recobra el pacto firmado; éste sigue en manos del Demonio, el cual, después del martirio de Cipriano, encuentra que el papel ha quedado en blanco: esto indica que mientras el hombre vive es capaz de pecar mortalmente y por ello se halla potencialmente en manos del Demonio hasta su salvación final. La segunda, en casi todas las historias sobre pactos diabólicos, el Demonio cumple su parte en el trato y es el pecador quien rompe la suya al arrepentirse; pero, en un sentido legal, no es posible que el Demonio, en Calderón, parezca honesto y Cipriano deshonesto, porque, tanto en la comedia como en su fuente, el Demonio es incapaz de cumplir sus promesas, ya que no puede coaccionar la voluntad humana. Tercero, Calderón, desarrollando una insinuación que aparece en la fuente, hace que Cipriano consiga forzar al Demonio arrancando a sus labios, una por una, las respuestas a sus imperiosas demandas relativas al poder que mantiene libre a Justina. El Demonio se ve obligado a decirle que la Primera Causa, Una, Buena, Omnisciente y Omnipotente, es el Dios de los cristianos. Y éstas son las últimas palabras de Calderón que

se refieren al Demonio en esta obra: la misma ignorancia a la vista del conocimiento (que él representa y busca al mismo tiempo el modo de inculcar en el hombre), la cual le hace impotente para dar la felicidad que ha prometido, es un testimonio de la bondad y del poder de Dios. Partiendo del conocimiento de esta primera causa, Cipriano llega al conocimiento de Dios en la Fe, Esperanza y Caridad, y se une a Justina en la profesión de su fe, la cual ambos sellan con el martirio.

Se habrá notado que, identificando al Demonio con la ignorancia, y específicamente con la ignorancia por la que Cipriano, por su propia voluntad, obstaculiza su misma razón, realiza Calderón las dos cosas que hizo en *El Pastor Fido*: da énfasis al hecho de que el mal es algo negativo (en el caso presente sigue a la exclusión del conocimiento); y evitando el recurso tradicional, da cuerpo al Demonio (como carácter dramático con derecho propio), evitando transformar la lucha moral en la rivalidad entre dos fuerzas magnéticas externas, cada una de las cuales intenta arrastrar a la voluntad humana. Desde luego, hay dos magnetismos externos: uno es la verdad, que atrae a la razón, y es la única que puede satisfacerla; otro es el bien carnal, que atrae al apetito sensitivo. Pero este último

no es malo *per se*, y su asociación con el Demonio no le transforma en un principio positivo del mal. El defecto moral no radica en el apetito carnal, sino en la sujeción de la razón a éste, recubriendo a esta última con la nube de la ignorancia y evitando así su realización. Este defecto, que es una desarmonía en las relaciones entre las facultades intelectuales y la parte sensible del hombre, no lo origina el Demonio; está asociado con él como algo que, una vez ya está allí, puede ser reavivado, a fin de evitar que la mente pase de la ignorancia al conocimiento. Es el hombre mismo quien, permitiendo que dentro de su propio yo se produzca tal desorden, avanza hacia el reino de la ignorancia y del vacío mortal, donde el Demonio está esperando para recibirle.

Considerando que todos estos principios están en conformidad con el pensamiento tomista, es por lo que he pensado que el tema de este trabajo no dejaría de interesar a una sociedad aquina. Aunque he hablado solamente de tres de sus obras, y a pesar de que no he mencionado una sutileza dramática de originalidad soberbia, creo que he mencionado todos los elementos esenciales a la dramatización calderoniana de la teología sobre el Demonio. Confío que esto haya demostrado que Calderón es un dramaturgo que no merece ser olvidado por los teólogos y filósofos

crisianos, y más particularmente que el por otra parte tan autorizado libro sobre *Satán*, como el que he señalado al principio, no debiera de haberle omitido en su sección sobre el Demonio en la literatura.

(Traducción de Ana M.^a Font.)

AUTOS SACRAMENTALES
EN MADRID HASTA 1636

Por N. D. SHERGOLD y J. E. VAREY

La escenografía de los autos sacramentales en Madrid ha sido el objeto de varios estudios, entre los que se destacan los de González Pedroso,¹ Latorre y Badillo² y la publicación de documentos realizada por Pérez Pastor.³ Creemos, sin embargo, que la materia que existe en los archivos de la capital merece un comentario más detallado del que estas autoridades la dedican, sobre todo como dejan muchos papeles sin editar, y hacen errores notables en la transcripción e

1. E. GONZÁLEZ PEDROSO, Prólogo a *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, B.A.E., tomo LVIII (Madrid, 1916), págs. VII-LXI.

2. M. LATORRE Y BADILLO, *Representación de los Autos Sacramentales en el Período de su Mayor Florecimiento (1620 a 1681)*, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3.ª época, año XV, tomos XXV (1911), 189-211, 342-67, y XXVI (1912), 72-89, 236-62.

3. C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, 1.ª serie (Madrid, 1901) y 2.ª serie (Burdeos, 1914). Véase, además, C. PÉREZ PASTOR, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, 1905); y D. EMILIO COTARELO Y MORI, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, 1904), cap. IX, donde hay muchos pormenores sobre la fiesta del Corpus, y también el texto de algunos documentos. Para un estudio más moderno, véase B. W. WARDROPPER, *Introducción al teatro religioso del siglo de oro (la evolución del auto sacramental: 1500-1648)* (Madrid, 1953, especialmente caps. V-VIII.

interpretación de otros.⁴ Aquí queremos aclarar la manera en que se desarrollaba la fiesta del Corpus a través de los años, y además haremos algunas observaciones nuevas sobre la puesta en escena de los autos sacramentales. Por razones de tiempo y de espacio, sólo llevamos nuestro estudio a 1636, pero aunque por esta fecha ya se habían establecido los más importantes rasgos característicos del teatro sacramental, para un conocimiento exacto y completo de éste será preciso pasar a la consulta de los muchos papeles inéditos de años posteriores.

Antes del siglo xvii, pocos datos quedan sobre las representaciones dramáticas, aunque sabemos que en 1481 el Corregidor y los Regidores acordaron que «todos los oficios dela villa saquen cada ofiçio sus juegos con representacion honesta, lo mas honradamente que ellos pudieren. E sy algund ofiçio fuere pequenno, que se junten dos ofiços para sacar vn juego. E que qualquier ofiçio que no sacare su juego aquel dia sancto perpetuamente para siempre jamas en cada anno, que pague de pena tres mill mrs., para la costa de la mesma fiesta. E mandaron que los moros e

4. La mayor parte de la documentación se encuentra en el Archivo Municipal de Madrid. Expresamos nuestro agradecimiento al presente archivero, don Agustín Gómez Iglesias, por habernos facilitado la consulta de los papeles, y por ofrecernos espacio en la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de Madrid* para publicarlos.

los judios saquen el dicho dia, los moros sus juegos e danças, e los judios su danza, so la mesma pena». Además, los miembros del Consejo habían de acudir a la procesión general y no «a otras procesiones que se fagan en la dicha villa nin en sus arrauales», bajo la pena de perder el salario correspondiente a aquel año. A los cabildos también se les exigía su presencia, poniendo una multa de 60 maravedís al que no asistiese. El Mayordomo del Consejo tenía que dar noticia de la fiesta treinta días antes de la fecha de ella, y era obligado a que «faga facer treze varas de dardos pastoriles, largas, para los rregidores, para rregir la proçesion». ⁵ Es posible que éste fuese el primer año en que se sacara *juegos* en la procesión madrileña, y que estos juegos fuesen de de la misma clase que los *entremeses* o *rocas* ya conocidos desde hacía años en Barcelona, Valencia y Sevilla. Diez años más tarde, en 1491, hay otro documento en que se refiere al pintar de «las cosas de los dichos juegos», ordenando que como el pintor de ellas había muerto, «se tome otro pintor que tenga el dicho cargo... por quela dicha fiesta se haga onrradamente». ⁶

5. E. de la P. (ESCUDERO DE LA PEÑA), *Fiestas del Corpus en Madrid (siglo XV)*, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año I, núm. 8, 124-6. 15 de junio de 1871. Es una cita del Libro de Acuerdos, núm. 1.º, fol. 24.

6. ESCUDERO DE LA PEÑA, art. cit., sacado del Libro de Acuerdos, núm. 2, fol. 254 v.^{to} y siguientes.

En 1510 el Real Consejo proveyó que no compeliere la Villa de Madrid a los pecheros y oficiales de ella que contribuyesen a los gastos de la fiesta del Corpus, sin que ellos voluntariamente quisiesen.⁷

En 1567 se refiere a «invenciones para la fiesta del Corpus», prometiendo dar tres joyas, o premios, a las que luzcan más;⁸ pero la primera referencia definitiva a la representación de autos en Madrid es del año 1574, cuando Jerónimo Velázquez, autor de comedias, se obligó de hacer para la fiesta del Corpus «tres autos, el uno de la Pesca de San Pedro, y el otro de la Vendimia celestial, y el otro del Rey Baltasar quando en sus convites profanó los vasos del templo». Él pondría los actores y vestidos y la Villa había de darle «tres carros aderezados con todos los artificios que fueren necesarios para las representaciones según la comodidad que para cada auto fuere menester».⁹ El mismo año Alfonso Silva, maestro de danzas, ofreció «presentar cuatro danzantes en la fiesta del Santísimo».¹⁰ Los archivos notariales tienen varios contratos sobre distintos aspectos de la fiesta, entre los

7. Archivo Municipal de Madrid, 2-196-13. Publicado por don TIMOTEO DOMINGO PALACIO, *Documentos del Archivo General de la Villa de Madrid* (Madrid, 1909), tomo IV, págs. 167-9.

8. C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos...*, 2.^a serie, pág. 1.

9. C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos...*, 1.^a serie, pág. 333.

10. *Ibíd.*, pág. 9.

cuales hay el de Pedro Alonso de Cuevas, jubetero, para una danza de seis ninfas en 1576; el de Fernán (?) Velázquez sobre los autos de 1577; y una obligación hecha en 1578 por Alonso de Cisneros, autor de comedias, de hacer tres autos, cada uno con dos entremeses. Cisneros también hizo una obligación «sobre la ayuda para traer los carros donde se harán las representaciones del Corpus». ¹¹ Una petición de la Villa de Madrid para hacer los gastos necesarios para la fiesta de 1577 habla de «autos y danças y otras cosas... anexas» e indica que en otros años se había nombrado un miembro del Consejo Real que se encargara de la administración, vigilando los gastos y firmando las libranzas. ¹² En los años de 1575 y 1576 consta del mismo expediente que este oficio se dio al doctor Francisco de Villaforme. La práctica de prolongar las fiestas durante la semana siguiente parece haberse iniciado en 1585, porque en 1588 otorgóse una Real cédula para que Madrid pudiese gastar no más que doscientos ducados para este fin, como se había hecho en los tres años antecedentes. ¹³ Un documento de 1584 trata de los gigantes, ¹⁴ figuras de pasta y armazón de madera que acompañaban

11. *Ibíd.*, págs. 10-11.

12. Arch. Municip., Madrid, 2-196-15.

13. Arch. Municip., Madrid, 2-196-16.

14. Arch. Municip., Madrid, 10-232-101.

a la procesión, animadas por ganapanes que se metían dentro. Parece que había diez de ellos, porque en 1606 Juan Bautista de Magurnio las vestía nuevamente.¹⁵ En 1598 se pagó a Fabricio Castello 250 reales por hacer la tarasca, y además 130 reales por un elefante «con tres escudos pintados en papel de marca mayor».¹⁶ Castello también pintó un medio carro para la representación de los autos al Rey, al precio de 300 reales, y recibió 130 reales más por «el aderezo de tornar a dorar y aderazar un ídolo y dos máscaras para Simón Mago y unas andas del ídolo y tornar a pintar una silla y tornar a aderezar los carros para representar al Rey».

La organización de las fiestas del Corpus estaba encargada a una junta, la cual se componía de dos regidores, el Corregidor o su diputado, un delegado del Consejo Real, y un secretario. En 1608, primer año en que tenemos una lista completa de comisarios, la comisión de los autos se componía de don Diego López de Ayala, a quien se le describe como siendo «del Consexo

15. Arch. Municip., Madrid, 2-196-20. La Villa, sin embargo, alegó que había contratado darles «diez gigantes nuevos acabados en toda perfeccion» a cambio de los diez viejos más ochenta ducados.

16. E. COTARELO Y MORI, *Ensayo sobre ... Calderón*, página 257, nota 3, sacado de un documento del Archivo Municipal, signatura 1-471-1. Sobre la tarasca, véase nuestro estudio «La Tarasca de Madrid: Un aspecto de la Procesión del Corpus durante los siglos XVII y XVIII», *Clavileño*, año IV (1953), 18-26.

de S. M. y Comisario desta Villa», el Corregidor de Madrid, don Gonzalo Manuel, y los regidores don Luis de Valdés y don Gabriel de Alarcón.¹⁷ Había además varias otras comisiones que cuidaban de distintos aspectos de la fiesta, como la provisión de tablados, danzas, gigantes, y toldos y atajos para las calles por donde había de pasar la procesión. También asistían a ellas el Corregidor y el diputado del Consejo Real, el cual más tarde llegó a llamarse Protector de la Fiesta del Corpus, pero las personas de los regidores eran diferentes. Los papeles del siglo XVI son tan fragmentarios que no sabemos cuándo se empezara este sistema. Documentos de los años 1592 y 1593, sobre danzas, hablan del «Corregidor y Comisarios», pero no hay indicaciones anteriores.¹⁸

El dinero para la fiesta seguía viniendo de las *sisas*, y hay varias peticiones y decretos reales entre 1601 y 1613 sobre este asunto.¹⁹ En 1601 y 1603 el Ayuntamiento solicitó permiso para gastar 1000 ducados en las fiestas; el 6 de abril de 1604 recibió libramiento para gastar la misma

17. Arch. Municip., Madrid, 10-232-75. El texto se puede consultar en C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos...*, 2.ª serie, página 38; pero tiene la signatura equivocada, como a veces pasa con otros documentos también.

18. Arch. Municip., Madrid, 2-196-17.

19. Arch. Municip., Madrid, 2-138-192 (1601), 2-158-215 (1603), 2-196-19 (1605), 2-159-7 (diciembre de 1605, para 1606), 2-196-22 (1611), 2-196-23 (1613).

suma para el mismo fin ;²⁰ y pidió igual cantidad para 1606. En 1605 pedía 1500 ducados, tal vez porque estaba en Madrid en aquel año la importante misión diplomática encabezada por el Earl de Nottingham, y que por eso se quería hacer una procesión más espléndida para impresionarles a los ingleses.²¹ Los documentos de 1611 y 1613 no mencionan ninguna cantidad definitiva. Los gastos del Corpus siguieron aumentándose, y en 1618 habían llegado a ser 2.729.149 maravedís, es decir, a casi 7.300 ducados; «y falta muchos mas de dar libranças como son los de las danças y las colaciones y otras cosas».²² En el mismo expediente hay un documento en que la Villa pide una subvención especial de 250.000 maravedís de los fondos de las *sisas* «como se alargaron las fiestas mas de quatro dias». La «razon del gasto de la fiesta del Santisimo Sacramento» de 1631 indica un total de 3.247.282 maravedís, o sea 8.635 ducados.²³ Un documento de 1626

20. C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos...*, 2.^a serie, pág. 33.

21. «Thursday the thirtieth day of May, being Corpus Christi day, the King went in Procession, and for that he would be seene by the English, the course was appointed by the gate where his Lordship lodged.» R. TRESWELL, *A relation of such things as were obserued ... Charles Earle of Nottingham ... Ambassadour to the King of Spaine* (London, 1605), pág. 42. En la descripción que sigue no hay nada sobre los carros de los autos; ni tampoco en otras relaciones de las fiestas de este año.

22. Arch. Municip., Madrid, 2-196-27.

23. Arch. Municip., Madrid, 2-196-37.

indica que contribuía a la subida general de la costa el hecho de que se estrenaban los autos con más lujo que antes, el tener que pagar más por los vestidos, y el aumento notable en el sueldo de los representantes;²⁴ y otro de 1627 habla también de la carestía de los vestidos y otras cosas necesarias para la representación.²⁵ El documento de 1631 ya referido indica que se había puesto un límite de 6.000 ducados sobre lo que se podía gastar en la fiesta, pero que ya se quejaba de que «la dicha cantidad se senalo el ano de mil seiscientos y veinte y siete, quando todas las cosas balian mas baratas...».

El día del Corpus había dos clases de representación, ambas al aire libre. El Ayuntamiento poseía unos carros grandes sobre los cuales se construían las apariencias o *invenciones* para los autos. Cada auto necesitaba dos carros, los cuales por eso se llamaban «medios carros». Los dos

24. Cristóbal de Avendaño y Andrés de la Vega, autores de comedias, pidiendo un aumento en el precio acostumbrado de 600 ducados más 100 ducados «ayuda de costa», dijeron: «es prezio que a muchos años que se da y en tiempo que las fiestas no se bestian con excessiuo gasto ni los compañeros ganaban el terzio de lo que al presente ganan». También se quejaban «por costarnos las telas y oro doblado prezio que quando se enpeço a dar la paga referida». Arch. Municip., Madrid, 10-232-81.

25. Los comisarios mandaron que se diese a Andrés de la Vega y a Roque de Figueroa 200 ducados a cada uno, «por la pretension que tenian de la carestia de bestidos y demas cosas que compraron para los quatro autos, que los dichos autores representaron, dos cada vno». Arch. Municip., 2-483-70.

medios carros se arrimaban a un tablado sobre ruedas denominado «carrillo», o, en esta época, «medio carrillo», por analogía con los «medios carros». ²⁶ El conjunto de los dos medios carros y del carrillo se llama a veces «un carro», es decir, escenario y maquinaria necesarios para la representación de un solo auto. Para la segunda clase de representación, que se hacía al Rey, a los Consejos y a ciertos individuos particulares, se construía, en el lugar apropiado a cada uno, tablados de madera que servían en lugar de los «carrillos» de las representaciones populares. Según un escritor contemporáneo, no siempre se había hecho así, porque «antiguamente se solían hazer en vn tablado el mismo dia por la tarde en frente de la Iglesia de S. Maria, y en presencia del Santissimo Sacramento, como oy dia se haze en otras ciudades destos Reynos»; pero, «al presente ha cessado esto, porque ya se hazen en carros triunfales». ²⁷

Un examen de los documentos mostrará cómo se organizaban las distintas representaciones, aunque sólo se conservan las instrucciones de

26. Un documento de 1628 habla del aderezo de «dos tres medios carrillos de las barandillas en que se representa...». Arch. Municip., Madrid, 2-196-34. Otro, de 1619, de «los quatro medios carrillos que se meten en medio para las representaciones». C. Pérez Pastor, *Nuevos datos...*, 1.^a serie, pág. 182.

27. JERÓNIMO DE QUINTANA, *A la muy antigua, noble y coronada Villa de Madrid, historia de su antigüedad, nobleza y grandeza* (Madrid, 1629), fol. 386^r.

1614,²⁸ 1617²⁹ y 1621,³⁰ con notas incompletas para 1618.³¹ En cada uno de los tres primeros años el procedimiento fue el mismo. Todos cuatro autos se daban primero al Rey, y luego iban a la Plaza de San Salvador, donde los veían los miembros del Consejo Real. Dos autos luego se trasladaban a la Puerta de Guadalajara³² y a la Plaza Mayor, donde se hacían al pueblo, y otros dos al Vicecanciller de Aragón. En 1614 hay una nota que dice que el Vicecanciller podía verlos el jueves o el viernes, como quería. En 1621 el Consejo Real los vería el viernes por la tarde si la representación durara demasiado. En 1618 y 1621 el Rey vio los autos «en palacio», y también, en toda probabilidad, en 1617; pero en 1613 éstos fueron al Escorial.³³ En 1609 también se los mandaron al Escorial, como una especie de obsequio del Ayuntamiento al Rey, el cual, sin embargo, vedó que fuesen allí los carros «por

28. Arch. Municip., Madrid, 2-196-24.

29. Arch. Municip., Madrid, 2-196-27.

30. Arch. Municip., Madrid, 2-196-29.

31. Arch. Municip., Madrid, 2-196-27.

32. Es decir, a la calle Mayor, donde está hoy día la plaza de San Miguel. Véase A. GÓMEZ IGLESIAS, *Las Puertas Vieja y Nueva de Guadalajara...*, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de Madrid*, año XX (1951), págs. 321-90.

33. Arch. Municip., Madrid, 2-196-23. Uno de los Regidores comisarios, Miguel Martínez del Sel, había sido puesto en la cárcel a causa de lo que paso estandose haziendo los autos a la Villa», y después confinado en su casa. Pedía que se le dejase salir «porque es preciso preuenirse muchas cosas ansi de carruajes como desacer los carros triunfales y ber lo que dellos se a de llevar al Escorial...».

la dificultad que a de aver de pasar aqui desde la torre». ³⁴ En 1611 la Reina vio los autos en casa del Presidente de Castilla, y también se hicieron en Palacio, ³⁵ y en 1620 hay un acuerdo de la Villa que dice que SS. MM. veían los autos desde «la casa Panadería» que da a la Plaza Mayor. ³⁶ El viernes y el sábado después del día del Corpus se hacían los autos delante de los Presidentes de los varios Consejos que formaban el Gobierno español de aquel entonces, y también a otras personas de importancia, como el Nuncio del Papa, el Corregidor de Madrid y varios nobles. El número de autos que veía cada uno dependía de la importancia de su oficio, de manera que el Presidente del Consejo Real, el Ayuntamiento de Madrid y, en 1617, el Cardenal Arzobispo de Toledo, veían todos cuatro; los Presidentes de Consejo, dos, y los distintos individuos, uno. Es digno de notar que en 1621, Olivares gozaba ya de suficiente importancia para ver todos cuatro, privilegio ya acordado al Duque

34. Arch. Municip., Madrid, 2-196-21. C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos...*, 2.ª serie, pág. 39.

35. «... se acabó la procesión después de medio día, la cual vió la Reina y sus Altezas de casa el Presidente de Castilla, y en habiendo pasado se volvieron a Palacio, y después se les llevaron las danzas y representaciones para que las viesén.» LUIS CABRERA DE CÓRDOBA, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614* (Madrid, 1857), página 439. Escrito en Madrid, a 4 de junio de 1611.

36. C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos...*, 2.ª serie, pág. 48.

de Lerma, valido de Felipe III, en 1614 y 1617. En 1623, estando en Madrid el Príncipe de Gales, se representaron los autos por la tarde «a las puertas de Palacio, asistiendo los Reyes y sus Altezas; y el Príncipe de Gales, en una ventana que podía ver a la Señora Infanta, gustó mucho de esta fiesta». Según el mismo cronista, en este año 1623 «se solemnizó esta fiesta con singular celebridad nunca vista en España, por hallarse el Príncipe de Gales y muchos herejes ingleses...».³⁷

El sistema de representaciones particulares era complicadísimo, y daba lugar a dilaciones y controversias sobre cuestiones de precedencia. En 1624 el Rey dio orden para que cesase la costumbre de hacer los autos a diferentes Consejos, diciendo que sólo se los había de hacer delante de su propia Real Majestad, el Consejo Real y el Ayuntamiento de Madrid, y el pueblo en la Puerta de Guadalajara, lo cual evitaría un gasto excesivo, y también las disputas que podían resultar.³⁸ Este edicto puede haberse observado durante unos años, pero en 1634 varios Consejos se quejaban de la manera en que dos autos se habían hecho especialmente al Consejo

37. Anón., *Noticias de Madrid, 1621-1627*, ed. A. González Palencia (Madrid, 1942), págs. 63 y 65.

38. Arch. Municip., Madrid, 1-160-40.

de la Inquisición y no a ellos.³⁹ El 17 de julio de 1634, y para evitar tales inconvenientes en años posteriores, el Rey ordenó que en cada año el Presidente del Consejo Real invitase a los otros Consejos para que viesen los autos en la Plaza de San Salvador, «alargando quanto fuere menester el sitio donde oy asiste el Consejo ... para que esten con toda comodidad, hermandad y vnion...». Parece que algunos se pusieron en oposición a este decreto, pero el 7 de mayo de 1635 el Rey dio otro, insistiendo en que se obedeciese el primero: «Si ay inconvenientes grandes, sera vien escusarlos, pero no allo berdaderamente la racon presente para proposito para acer tal separacion, si no es para vnirse mas los reynos y las provincias y los ministros dellas. En las procesiones concurren los Consejos en esta forma sin envarago ninguno y en la del Corpus todos los anos, y asi me parece que se podria, en la forma que corresponde a aquello, ajustarse la materia y no tengo por punto de gran sustancia que oygan menos bien algunos».⁴⁰ El 16 de mayo se hicieron condiciones nuevas para la construcción de este tablado, y también para el de la representación, y en ellas se

39. Arch. Municip., Madrid, 2-196-42. Es un informe de 1636.

40. *Ibid.*

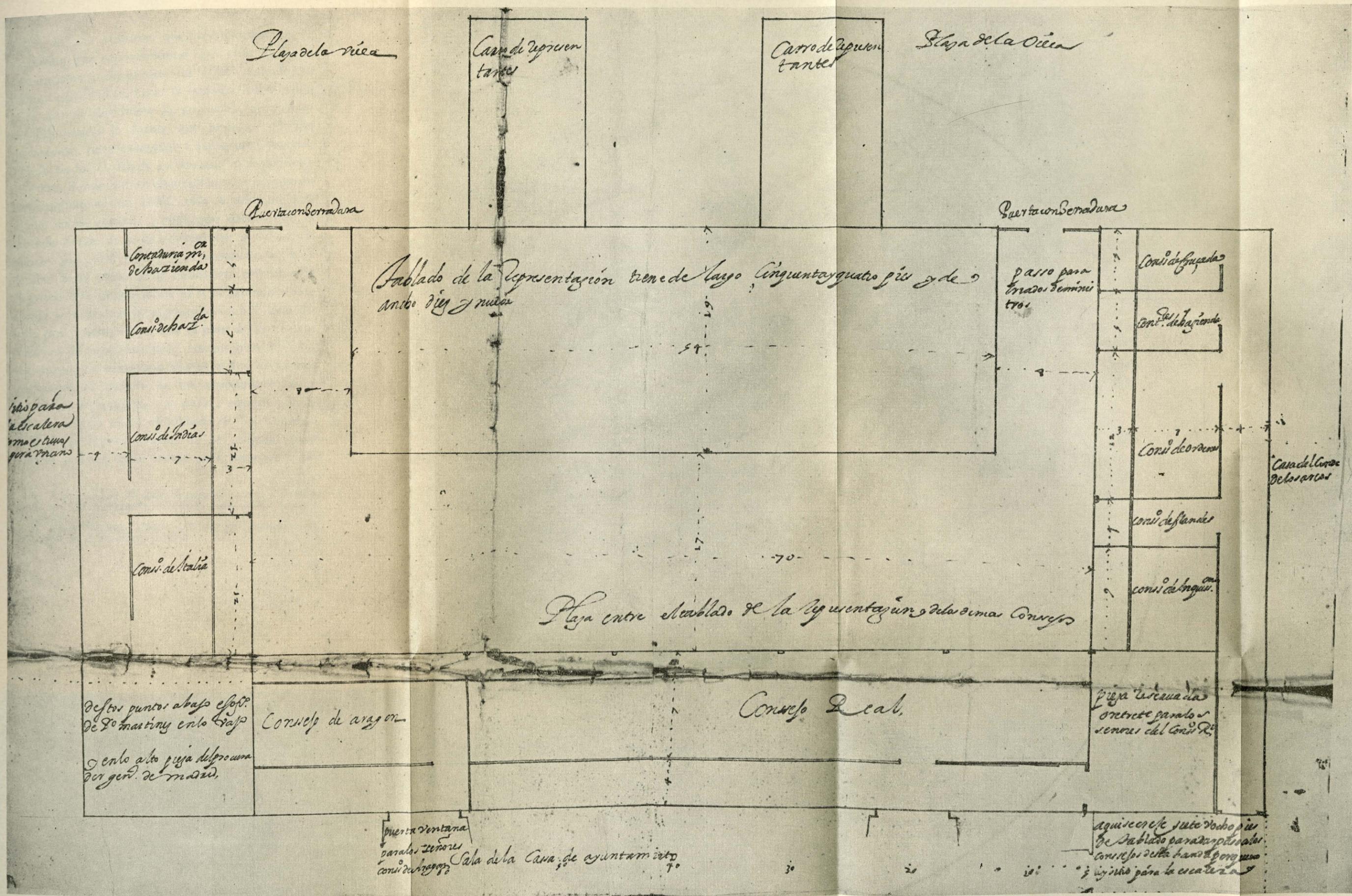


Fig. 1

habla de una «planta» que, según creemos, es el mismo que reproducimos aquí (fig. 1).⁴¹ Los documentos indican que en 1636, cuando ya habían empezado a hacer el tablado, hubo orden para que se deshiciese lo ya hecho, reconstruyéndolo según la forma que tenía en el año precedente, para acomodar a todos los Consejos. Por lo tanto, el dibujo se trasladó al expediente de 1636, donde hoy se encuentra, y se adoptaron las condiciones de 1635, sólo añadiendo una nueva sobre goteras, y otra que decía «que el tablado donde se a de representar a de ser de quatro pies mas ancho y el ensanche se le a de dar de la parte de la delantera, estrechando el gueco que queda entre el y el tablado desde donde se a de ver la representacion».⁴² Este dibujo puede compararse con el plan de los teatros públicos de aquel entonces, con su gran tablado, sus aposentos correspondientes a las divisiones hechas en el tablado de los espectadores para los distintos Consejos, y su patio; aunque parece que el espacio entre el tablado de los Consejos y el de la representación no se utilizara para ningún público. Sólo servía para interponer al-

41. Véase también el citado estudio de Latorre y Badillo, donde se halla reproducido el dibujo, tomo XXVI, frente a la pág. 260.

42. Arch. Municip., Madrid, 2-196-42. Las condiciones de 1635 están en el expediente 2-196-41.

guna distancia entre espectadores y representantes. Dos carros están puestos en su sitio, frente a los espectadores, y era en estos carros que se hallaban las tramoyas y apariencias. Los dos carros están enteramente separados el uno del otro, dando un efecto análogo al *decorado simultáneo* de los antiguos *misterios* medievales.⁴³ Este efecto había de acentuarse en años posteriores, cuando se adoptó la costumbre de hacer dos autos en cada año en vez de cuatro, repartiendo cuatro carros a cada uno en lugar de dos.

La costumbre de hacer un tablado en la Plaza de San Salvador no era nueva; al contrario, desde hacía mucho tiempo se construía un tablado allí cada año para que el Consejo Real viese los autos.⁴⁴ Los otros Consejos, como hemos indicado, los veían privadamente también, pero en distintos lugares. Este tablado se menciona por primera vez en 1621, cuando el maestro de obras encargado con la tarea de poner toldos en

43. Véase especialmente el escenario reconstruido por G. DÍAZ-PLAJA, *Una aportación al estudio de la técnica escénica tradicional*, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VI, 333. Hay cinco *casas*, cuya relación al tablado se puede comparar con la de los carros en la época que discutimos.

44. Es interesante notar que en Segovia ya en 1594 se hacían tabladillos especiales en la Plaza Mayor para la representación de gala de los autos. J.-L. FLECKIAKOSKA, *Les Fêtes de Corpus à Ségovie (1594-1636)*, en *Bulletin Hispanique*, LVI (1954), pág. 33. En Madrid, la primera referencia definitiva a la representación especial de autos al Consejo y al Ayuntamiento es del año 1600. C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos...*, 1.^a serie, pág. 52. Vieron los autos en distintos días, pero no se dice dónde.

las calles, contra el sol del día del Corpus, también tenía que obligarse «a hacer el tablado, como se hizo el año pasado, que se contaron seisientos y veynte años a satisfacción de los señores comisarios que para ello fueren nombrados, ajiendo lo que es uso y costumbre».⁴⁵ En el mismo año hablan de un tablado en casa del Presidente del Consejo de Castilla. Al año siguiente se hicieron condiciones detalladas para hacer un tablado en la Plaza de San Salvador, con otro para los espectadores,⁴⁶ y éstas se repitieron con pocas variantes en 1623,⁴⁷ 1629⁴⁸ y 1634.⁴⁹ Las condiciones de 1623 también se usaron en 1624 y 1625.⁵⁰ En 1626 hubo un cambio de plan, porque como los edificios municipales que daban a la Plaza de San Salvador estaban «hundiéndose», el Consejo y el Ayuntamiento decidieron que se hiciesen los autos en la Plaza Mayor, delante de las ventanas de la Panadería.⁵¹ Los señores verían el espectáculo desde los balcones primeros, y abajo se haría un tablado para las señoras. También en 1620 los autos se habían hecho en la Plaza Mayor, y por la misma razón.⁵²

45. Arch. Municip., Madrid, 2-196-29.

46. Ibíd.

47. Arch. Municip., Madrid, 2-196-30.

48. Arch. Municip., Madrid, 2-196-35.

49. Arch. Municip., Madrid, 2-196-40.

50. Arch. Municip., Madrid, 2-196-31 y 2-196-32.

51. Arch. Municip., Madrid, 2-196-33.

52. C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos...*, 2.^a serie, pág. 48.

Como había poco espacio, el documento de 1626 mandaba que el Consejo y la Villa vieses los autos en distintos días. En 1629 estaban viendo los autos otra vez en la Plaza de San Salvador,⁵³ y también en 1631,⁵⁴ 1632⁵⁵ y 1633.⁵⁶ Según las condiciones de 1622, los espectadores estaban acomodados en un tablado inclinado, cuya parte delantera tenía 25 pies de altura, subiendo a 30 pies en la parte de atrás. Debajo de éste estaba otro tablado, de 18 pies de anchura, para sus mujeres. No sabemos cuántos pies de largo habrá tenido, porque solamente dice que «este tablado a de ser de largo del rincon del escritorio de Diego de Aro asta la esquina de abajo, cubierto todo de tabla...». En 1629 está borrado «Diego de Aro» y sustituido «Monteroso», y así se lee en 1634; pero aparte de esto, que parece indicar que el escritorio había cambiado de dueño, la condición queda de la misma forma. Sin embargo, no es así con el tablado de la representación que se hizo más grande cada año. Sus dimensiones eran 18 × 22 (1622), 32 × 16 (1623),

53. Arch. Municip., Madrid, 2-196-35.

54. Arch. Municip., Madrid, 2-196-38.

55. Ibíd. El tablado había de ser lo mismo que en 1631, «ezepto que no a de auer tablado para el Cavildo eclesiastico desta uilla».

56. El tablado de 1634 había de hacerse «con las condiciones y de la forma que se hizo el año pasado». Arch. Municip., Madrid, 2-196-40. Detalles directos de las condiciones de 1633 hoy no se encuentran en el Archivo.

48 × 16 (1629 y 1634); y el dibujo y documentos considerados arriba enseñan que en 1635 tenía 54 × 19, y en 1636, 54 × 23. Se verá que el tablado de 1622 era pequeñísimo, y que sería muy difícil, si no imposible, que dos carros cupiesen detrás, por muy cerca que estuviesen puestos el uno del otro.

Los documentos de 1632 mencionan un tablado en la plaza del Palacio real «conforme ... se a echo otros años» para la representación que se daba al Rey,⁵⁷ y tres en la Obrería o *corral* de la villa para la *muestra* de los autos.⁵⁸ Ésta era una especie de ensayo general, al cual asistían los oficiales del Ayuntamiento y sus mujeres para asegurar que los autos fuesen dignos de la solemnidad del día de Corpus, sobre todo en la riqueza de los vestidos y su aspecto escenográfico. De los tres tablados, uno era de los señores, otro

57. Arch. Municip., Madrid, 2-196-38. Se habla aquí de «la traca que para el dicho tablado de Palacio» había de dar el maestro mayor; pero como no está en el expediente, es de suponer que se entregara al carpintero que hiciera el tablado. Fue el maestro Jerónimo de la Cruz, el cual puso la condición siguiente: «por quanto el dicho tablado de palacio preteenden despojar y tomalle despues de acauada la representacion los criados de Su Magestad, en caso que lo agan de hecho y no se le de libre para que lo puedan quitar se le a de pagar al dicho Jeronimo de la Cruz lo que pareciere auerse tasado por Jeronimo Fernandez y Pedro de Pedrosa o qualquier de los dos, como alarifes desta villa».

58. Según GONZÁLEZ PEDROSO, *Prólogo*, pág. XXV, estaba situado fuera de la ciudad. Véase también B. W. WARDROPPER, *op. cit.*, págs. 57-8.

de las señoras y el tercero para la representación. En 1632, primer año en que se conservan instrucciones para la hechura de estos tablados, el de los señores tenía 56 pies, y estaba en declive, teniendo 5 pies de alto en la parte de delante, con un «tarimon» de 8 pies, y subiendo a 17 pies en la parte de atrás, donde había un corredor con barandillas, de cuatro pies y medio de anchura. El tendido así formado tenía once o doce bancos en filas, y el corredor tenía una grada, de manera que recibía dos filas más de asientos. Todo el tablado tenía 24 pies de ancho, y estaba situado debajo del «colgadizo» del corral. El expediente tiene un dibujo de él, que reproducimos aquí (fig. 2). Las mujeres estaban en un aposento, donde se hizo «otro tablado, a modo de una tarima en pendiente, mas alto de otras y sin gradas». Había de quedar un paso para que pudiesen entrar en el corredor del otro tablado, pero sólo había de ser del ancho de la puerta del aposento. La condición que se refiere al tablado de la representación lee así: «Yten se a de açer el tablado en que se representa que quede entre los dos carros, que a de tener de largo treinta pies el dicho tablado solo por si, sin lo que se añade de los medios carros, y de ancho diez y seis pies, y de alto lo que el carro y lo que el tarimon, sin que sea mas alto lo uno

que lo otro, y por la parte que se arrimen los carros se cortara un cartabon de dos pies de biaje, para que arrime el carro a el y descubra la bista

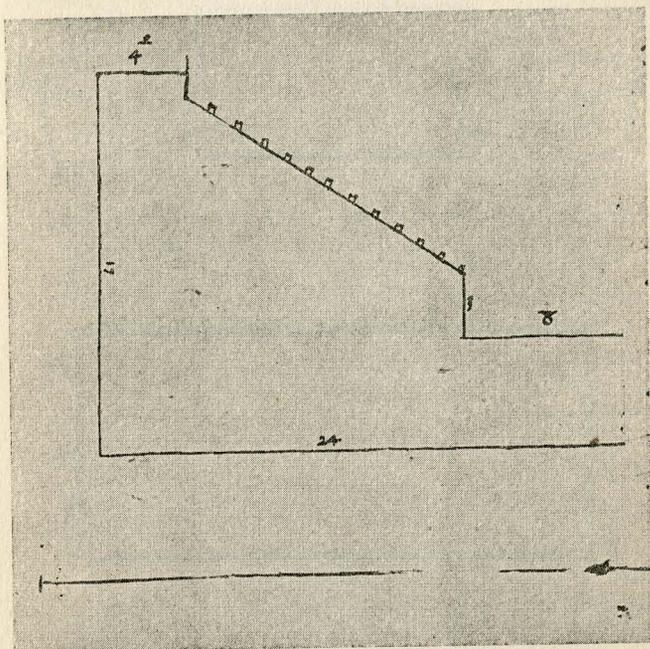


Fig. 2

de las apariencias de todas partes». Estas instrucciones indican que los carros no ocupaban la misma posición relativa al tablado de la representación que los del dibujo de 1635. La frase que dice que el tablado había de tener treinta

pies de largo «sin lo que se añade de los medios carros» no tendría sentido si éstos estuvieran detrás, frente a los espectadores. Al contrario,

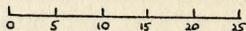
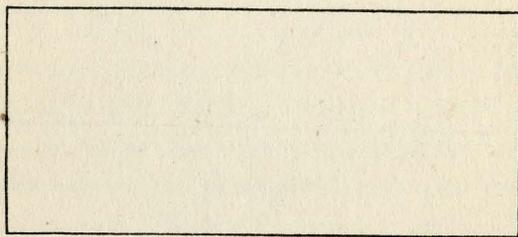
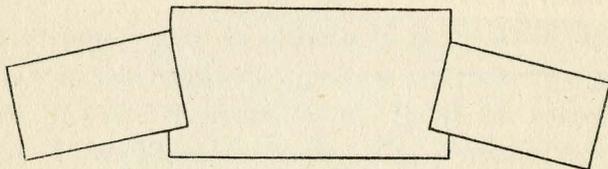


Fig. g A

debían de haber estado de lado, frente el uno al otro, en los extremos del escenario, y en posición longitudinal. El efecto del cartabón habrá sido el de inclinar los carros con relación al tablado, pero de la evidencia documental y tex-

tual no se puede precisar en qué sentido, sobre todo como no sabemos cuáles fueron los autos que se dieron en aquel año. Por lo tanto, hemos

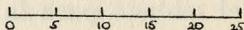
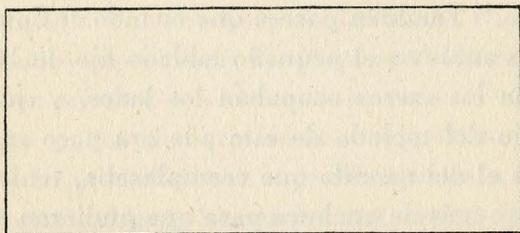
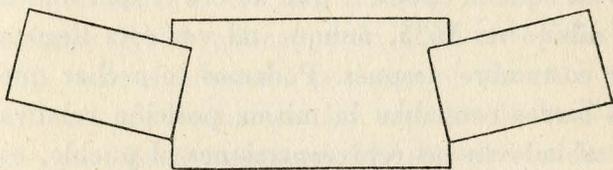


Fig.3 B

hecho dos dibujos (fig. 3, A y B), enseñando las dos posibilidades.⁵⁹

59. Lo damos a escala, reconstruyendo el tamaño de los carros del dibujo de 1635. El espacio entre el tablado de la representación y el de los espectadores es arbitrario, por no indicarlo los documentos.

Creemos además que esta reconstrucción proporciona una valiosa indicación sobre la manera normal de poner en escena los autos sacramentales en aquella época, y que no era la que indica el dibujo de 1635, aunque tal vez ésta llegó a ser costumbre después. Podemos sospechar que los carros ocupaban la misma posición relativa al tablado en las representaciones al pueblo, es decir que el carrillo se ingería entre sus dos mesetas y que todos tres estaban en fila, enganchados por los lados cortos. Lo mismo supone González Pedroso, aunque sugiere un origen dudoso.⁶⁰ También parece que cuando el Consejo vio los autos en el pequeño tablado fijo de 1622, todavía los carros ocupaban los lados, y que el tamaño del tablado de este año era poco más o menos el del carrillo que reemplazaba, teniendo un poco más de anchura para que pudieran arriarlos los carros y fijarlos bien. Durante los años que siguieron fue posible aumentar las dimensiones del tablado para la mayor comodidad de los representantes. No sabemos cuándo se le ocurrió a alguien poner los carros detrás del tablado, pero será entre 1622 y 1635, cuando ya sabemos que ocupaban su nueva posición. Casi seguramente fue en el mismo año de 1635, cuando los tablados de los Consejos no daban lugar a que

60. *Prólogo*, pág. XLII.

los carros estuviesen en su sitio acostumbrado.

Además de proporcionar los importantes datos que acabamos de discutir, los documentos de 1632 demuestran que los tres tablados de la Obrería costaron 1.000 reales, y el de la plaza de Palacio, 450 reales. Sabemos, por otro documento del mismo expediente, que los tablados de la Plaza de San Salvador costaron 300 ducados, es decir, 3.300 reales en 1632, lo cual da un indicio de la importancia que se daba a la *muestra*. El Ayuntamiento estaba dispuesto a gastar en ella casi la tercera parte de lo que pagaba por los tablados del mismo día del Corpus, haciendo en efecto un teatro especial en la Obrería. Además, proveía un público en la forma de los señores oficiales y sus esposas para que los actores pudiesen ensayarse bajo condiciones muy semejantes a las de la fiesta misma, haciendo una representación de las más realistas posibles. Se mencionan los tablados de la muestra otra vez en 1636, cuando el de la representación tenía 32×16 , y el de los espectadores, 60×24 ; es decir, ambos son un poco más grandes.⁶¹ Hay un dibujo del tablado de los espectadores, muy semejante al del año 1632, excepto que tiene sólo seis filas de bancos (figura 4). No hay nada sobre la posición de los carros.

61. Arch. Municip., Madrid, 2-196-42.

Muchos documentos tratan de la pintura de los carros, los cuales pertenecían a la Villa y se preparaban cada año según memoriales propor-

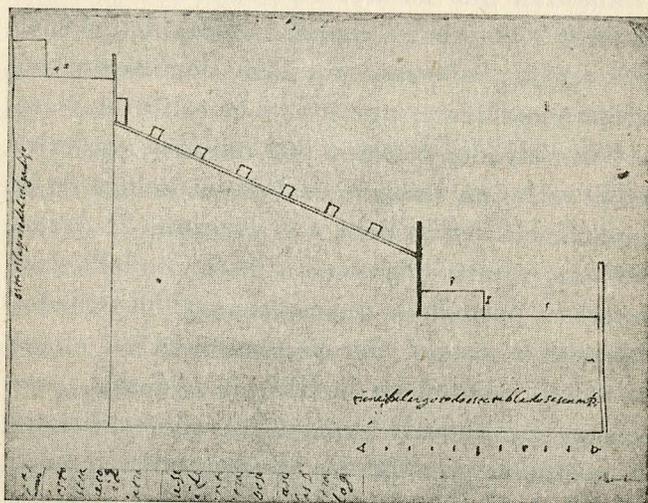


Fig. 4

cionados por los dramaturgos. El 5 de abril de 1599, Gaspar de Porres, autor de comedias, se obligó de hacer dos autos y sus entremeses, dándole la Villa los carros pintados, los cuales devolvería a la Obrería el sábado de la fiesta.⁶² En 1600, Melchor de Villalba y Gabriel de la

62. C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos...*, 1.^a serie, pág. 49. Hay otras dos obligaciones del 5 de mayo, para la pintura de ellos. *Ibid.*, pág. 50.

Torre, autores de comedias, hicieron los autos, y la Villa dio «4 carros pintados, y los aderezos para las maquinas». ⁶³ Se habla también de la pintura de los carros en 1603, ⁶⁴ de su «carpintería» en 1606, ⁶⁵ y de una «traza de medio carro» dada por los actores Ríos y Pinedo en 1607. ⁶⁶ En este último año existe en el Archivo Municipal una orden para que se notifique a estos dos autores «que ellos y las personas que escriuieron los autos asistan en la obreria desta dicha villa, donde se hazen los carros, donde se an de hacer las dichas representaciones a uer las apariencias e ynbencciones que se an de hacer en los dichos carros para que bayan en la forma que an de yr ; con aperzeuimiento que, si vna bez hecho se vbieren de deshazer, seran por su quenta y riesgo y se descontara del prescio que an de auer de las cantidades que an de auer por los dichos autos». ⁶⁷ En este año uno de los pintores se puso enfermo, y no pudo seguir con su trabajo. La pintura de los carros estaba puesta a contrato, como todas las obras relativas a la fiesta, y por lo tanto su fiador, Juan de Porras, tuvo que acudir en su auxilio, dando «personas peritas en el dicho

63. *Ibíd.*, pág. 52.

64. *Ibíd.*, págs. 79-80.

65. *Ibíd.*, pág. 96.

66. *Ibíd.*, pág. 100.

67. Arch. Municip., Madrid, 3-470-23. El escribiente se confunde, con su «precio» y sus «cantidades».

arte de pintar que asistan a haçer y acauar la dicha pintura». ⁶⁸

Para 1608 tenemos una descripción detallada de la maquinaria y vistoso decorado que se hicieron para los cuatro autos. ⁶⁹ Uno de ellos se llama *El adulterio de la Esposa*, que es en realidad *La adúltera perdonada*, de Lope de Vega. ⁷⁰ Tanto en el texto como en el documento se habla de dos carros, el de la Justicia y el de la Iglesia; pero las acotaciones son breves, y por lo tanto los documentos tienen valor para suplementarlas. Hacia el final del auto, el Alma desaparece por medio de unas plomadas, mencionadas en el texto («Suéltenla las plomadas, y desaparece») y en el documento: «Ha de haber unas plomadas para subir una mujer arriba». En éste se añade: «Dirá el modo de esta invención Jaraba, cobrador de la comedia». Más tarde en la acción de la pieza, «Tocan un tambor y una trompeta, y descúbrese el trono de la Justicia». Dice el documento que el carro de la Justicia estaba pintado de simbólicos «pesos y llamas de fuego», y había de haber «en lo alto ... una nube o globo que se abra en quartos a modo de azucena», bastante grande para que tres personas cupiesen dentro,

68. Arch. Municip., Madrid, 10-232-91.

69. C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos...*, 1.^a serie, págs. 105-9.

70. *Obras*, ed. R.A.E. (Madrid, 1890-1913), tomo III, páginas 19-31. Ms. de la Biblioteca Nacional.

y «pintado de azul y estrellas». El trono de la Justicia se revelara dentro de la nube en lo alto del carro. El Alma sale al tablado, e «Híncase el Alma de rodillas, y el Esposo, en medio de los dos carros, véndale los ojos» para ejecutar en ella su justicia y venganza. Pero cuando «Levanta el brazo el Esposo con la espada; suenan chirimías; ábrese el trono de la Iglesia, y está puesta sobre el dragón, con una espada y palma». Aparece así la Iglesia en lo alto del carro segundo, siendo su trono, según el documento, «a modo de capilla o yglesia». Había de haber «un dragón de siete cabezas, si pudiese ser, echando fuego por las bocas, y si no pudiese ser vivo, sea pintado». La actriz que representaba el papel de la Iglesia había de estar sentada en su trono-capilla sobre el lomo de este monstruo. En el texto del auto, la Justicia se dirige a la Iglesia en estos términos:

Católica Iglesia sacra,
Que el dragón de la herejía
Tienes postrado a tus plantas...

explicando así la alegoría, de fácil alcance. Al final del auto, «Salgan en los dos tirantes la Eucaristía y la Penitencia», acotación que sugiere que salen de dentro de los vestuarios de sus respectivos carros para hablar desde la pe-

queña plataforma o meseta formada por la parte delantera del carro. Con los carros a los lados del escenario, estas escenas darían un efecto de enorme estilización, no desemejante a un retablo de iglesia.

Para los otros autos, los carros no eran menos lujosos. Para el del *Caballero del Fénix* había en lo alto de un carro «un guerto con una peña sobre que pueda estar un Ángel», y en el otro se veía un «Globo pintado de mar y tierra por defuera y por dentro de tinieblas, con un sol y luna eclisados y sangrientos, una cruz grande en medio sobre un calvario, bastante a que esté echada en él una figura»; los *Casamientos de Joseph* necesitaban un palacio, «lo más rico que sea posible», y en el otro carro «un cielo sobre la casa con una subida por donde pueda descender dél y volver a él una figura»; y para el tercero, *La Niñez de Cristo*, los dos carros representaban un templo y un jardín con un árbol simbólico de los pasos de la Pasión, y una cabaña y fuente a su lado. El documento estipula que «si hubiere pintura por de fuera, sea toda de niños, angelitos, ocupados en diversos juegos de muchachos». Las «condiciones de la pintura de los carros» requieren que todo se pinte bien y naturalmente según los memoriales dados por los actores, y que se han de «dorar todos los remates de los

carros y pintar los balaustres y verjuelas de azul fino, y dorar los botoncillos dellas». La reja en que iba la Custodia también se había de pintar con los mismos colores y se había de hacer un lienzo con las armas reales de la villa pintadas en él.

Hay documentos que mencionan la pintura de los carros en 1609,⁷¹ 1611,⁷² 1617⁷³ y 1619.⁷⁴ En este último año se habla específicamente de «hacer todas las cosas de pasta que fueren necesarias hacer para los dichos carros conforme lo pidieren los poetas»; y al año siguiente, el de 1620, era cosa de un medio carro nuevo «con sus dos puentes en que ha de ir el tablado encima y el tablado ha de ser de la misma forma que está en los otros con sus balaustres y antepechos».⁷⁵ El «tablado» en este caso no será el de la representación, sino la parte delantera del carro mismo que, como ya hemos dicho, siempre quedaba libre de decorado y máquinas.⁷⁶ Hay también documentos sobre los carros de 1610, referentes a varios pertrechos que en aquel año faltaron:

71. C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos...*, 1.^a serie, págs. 113-4.

72. *Ibid.*, pág. 125.

73. *Ibid.*, pág. 163.

74. *Ibid.*, págs. 181-2. Contrato de cuatro años, al precio de 700 ducados cada año.

75. *Ibid.*, pág. 186.

76. Véase el dibujo de un carro modelo, hecho en 1646, y publicado por Latorre y Badillo, art. cit., tomo XXVI de la *Revista de Archivos*, frente a la página 261.

catorce serafines del carro de *El bosque de amor*; una cortina de tafetán azul de nueve varas de largo, del carro de los *Evangelistas*; ocho libras de plomo y veinticuatro serafines del de *La prueba de los ingenios*; y del de *Jonás*, treinta y un mascaroncillos y treinta y tres banderillas de tafetán, y una «bela de lienzo de cinco baras de largo».⁷⁷ Tanto el obrero de la Villa, Francisco Sánchez, como los alguaciles a cuyo cargo estaba la vigilancia y protección de los carros, tuvieron que dar cuenta del asunto a los comisarios, pero se decretó que el coste del daño no había de caer sobre ellos.

En 1623 se hizo un nuevo contrato,⁷⁸ por caducar el de 1619. En 1619, el contractor había sido Juan de Jaraba, quien citó como sus fiadores a Antonio Monreal, pintor, y a Francisco Sánchez, Tal vez murió durante el período de su obligación, y Monreal y Sánchez tuvieron que cumplir con ella; porque en 1623 son ellos y no Jaraba a quienes se dio el nuevo contrato. Como en 1619, el contrato corrió por cuatro años y el precio quedó en 700 ducados anuales. Los contratantes se obligaron de cuidar de los carros, poniendo todo lo que era necesario para la representación,

77. Arch. Municip., Madrid, 2-196-28. Pérez Pastor y Latorre y Badillo ponen la fecha como 1620, por lectura defectuosa.

78. Arch. Municip., Madrid, 2-196-30.

«ynvenziones y apariencias», cosas pintadas y de pasta, vestidos,⁷⁹ y oficiales para aderezar los carros en el curso de la fiesta «y para haçer las apariencias dellas, quando se representaren». Además, el mismo Sánchez había de asistir a las representaciones hechas al Rey, al Consejo, la Villa y el Presidente del Consejo de Castilla, y también a las del día de la muestra. Tenían que presentar todo acabado quince días antes de la fiesta, para la muestra, pero para este día el sueldo de los ganapanes que juntaban los carros había de ser pagado por la Villa, e igualmente en «los demas dias que anduvieren los dichos carros». También se pone por condición que «el dicho Francisco Sánchez se a de poder aprouechar de todos los materiales y cosas que vbiere en la obreria de los dichos carros que ayan seruido en hellos, con tal que lo que sacare y lo demas que el añadiere, acauada la dicha fiesta, a de quedar para esta Villa, excepto las cosas de seda que

79. Dice la condición: «se a de obligar hacer todas las cosas de pasta que fueren nezesarias haçerse para los dichos carros, conforme lo pidieren los poetas, y las a de poner en ellos con toda perfeçion, lo que fuere pintado bien pintado y colorido y lo que fuere para vestido bien vestido y adereçado, como se le ordenare, adbirtiendo an de ser de sedas nuevas y de valor y precio que se dijeren; y todas las apariencias a de pintar por de dentro y fuera y adornarlas de rosas y de las demas cosas que fuere conuiniente». Muchos documentos enseñan que era el autor de comedias quien vestía a su compañía, y en efecto parece algo curioso que los carpinteros y pintores se encargasen de esto; pero tal vez refiere a los personajes de apariencia, o a la posibilidad de hacer figuras artificiales.

el comprare a su costa que an de ser para el». Siguiendo este sistema, el Ayuntamiento debía haber adquirido una colección bastante grande de maquinaria, y otras cosas teatrales, que de un año a otro podían servir para diferentes fines y que podía dar o vender a los actores cuando no las necesitaba más.

Al día siguiente estas condiciones fueron incorporadas en otras para formar un solo documento. La medida de los carros había de ser «de la misma que se hicieron los quatro medios carros que sirvieron en las fiestas del Señor San Ysidro, guardando el mismo largo ancho y alto, ansi de los aposentos alto y vaxo como de los corredores». ⁸⁰ Sin embargo se modificó esta condición en seguida, diciendo que «an de tener el aposento alto y vaxo en la forma de los de San Ysidro,

80. Sobre las fiestas de San Isidro en 1622, véase la *Relación...* hecha de ellas por Lope de Vega (Madrid, 1622). Había «quatro medios carros de estremada pintura al temple, con apariencias notables para representar dos comedias: La primera de las Niñeces de S. Isidro. La segunda de su juventud». Otra autoridad los relaciona muy estrechamente con los carros de los autos, hablando de «quatro carros triunfales de los que se acostumbran el día del Corpus, en los quales se representaron autos de la vida de San Isidro, en las plaças públicas del lugar: a Su Magestad, al Consejo, y a la Villa». MANUEL PONCE, *Relación de las fiestas que se han hecho en esta Corte a la canonización de cinco santos*, ed. *Revue Hispanique*, XLVI (1919), 583-606. También se menciona que «representaron como el día del Señor los carros triunfantes» en MIGUEL DE LEÓN, *Fiestas de Madrid...* (Madrid, 1622), sin paginar. Según la relación de Lope, había también otros cuatro carros para ir con las danzas: «Era su ordenanza de un pedestal de cinco pies y medio de alto, diez y medio de largo, y siete de ancho...».

excepto las diferencias que se haran de tramoyas y apariencias, las quales se an de haçer conforme las pidieren los autores de las comedias». Las condiciones de este contrato, desde luego, no se refieren a ningún año determinado, sino a todos los cuatro, y establecen principios generales de escenografía que podían aplicarse a cualquier auto, y a los cuales todos los dramaturgos tenían que conformar. Otras cláusulas establecen que la pintura tiene que ser buena «y de muy buenas colores, con muy lindos paisés y prespetiuas, adornos de archititura, con sus romanos artisonados, morisquillos y los demas que pidiere la obra, todo tan buena y mexor que lo que tuviera en los carros de San Ysidro». También la estructura había de ser buena y estable: «en quanto a la fabrica an de quedar muy desviados los vastidores por todos los lados, de suerte que queden los cuerpos del edificio muy quadrados y vien fundados y fuertes, ansi en la clauaçon como en las maderas». Mr. B. W. Wardropper, refiriéndose a este documento, supone que la palabra «prespetiuas» indica que las decoraciones estaban «adaptadas a la última moda italiana»;⁸¹ pero no creemos que fuese así. Esta condición sólo indica que los cuadros de «lindos paisés» y otras esce-

81. B. W. WARDROPPER, *op. cit.*, pág. 59.

nas que servían de adorno a los carros tenían que ser buenos y hermosos; es decir, la palabra «prespetiuas» es sinónimo de «vistas», y no tiene ningún significado escenográfico. Además, los «bastidores» no son bastidores de teatro, sino los lienzos pintados que, estirados sobre una estructura de madera, formaban la armazón principal edificada en cada carro, o sea los «cuerpos del edificio muy quadrados» de que habla el documento y que contenían las tramoyas.⁸² Finalmente, se afirma de nuevo que «a de andar en cada vno de los quatro carros vn maestro todos los dias que representaren, para adereçarlos y repararlos de todo lo necesario y poner la clauçon y madera que fuere menester». Y además se especifica que «a de haçer los dos carrillos que se quemaron de nueuo y los otros adereçarlos de manera que todos quatro pueden seruir y todos an de yr pintados de nueuo y a los quatro carros prinçipales se a de echar la madera nueva que fuere nezesario».

El contrato de 1623 caducó en 1626, pero en 1627 no hay documentos sobre los carros, aunque sí sobre otros aspectos de la fiesta.

82. S. DE COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid, 1611), voz *bastidor*, tiene una definición no relacionada al teatro: «Dos perchas con sus hembras en que se embastan las orillas de lo que se ha de bordar, con que está la tela tirante para poderla bordar, o labrar de aguja».

No se hizo un nuevo arrendamiento hasta 1628, el cual tenía cambios de importancia y había de correr por ocho años en lugar de cuatro.⁸³ En cada uno de estos ocho años el carpintero se veía obligado a hacer un medio carro nuevo, de la anchura y longitud del mayor de los que ya se empleaba, lo cual sugiere que hasta esta fecha los medios carros eran de desigual tamaño y que se buscaba más uniformidad. La superestructura edificada en los carros, variamente llamada la *caja* o *casa*, había de ser bastante grande para contener o sostener toda la maquinaria, y cada carro nuevo tenía que ser provisto de una *barandilla*. Los otros siete carros se habían de *ade rezar*, «echandoles los rayos y pinas nuevas de *engina* que tubieren neçesidad; y si fuere neçesario haçer alguna rueda nueva, para que pueda andar el carro, se a de haçer de material de las primeras ruedas, y se a de echar las *rios-tras* nuevas que fuere menester para su fortaleça y la *tisera biexa* que no pudiese servir se a de haçer nueva de olmo, y reparar las demas maderas y suelos que tienen, echando la madera en todas las cosas nuevas que fuere necesario para haçer las *apariencias* que se le dieren firmadas

83 Arch. Municip., Madrid, 2-196-34. Latorre y Badillo parece haber leído el documento de una manera bastante precipitada, porque dice que las condiciones son las mismas que en 1623.

de los señores Comisarios que fueren de la dicha fiesta, o de los poetas que compusieren los autos, aprovechandose de los despojos que quitare cada año, bolviendolos a gastar en los dichos carros». Es una pena que no se hayan conservado estos memoriales, que servirían para llenar más de una laguna en la historia teatral de esta época. Además de dar corrientes estos carros, también tenía que reparar «dos tres medios carrillos de las barandillas en que se representa», aderezando y reparando las ruedas, y poniendo en uno de ellos nuevas barandillas. Tenía que pintar estas barandillas de colorado, «porque es color mas alegre», y las de los otros carros de otros colores. En estos carros tenía que pintar «algunas historias, conforme le tocara al auto de cada carro, tomando la memoria del poeta que compusiere el auto o de los señores Comisarios»; también se habían de pintar «todas las apariencias que vbiere en los carros, ecepto las que sacan portátiles los comediantes, que eso les toca a ellos». Entregaría todo ocho días antes del Corpus, «dando los poetas las memorias con tiempo para que el tenga lugar de hacerlos». En el último año del arrendamiento «los a de dejar con todas sus apariencias sin quitar dellos cosa ninguna, porque an de quedar para la Villa». También se menciona la posibilidad de hacer «alguna ga-

lera», a la cual «a de echar las banderillas⁸⁴ de tafetan de la color que el autor pidiere». Finalmente el maestro de obras Juan Yáñez, a quien se dio el contrato, firmó su carta de obligación en que decía que haría los carros en cada uno de los ocho años al precio de 630 ducados cada año. Este contrato quedó vigente hasta 1635, y en 1636 se hizo nuevo, pero en este año se volvió a la costumbre de hacerlo por cuatro años.⁸⁵ Las condiciones son poco más o menos las mismas del año 1628, con la excepción de que no hay obligación de hacer medios carros nuevos. El contrato fué dado a Juan Rodríguez y a Juan Caramanchel, quienes ofrecieron hacer el trabajo al precio de 6.000 ducados, incluso el hacer los tablados para la muestra en la Obrería.

Tanto para los actores como para los dramaturgos, la fiesta del Corpus constituía la cumbre del año teatral. Además de lo que ganaban por la fiesta misma, las compañías escogidas para desempeñarla gozaban del monopolio de hacer representaciones en la capital desde Pascuas, cuando se abrían nuevamente los teatros después de la Cuaresma, hasta la semana del Corpus, lo

84. Por equivocación el copista escribió aquí «barandillas», confusión sin duda engendrada por los «carrillos de las barandillas» que servían de escenario.

85. Arch. Municip., Madrid, 2-196-42.

cual era un valioso privilegio por ser el tiempo mejor del año. En 1611 hubo una disputa sobre este monopolio porque a pesar de que el Ayuntamiento había adjudicado la fiesta a Hernán Sánchez y a Tomás Fernández, la compañía de Pinedo alcanzó permiso para representar y disponía de un corral entero mientras que las otras dos compañías tenían que compartir el otro corral entre sí. Sánchez y Fernández pidieron que se revocase esta licencia, o que a ellos se les diese compensación.⁸⁶ Hubo otra protesta en 1632 cuando Manuel Vallejo y Francisco López alegaron que Pedro de Ortegón representaba con su compañía, sin haber sido elegido para los autos del Corpus; evidencia de una falta de coordinación entre la administración del Corpus y la de los corrales, porque Ortegón contestó diciendo que el protector de éstos le había mandado representar.⁸⁷ El sueldo que recibían los actores estaba fijo en la cantidad de 600 ducados por dos autos representados el jueves y el viernes; pero si hacían más representaciones, cobraban más, *pro rata*. Además, tenían la posibilidad de ganar un premio de 100 ducados, llamado la *joya* y regalado al autor de comedias que, según las palabras empleadas en 1626, «me-

86. Arch. Municip., Madrid, 10-232-97.

87. Arch. Municip., Madrid, 3-470-23.

xores autos hiciere en la dicha fiesta». ⁸⁸ En 1614 Pinedo cobró 900 reales por representar el sábado, más 50 ducados, es decir, 550 reales, por otras representaciones hechas el domingo; mientras que Morales, habiendo hecho una representación menos que Pinedo, recibió 800 reales. Como no representó el domingo, se le puso una multa de 50 ducados, contra lo cual protestó con energía, aunque no sabemos con qué resultado. ⁸⁹ En 1618 los actores representaron no sólo el sábado y el domingo sino también el lunes y el martes, recibiendo un pago adicional de 3.500 ducados por todos cuatro días. ⁹⁰ Las representaciones del día de Corpus, y del viernes, se organizaban estrictamente bajo contrato, y los autores que querían ser considerados para ellas venían a Madrid en enero o febrero. Luego el Ayuntamiento daba orden de que las compañías en que se interesaba no saliesen de la ciudad hasta que se supiese su decisión. ⁹¹ En 1621 hubo una dificultad con el autor de comedias Alonso de Olmedo, el cual alegó que «maliciosamente» y «con siniestra ynformación» había sido robado de la fiesta por el diputado

88. Arch. Municip., Madrid, 2-196-33.

89. Arch. Municip., Madrid, 2-196-24.

90. Arch. Municip., Madrid, 2-196-27.

91. Hay varios documentos de esta clase, para distintos años. El primero es de 1584, archivado bajo la signatura 3-475-17. Véase C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos...*, 2.^a serie, págs. 13-4.

Francisco Enríquez. Enríquez pretendía «que las haga Pedro de Baldes y Cristobal de Abendaño, no abiendo ninguno sido llamado ni detenido para hacerlas ni aber dado muestra como es uso y costumbre». A pesar de su petición muy iracunda, en que habla de un contrato en Valladolid y oportunidades perdidas en otros lugares, Olmedo tuvo la desgracia de ver sostenida la decisión hecha por los comisarios.⁹² Este documento, como otros de semejante clase, enseña que los comisarios eran hábiles hombres de negocios, poco dispuestos a admitir una demanda que consideraban como mal fundada; pero en cambio tenían la costumbre de ayudar a las compañías, siempre que hubiese justa causa. En 1598, por ejemplo, las fiestas duraron más de lo esperado, y los actores solicitaron recompensa contra las pérdidas que podían sostener por faltar a los contratos que habían hecho para ir a Toledo, Talavera y otros sitios. Recibieron 1.500 reales.⁹³ En 1614 el autor de comedias Pinedo fue compensado oficialmente por el Ayun-

92. Arch. Municip., Madrid, 2-196-29.

93. Arch. Municip., Madrid, 10-232-71. C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos...*, 2.^a serie, pág. 26. El concierto hecho por Villegas con el Deán y Cabildo de la catedral de Toledo está publicado por B. SAN ROMÁN, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre* (Madrid, 1935), págs. 33-4. Tiene por fecha el 18 de marzo de 1598. Se obligó a representar «dos autos con dos entremeses que han de ser los mismos que representarse en ... Madrid», por lo cual recibiría 2.000 reales.

tamiento a causa de un edicto que excluía de su compañía a dos actrices que ya sabían sus papeles y a quienes no podía reemplazar sino a un sueldo más elevado del que ellas cobraban. También decía que no podía representar en los teatros públicos a causa de los ensayos adicionales necesitados por la entrada de las nuevas actrices, por todo lo cual se le dio 200 ducados.⁹⁴ En 1622 Avendaño, habiendo hecho contrato para ir a Segovia, fue avisado de la posibilidad de hacer los autos madrileños y, tal vez receloso por el caso de Olmedo el año anterior, pidió que se le garantizase el no faltar.⁹⁵ También hay evidencia de intrigas en 1625, cuando Andrés de la Vega fue privado de la fiesta porque se decía que no tenía compañía. Protestó, enviando al Ayuntamiento una lista de ella.⁹⁶

En esta época era costumbre que los autores de comedias se entendiesen con los dramaturgos, comprando los autos de ellos y sometiéndolos a los comisarios para que los aprobaran. Según un documento de 1636, el autor Prado estaba escogido para hacer los autos, y ponía que «he de pagar los autores que los compusieren y los entremeses, lo que se acostumbra; y dos meses

94. Arch. Municip., Madrid, 2-196-24.

95. Arch. Municip., Madrid, 2-196-29.

96. Arch. Municip., Madrid, 10-236-20.

antes dare los autos y entremeses a los dichos señores Regidores comisarios, para que los bean y pasen, y no conbiniendo acerse se ordenen y compongan otros; y dare la muestra en la casa del señor del Consejo que ordenaren, o donde senalaren, quince dias antes del del Santisimo Sacramento». ⁹⁷ Debía de resultar que los actores podían ejercer una influencia sobre lo que se escribía, porque su juicio y su prudencia no les dejaría comprar un auto que pudiera no convenir a los comisarios. Actores y dramaturgos estaban sujetos al patrocinio y a la voluntad del Ayuntamiento; pero no obstante no hay razón para creer que este patrocinio se ejerciera sino con tiento y comprensión ilustrada, teniendo por su único fin la provisión de autos buenos y dignos del día.

En cuanto a los dramaturgos, hay solamente dos documentos que hablan directamente de ellos. En 1608 los autores de comedias Juan de Morales Medrano y Alonso Riquelme estaban obligados a dar los autos a la Villa ocho días después de Pascua para que se aprobaran y se empezase a preparar la maquinaria y los carros según las exigencias del texto. Hubo dilación, y la Villa llegó a estar impaciente, ordenando que

97. Arch. Municip., Madrid, 2-57-51.

se produjesen estos autos dentro de veinticuatro horas. Riquelme contestó que era imposible, porque Lope de Vega estaba escribiéndolos, «por ser cosa de tanto cuidado ai alguna dilación en ellos». Se los darían al Ayuntamiento lo más pronto posible. No obstante, el Ayuntamiento fue severo, hizo prender a Riquelme y le puso en la cárcel.⁹⁸ El otro caso es de 1633 cuando Luis Vélez de Guevara escribió la carta siguiente a don Juan de Tapia, Regidor de Madrid: «Yo estoi con la maior necesidad y aprieto que he tenido en mi vida y sera en esta ocasion la maior merzed que de la Villa y de Vm pueda receuir que me socorra Vm con los cuatrocientos reales del auto que he de hazer adelantados dentro de tres o cuatro dias, porque no salgo de casa por falta de no tener para cubrirme de vajesa siquiera. Suplico a Vm me auise si esto puede ser como digo, que io escriuire luego el auto; si no sera inposible hallarme a proposito para quando fuere menester, aunque me parece que no inportara auiendo como ay en Madrid tanta abundancia de poetas; y yo quedare disculpado con todos, si vna nineria como esta dexare Vm de hazer por mi, encareciendoselo con los votos que io hago; guarde Dios a Vm como io deseo

98. Arch. Municip., Madrid, 3-470-23.

y su Regimiento. Embio esta de la posada oy jueves diez de febrero de 1633. — *Luys Velez de Guebara*». ⁹⁹

Sería casi imposible dar un resumen adecuado de la multiplicidad de datos que proporcionan los documentos, y que hemos ya pasado en revista. Por lo tanto nos limitaremos a hacer, para concluir, unas observaciones para hacer resaltar algunos puntos de importancia. El cuadro que presentan los documentos es un efecto de desarrollo continuo, porque enseñan que los autos se hacían cada año más espléndidos. Se daba mucha importancia al logro de la máxima perfección técnica, y el Ayuntamiento estaba preparado a gastar mucho dinero en ellos, tanto para la honra del día de Dios como para sobrepasar a las otras ciudades de España en el lujo de las representaciones. Se empleaba un cuerpo enorme de mecánicos, carpinteros y pintores, dejando a los representantes libres para ejercer su propio oficio, e insistiendo en que todo sirviese al dramaturgo para darle la mayor libertad en la composición de su obra. Para los actores los autos eran de suma importancia, porque no sólo les daban la oportunidad de hacer

99. Arch. Municip., Madrid, 2-196-39. Véase E. COTARELO y MORI, *Luis Vélez Guevara y sus Obras*, en *Boletín de la Real Academia Española*, IV (1917), págs. 156-7, nota 4. Tiene equivocada la signatura y varias palabras del texto.

una producción teatral de suprema magnificencia sin tener que preocuparse por el coste, sino que también les daba una función indispensable en el orden de la sociedad, mitigando la furia de los moralistas eclesiásticos, siempre enemigos del teatro. En 1631 los actores lograron el triunfo de poder fundar su propio «gremio» o fraternidad, la Cofradía de la Novena, recibiendo para ello una cédula o estatuto firmado por el Cardenal Arzobispo de Toledo,¹⁰⁰ lo cual constituía un reconocimiento social que a duras penas hubieran alcanzado si no hubiese sido por este aspecto religioso de su trabajo. También sabemos que los actores hacían representaciones en otras fiestas religiosas, por ejemplo en las de San Isidro, en Madrid, en 1622. Estas últimas fiestas ilustran concretamente la interrelación entre las fiestas del Corpus y otras procesiones que también exigían el uso de carros. Desde el siglo xv se habían empleado *rocas* o carros para una variedad de fiestas con elemento dramático, ora religiosas, ora seglares, dándoles, a partir del siglo xvi, el nombre de *carro triunfal*, adaptado de los antiguos triunfos romanos que el Renacimiento a veces quería resucitar. Es por eso que se habla tan a menudo en los documentos de los *carros triunfales de los autos*, y aún, una vez,

100. C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos...*, 2.^a serie, págs. 65-7.

en 1636, de los *autos triunfales*.¹⁰¹ Por el dibujo de 1635, también se relaciona la escenografía con la que se practicaba en los corrales públicos. Finalmente, podemos considerar la gente que veía los autos. Éstos se hacían a todas las clases de la sociedad, y por eso empleaban símbolos bien conocidos a todo el mundo, y una alegoría de fuerte línea, fácil de comprender. Para la muchedumbre que se apiñaba en la plaza, sin poder oír muy bien lo que se decía, había el portentoso lujo del espectáculo, los sorprendentes juegos de escena, la música y el alarde de ricos vestidos simbólicos y toda la majestad de lo que era tanto un rito religioso como una representación dramática. Y podemos sospechar que más de un consejero municipal y alto oficial de estado se divertía más con las tramoyas y apariencias, danzas, gigantes y tarasca que con la ingenuidad de la alegoría o las refinadas cadencias de los versos.¹⁰²

101. Arch. Municip., Madrid, 2-196-42.

102. Nuestras investigaciones sobre la historia de los autos fueron facilitadas por donaciones de nuestras respectivas universidades: del Research Fund de King's College, Newcastle-upon-Tyne (Universidad de Durham) (N.D.S.); y del Central Research Fund de la Universidad de Londres (J.E.V.). Tenemos el gusto de expresar nuestro agradecimiento a estos dos organismos.

EL AUTO
DE LOS REYES MAGOS

Por GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

HISTORIOGRAFÍA

Hacia 1785, el beneficiado de la catedral de Toledo, después arzobispo de Santiago, don Felipe Fernández Vallejo, descubrió, al final de un códice que contenía comentarios bíblicos,¹ un texto poético en romance muy primitivo que le pareció relacionado con el Officium Stellae, correspondiente a la liturgia de la Epifanía.² Don Manuel Cañete se refirió a este descubrimiento y valoró su importancia en 1862.³ Paralelamente, don José Amador de los Ríos había llegado ya en 1845 a conocimiento del manuscrito, valién-

1. *Glossa super cantica canticorum, Glossa super lamentationes Jeremiae*, manuscrito de la catedral de Toledo, hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid (Sig. Mss. V.^a-5-9). El texto, que nos interesa se halla en los folios 67^v y 68^r. Véase el estudio de JOSEPH GILLET, *The Memorias of Felipe Fernandez Vallejo and the History of the Early Spanish Drama*, en *Essays and Studies in Honor of Carleton Brown*, New York, 1940.

2. El descubrimiento quedó consignado y el texto transcrito en sus *Memorias y disertaciones que podrán servir al que escriba la historia de Toledo*, manuscrito, que perteneció a Bartolomé José Gallardo.

3. *Discurso acerca del drama religioso español antes y después de Vega*, leído en la junta de la Real Academia Española en 28 de septiembre de 1862.

dose acaso de un catálogo de la biblioteca toledana redactado por un monje agustino, el Padre Frías, pero no dio cuenta de su hallazgo hasta 1863, en el volumen III de su *Historia Crítica de la Literatura Española*, editando por primera vez el texto y valorando su importancia.⁴ A Amador de los Ríos debemos la fijación de la fecha en el siglo XII, y la definición del carácter dramático de la obra, que llamó enseguida la atención del mundo de los estudiosos, como lo demuestran los trabajos de Mussafia⁵ y el más extenso de Lidforss,⁶ que corrigió la transcripción de Amador de los Ríos, tanto en lo que se refiere a la ordenación de los versos — cuya contextura estudió —, como a la organización de las escenas y a los valores lingüísticos.

En 1878, el hispanista italiano Arturo Graf dedicó un considerable estudio al auto,⁷ filiando su métrica como de versos leoninos y alejandrinos y estableciendo la relación de nuestra obra con el *Officium Stellae de Rouen* y otros textos ingleses

4. MOREL-FATIO, *Romania*, 1880, págs. 464 y ss. Amador de los Ríos conoció y utilizó posteriormente las *Memorias de Fernández Vallejo* (ob. cit., III, 17, 23, 654), gracias al sobrino de B. J. Gallardo, Juan Antonio Gallardo, quien facilitó su consulta.

5. *Zum altspanischen Dreikönigspiel*, «Jahrbuch für Romanische und Englische Literatur», VI, 1865, 220-222.

6. *El Misterio de los Reyes Magos*, en id., 1871, págs. 43-59.

7. *Il mistero e le prime forme dell'auto sacro in Spagna*, en *Studi Drammatici*, Torino, Loescher, 1878, págs. 251-325.

y franceses, señalando como característica del misterio español la prolongada actitud dubitativa de los Magos y el propósito de utilizar los dones para averiguar si el Recién Nacido es un rey mortal (en cuyo caso aceptará el oro), si sólo hombre (que tomará la mirra) o rey celestial, que sólo querrá recibir el incienso. Señala también la rápida mutación por la que los Magos llegan a presencia de Herodes, sin escenas intermedias o introductorias que se hallan en otros textos, y estima, finalmente, como característica del auto español, la confusión o perplejidad de los rabinos, que no saben hallar el texto mesiánico que les pide Herodes.

En 1879, Martín Hartmann continuó el estudio del tema en su aspecto comparativo⁸ relacionando el Misterio de los Reyes Magos con textos franceses de tema análogo: el *Officium Stellae de Rouen*, en el que los Reyes salen de distintos lugares de la iglesia, acompañados de servidores que llevan sus presentes. Al reunirse se saludan con el beso usual y se dirigen hacia el altar mayor, donde el Niño Jesús aparecía figurado por un muñeco. La acción se completa con dos figuras, de ángel, adorando al Mesías. Al siglo XI pertenece otro oficio, que se cele-

8. *Über das als panischen Dreikönigspiel*, Bautzen, H. A. Kaller, 1879.

braba en Nevers, en que ya aparece el rey Herodes conversando con los Magos. Análogamente, otro de Compiègne incluye como personajes nuevos, unos legados de los Reyes y un guerrero o «armiger» (con lanza y escudo) que acompaña a Herodes. Todavía más completo es el oficio de Freissinger, también estudiado por Hartmann, que presenta a Herodes rodeado de su corte y pronunciando un discurso que revela su iracundia. El autor hace gala de erudición usando el hexámetro y poniendo en boca de Herodes frases tomadas de Catilina. El mismo metro aparece en un fragmento de Orleans, en que aparece un hijo de Herodes. Finalmente, en otro manuscrito de Compiègne, ya del siglo XIII, aparece un personaje — el Nuncio — intermediario entre Herodes y los Magos.

Del análisis de todos estos textos deduce Hartmann la mayor riqueza y movimiento del fragmento español, así como la fijación más precisa de la fecha del texto, basada en el hecho de que los Reyes Magos aparecen con sus nombres de Melchor, Gaspar y Baltasar, sólo difundidos después de 1158, fecha en que se creyó haber descubierto los cuerpos de las Reyes Magos en Milán, que fueron trasladados a Colonia.⁹ Este

9. Los nombres de los Reyes aparecen por primera vez en la *Scholastica Historia*, de PEDRO COMESTOR (s. XII).

dato — y el análisis del léxico — permiten a Hartmann fijar la redacción del *Misterio* en la segunda mitad del siglo XII. Asimismo queda clara la relación del mismo con los textos franceses mencionados, así como el eco de unos versos de Virgilio (*Eneida*, VIII, 112) en tres versos de la pieza española.¹⁰

La edición definitiva del *Auto de los Reyes Magos* se debe a Menéndez Pidal, publicada en 1900.¹¹ El estudio concreto de la versificación se debe al profesor Espinosa.¹² Para el análisis de conjunto de la obra, véase el libro de Sturdevant: *The «Histerio de los Reyes Magos»*.¹³ El concreto aspecto de la lexicografía puede verse en el trabajo de Rafael Lapesa: *Sobre el «Auto de los Reyes Magos»: su rimas anómalas y el posible origen de su autor*.¹⁴

10. Para la valoración del libro de Hartmann véase la recensión de MOREL-FATIO, en *Romania*, IX, 1850, págs. 464-469, y BAIST, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, IV, 1880.

11. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1900, páginas 453 y ss. Antes había intentado la empresa EDUARDO DE LA BARRA, *Restauración del Misterio de los Reyes Magos*, Santiago de Chile. Otra edición, con interesantes notas, es la de FORD, *Old Spanish Readings* (1906).

12. *Versification of El Misterio de los Reyes Magos*, en *The Romanic Review*, 1915, págs. 378 y ss.

13. BATIMORE, *The John Hopkins University*, 1927.

14. *Homenaje a Krüger*, vol. II, págs. 591-599, Mendoza, 1954.

CONTENIDO

A pesar de su breve extensión — 147 versos —, de su factura tosca y del carácter trunco de la obra, el *Auto de los Reyes Magos* merece la atención que le ha dispensado la crítica, por tratarse del primer texto conocido de la literatura dramática castellana. Se le sitúa en el siglo XII.

La obra está escrita en versos — eneasílabos, heptasílabos y alejandrinos — y empieza con tres monólogos, en los que Caspar (*sic*), Baltasar y Melchor afirman haber visto una estrella desconocida, y lo interpretan como señal del nacimiento del Mesías. En la escena subsiguiente los Magos se encuentran y, confrontados sus descubrimientos, acuerdan dirigirse al lugar del Nacimiento. La escena que sigue a continuación nos presenta a los Magos en presencia de Herodes, a quien le relatan lo sucedido. Herodes les encomienda que prosigan su viaje y regresen, para poder a su vez ir adorar al Mesías. Sobreviene una escena monoloquial en la que Herodes expresa su pesar por la noticia y, a continuación,

una última escena en la que los sabios de la Corte, convocados por Herodes, muestran su desconcierto y su miedo.

Aquí queda truncado el único texto que poseemos, y cuyo final hay que conjeturarlo, por vía comparativa, en forma de acto de Adoración ante el Portal.

La obra está escrita en una lengua primitiva y vacilante; la métrica y la rima son asimismo incorrectas, y la originalidad temática, escasa. Con todo, no falta encanto a esta pieza venerable, cuyo valor histórico y su ingenuidad literaria aconsejan un análisis demorado.

LA FUENTE EVANGÉLICA

El tema está tomado del Evangelio de San Mateo, cuyo episodio de la Epifanía conoció un amplio desarrollo dramático en la Europa medieval.

Tradicionalmente este ciclo temático se suele dividir en cuatro subgrupos:

- 1.º Descubrimiento de la estrella y viaje a Palestina.
- 2.º Entrevista con Herodes.
- 3.º Adoración al Niño Dios.
- 4.º El aviso celestial y el retorno.

La pieza española se ciñe a los primeros dos subgrupos; en realidad a los versículos 2-4 («Nacido Jesús en Belén de la Judea en los días de Herodes el rey, he aquí que unos Magos de las regiones orientales llegaron a Jerusalén || diciendo: — ¿Dónde está el rey de los judíos que nació? Pues vimos su estrella y venimos a adorarle. || Oído esto el rey Herodes se turbó y toda Jerusalén con él») y a los 7-8 («Entonces Herodes, habiendo llamado secretamente a los magos, se informó exactamente de ellos acerca del tiempo en que había aparecido la estrella || y enviándoles a Belén, dijo: — Id y tomad exacta información acerca del niño; y cuando lo hubiéreis hallado, dadme aviso para que vaya también y le adore»).

El texto de San Mateo comienza cuando los Reyes llegan a Jerusalén. Ya han visto la estrella (*Mat.* 2, 2), pero han dejado de verla, a juzgar por la alegría con que la ven de nuevo (*Id.* 2, 10). A esta situación precisa del texto evangélico hace anteceder el *Auto* las escenas en las que los tres reyes monologan primero y dialogan al reunirse, confirmando, al comprobar la identidad de su visión, que el Mesías ha nacido y se disponen por ello a adorarle. Los tres monólogos iniciales tienen un tono paralelo, ofrecen una pausa en pasaje análogo (*si es verdad bien lo sabré, i más*

de vero lo sabré, si es verdad o es nada) y una curiosa caracterización (ya notada por Valbuena) que hace de Baltasar (¿el rey «negro»?) el más incrédulo, ya que se propone no acudir si no ve por tres noches el prodigio. De sus palabras se deduce su condición de «estrelleros», para los que la Estrella tiene el valor de lo insólito y, por lo tanto, de lo sobrenatural.

ESCENOGRAFÍA DEL AUTO

Hemos de suponer que esta conjunción de Mago y Astrólogo interesaba especialmente en aquella época. La crítica moderna (p. ej., Ricciotti) enlaza, por su parte, la personalidad de los Magos a la cultura babilónica que tenía en Babel, en Erech, en Nínive sus «zigurrat» u observatorios astronómicos. Pertenecientes, pues, a la casta culta sacerdotal, los Magos eran, como dice el texto, *estrelleros*, astrónomos. El hecho de que la representación ofreciese el aliciente de montar una ingenua escenografía que presidía una brillante estrella en movimiento ayudaría a la difusión de este tema evangélico, de cuya vinculación al tema de Navidad dan prueba todavía las cabalgatas de los Reyes Magos que adornan nuestros belenes. Finalmente, el supuesto des-

cubrimiento de su tumba en Milán y el resonante traslado de sus cuerpos a Colonia (1158) completaría el interés por el tema.

La obra comienza, en efecto, con tres monólogos: en los que Melchor, Baltasar y Caspar (*sic*), por este orden, comunican su descubrimiento del astro maravilloso.

C. — *Dios criador, qual maravilla*
no sé qual es achesta strella. (vs. 1-2)

.
B. — *Esta strella non sé donde vinet,*
quin la trae o quin la tine. (vs. 19-20)

.
M. — *Tal estrela non es in celo*
desto do io buen strelero. (vs. 36-37)

Estos tres monólogos plantean ya el problema correspondiente a la presentación escénica, que corresponde a la que se denomina «escena múltiple horizontal»: es decir, que el tablado o escenario en que la trama se desarrolla aparece dividido en distintas secciones («mansiones», «lugares» — «lieux» en el teatro francés — o catafalcos — «cadafals» en el teatro catalán —) que los personajes van ocupando a medida que la acción lo exige.

Tres «lugares», pues, debían de marcar ingenuamente las residencias de los tres Magos, y un cuarto ámbito (acaso toscamente determinado

por un árbol) el sitio en que se encuentran y comprueban sus descubrimientos.

La Estrella debía de figurar en la escenografía. Tenemos noticia de un aparato escenográfico — posterior, pero sin duda utilizando una forma tradicional¹⁵ — en el que la estrella tiene un papel principal: una representación pantomímica que tuvo lugar en Jaén, 1462, en la que la Virgen, con su divino Hijo en brazos, y acompañada de San José, recibía a unos pajes «*mui bien vestidos, con visajes y sus coronas en las cabezas, a la manera de los tres Reyes Magos, y sendas copas en las manos con sus presentes. Y asimismo vino por la sala adelante mui mucho paso y con muy jentil contenencia mirando el estrella que los guiaba, la qual iba por un cordel que en la dicha sala estaba, y así llegó al cabo de ella do la Virgen con su hijo estaba...*».¹⁶ Esta estrella debía estar recubierta con análogos «papeles de plata dorados para las estrellas e

15. Para esta cuestión, véase el libro de SHOEMAKER, *The multiple stage in Spain*. Para la valoración de la *Crónica*, de Miguel Lucas de Iranzo, v. CH. AUBRUN, *La Chronique de Miguel Lucas de Iranzo*, en *Bulletin Hispanique*, 1942-43, XLIV, págs. 40-60.

16. Quien avanza, acompañado de los Reyes Magos, es el Condestable de Castilla Miguel Lucas de Iranzo, tal como se transcribe en su *Crónica* (ed. Carriazo). En las acotaciones escénicas de representaciones no españolas, del *Officium Stellae* se habla también de este ingenuo artilugio: «*Stellam pendentem in filo, quae antecedit eos*». V. SHOEMAKER, *The multiple stage...*, cap. I y nota 32.

fuegos del cielo» que aparecen reseñados entre los gastos de las fiestas del Corpus Christi en Sevilla el año 1497.

Prosiguiendo la conjetura acerca de la escenografía del *Auto*, debemos imaginar en el tablado otro «lugar o mansión» que representaría el palacio del Rey Herodes, y, como término obligado, el Portal de Belén, ante el cual deberían terminar los personajes de la pieza inconclusa.

EL TIEMPO EN EL «AUTO»

Analizados los conceptos espaciales del *Auto de los Reyes Magos*, observemos que, en su extraordinaria brevedad, nos da elementos suficientes para estudiar su concepto del tiempo. Digamos, enseguida, que este sentido de lo temporal tiene, desde el primer momento, un alcance irreal y mágico. Las transiciones, apenas aludidas por los personajes, hacen avanzar vertiginosamente el reloj escénico. Los monólogos de los Magos, con que se abre el acto, sirven para situar la cuestión. Así, cuando *Caspar* termina su monólogo dice estos cuatro versos:

*Alá iré o que fure, aoralo e
por Dios de todos lo tenré
otra nocte me lo cataré
si es verdad bien lo sabré.*

«Lo que sigue — señala Francisco Giner de los Ríos, a quien seguimos en esta cuestión¹⁷ —, que es la certeza honda que le vuelve a dar en otra noche la estrella como señal del nacimiento del Señor, lo pronuncia Gaspar cuando más pronto al día siguiente.

En Baltasar, la duda primera es más fuerte, y el tiempo que necesita para resolverla más grande:

*Por tres noches me lo veré
y más de vero lo sabré. (Pausa)*

Pasan las tres noches en la pausa señalada, y:

*¿En todo, en todo es nacido?
Non se si algo e veido,
ire, lo aoraré,
i pregaré i rogaré.*

En Melchor encontramos la misma necesidad de permitir pasar algo de tiempo para convenirse del nacimiento de Jesús. Verá la estrella otra *vegada*, por ver "si es verdad o si es nada". Y luego nos dice:

*Nacido es el Criador
de todas las gentes maior;
bine lo veo que es la verdad,
iré alá, por caridad.*

17. *El auto de los Reyes Magos*, en *Tierra Nueva*, Revista de Letras Universitarias, México, julio-octubre de 1940.

El autor del auto no puede simplificar más de lo que lo hace el correr del tiempo. Una breve pausa sirve para llenar un espacio de tiempo de tres días, como ocurre, por ejemplo, en Baltasar. La rapidez de la acción lo exige así. No se puede dedicar más tiempo en la representación a expresar este momento de días que, dramáticamente, no puede ser, en efecto, más que un momento.»

DESARROLLO DE LA ACCIÓN

Ajustándonos, sin embargo, a los términos del texto que ha llegado hasta nosotros, veremos que, una vez terminadas las escenas iniciales que sirven para presentar a los personajes, la situación se ciñe al relato evangélico (*Mat. 2, 2-4*), ofreciéndonos la entrevista entre los Magos y Herodes. Gaspar se dirige al rey diciéndole :

*Salve te el Criador, Dios te curie de mal
un poco te dizremos, non te queremos al
Dios te dé longa vita i te curie de mal
imos en romería aquel rei adorar
que es nacido en tierra, nol podemos fallar.*

A este parlamento contesta Herodes :

*Qué decides, o ides? a quin ides buscar?
de qual terra venides, o queredes andar?
decidme vostos nombres, no'm los querades celar.*¹⁸

18. Estos versos están calcados del Misterio de Orleans y son, a su vez, como ya vio Hartmann, un eco de Virgilio (*Eneida*, VIII, 112).

[CASPAR]

*A mi dizen Caspar,
est otro Melchior, ed achest Baltasar.
Rei, un rei es nacido que es senior de ti(e)rra,
que mandará el seclo en grant paces, sines gera.*

[HERODES]

Es así por verdat?

[CASPAR]

Sí, rey, por caridad.

[HERODES]

*I como lo sabedes?
ia provado lo avedes?*

[CASPAR]

*Rei, verdat te dizremos
que provado lo avemos.*

[MELCHIOR]

*Esto es gran maravilla,
una estrella es nacida.*

[BALTAZAR]

Señal face que es nacido.

[HERODES]

*Quanto i a que la vistes
i que la percibistes?*

[CASPAR]

*Tredze días a,
i mais nos avera,
que la avemos veida
i bine apercebida.*

[HERODES]

*Pues andad i buscad
i a él adorad
i por aquí tornad.
Id allá iré
i adorado e.*

Los cuatro últimos versos transcriben el versículo 8 del relato evangélico. A continuación estalla la cólera de Herodes:

[HERODES]

*¿Quin vio numquas tal mal,
sobre rei otro tal!
Aún non so io morto
mi so la terra pusto!
rei otro sobre mí?
numquas atal non vi!
El siglo va a çaga,
ia non sé qué me faga;
por vertad no lo creo
ata que io lo veo.
Venga mio maior doma
qui míos averes toma.
Idme por míos abades
i por mis podestades
i por míos scrivanos
i por meos gramatgos
i por míos streleros
i por míos retóricos;
dezir m'an la vertad, si iace in escripto
o si lo saben ellos o si lo an sabido.*

Toda esta escena en la que Herodes muestra su furor — acaso sea reminiscencia del texto evangélico posterior que señala su indignación al verse burlado por los Magos, decretando la degollación de los Inocentes (2, 16-18) — tiene grotescos acentos caricaturales agravados por el pintoresco llamamiento a sus «abades», «potes-tades», «scrivanos», «gramatgos», «estreleros» y «retóricos», es decir, cometiendo el habitual anacronismo de incorporar al mundo antiguo los elementos de una corte medieval. La intervención de los *sabios* y los *rabíes*, con ser muy corta, permite dibujar unos caracteres entre asustados y farisaicos, sin olvidar una tosca caracterización lingüística al poner en boca de uno de los rabíes la exclamación *Hamihalá*, es decir ; Ay mi Alá!¹⁹ He aquí el texto de la escena, hasta el momento en que el manuscrito queda truncado :

[SALEN LOS SABIOS DE LA CORTE]

Rei, que te plaze? he nos venidos.

[HERODES]

I traedes vobros escriptos?

[LOS SABIOS]

Rei, si traemos,

los meiores que nos-avemos.

19. Según LIDFORSS, ob. cit. El profesor Entwistle propone «Hamiy Allah», «mi protector es Alá» (*Old Spanish «Hamihala»*), en *The modern Language Review*, XX, 1926, 465-6. Acaso no sea otra cosa que un vocablo paródico.

[HERODES]

*Pus catad,
dezid me la verdad,
si es aquel omne nacido
que esto tres rees m'an dicho.
Di, rabí, la verdad, si tu lo as sabido.*

[EL RABÍ]

*Por veras vo lo digo
que no lo fallo escripto.*

[OTRO RABÍ, AL PRIMERO]

*Hamihalá, cumo eres enartado?
por qué eres rabí clamado?
Non entendes las profecias,
las que nós dixo Ieremias?
Par mi lei, nos somos erados!
por qué non somos acordados?
por qué non dezimos verdad?*

[RABÍ BRIMERO]

Io non la se, por caridad.

[RABÍ SEGUNDO]

*Por que no la avemos usada
ni en nostras vocas es falada.*

«En estas palabras — dice el crítico Bruce W. Wadroppe — tenemos el primer indicio de que el noble juramento "por caridad" se ha

querido tomar seriamente como un tema en la obra. La falta de caridad se considera como fuente de los errores intelectuales así como morales. Herodes y sus consejeros difieren de los Magos en que ellos no tienen caridad, y por tanto ni sabiduría, ni conocimiento cierto de la divina verdad. La obra queda truncada precisamente en éste su punto más significativo. La escena que se ha perdido — la visita conjetural al "praese-pium", donde Cristo demostrará que él es, a un mismo tiempo, hombre mortal, Rey de la Tierra y Rey del Cielo — podría sólo ser un "dénouement" de estos hilos temáticos. En la escena entre los rabíes tenemos el climax. Y el fragmento dramático es como las baladas españolas al terminar en su punto más efectivo: el momento cuando la duda (la crítica duda de los Magos que tiende a ser credo; la enojada incertidumbre y repudiación de la creencia de Herodes) está a punto de ser disipada por los cuatro reyes por la verdad que se revela a sí misma el hecho del Nacimiento; el dogma de la Encarnación; la triple naturaleza de Cristo). Ya que la verdad está en el aire en este punto de la historia, se da al Segundo Rabí la luz para que vea que la verdad no está en la corte de Herodes, puesto que ahí no hay caridad. Donde no hay caridad, no será recibido el nuevo Mesías

ni su Nueva Ley. La inseparabilidad entre la verdad y la caridad se hace aparente a medida que se entrelazan los temas que dan unidad espiritual a la obra.»²⁰

REFLEJO Y ORIGINALIDAD

Vemos, pues, que junto a los elementos recibidos del texto evangélico, aparecen en el *Auto* notas cuya fuente hemos de rastrear en diversas tradiciones que fueron tomando diversas formas, ora dramáticas, ora narrativas, como por ejemplo el llamado *Evangelio de la Infancia*, apócrifo, que circuló desde el siglo VII por todo el Occidente.²¹

La cifra de trece días, por ejemplo, no está

20. WADROPPER, *The dramatic texture of the Auto de los Reyes Magos*, en *Modern Language Notes*, enero de 1955, páginas 46-50. Al autor del artículo le parece que esta imposición de una ideología caracteriza, precisamente, el teatro religioso español. La tesis parece sugestiva, pero acaso demasiado ambiciosa en su contenido interpretatorio.

21. Según este texto, Melkon (Melchor) era rey de los persas; Gaspar, de los indios; Baltasar, de los árabes. Llevaban doce mil hombres de séquito. Melkon ofreció mirra, áloe, telas, púrpura, cintas de lino y también los libros escritos y sellados por el dedo de Dios. Gaspar llevaba nardo, cinamomo, canela e incienso. Baltasar, traía oro, plata, piedras preciosas. Según un texto atribuido a Beda (s. VII), *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne*, Melchor era viejo; Gaspar, joven; Baltasar, negro. Vid. Art. *Christ*, de DOM LECLERQ, SÁNCHEZ CANTÓN, *Los grandes temas del arte cristiano en España. Nacimiento e Infancia de Cristo*. Madrid, BAC, 1948.

en el Evangelio sino que se apoya en la fecha litúrgica de la celebración de los Reyes, el 6 de enero, trece días después del Nacimiento de Cristo. Los comentaristas han hecho problema de esta cuestión. Así el P. Maldonado (s. xvii) la resume diciendo: «Epifanio afirma que llegaron dos años después del nacimiento de Cristo fundándose en las palabras del verso 16: *Mató a todos los niños de dos años abajo, según el tiempo que averiguó de los Magos*; pero más verdadera es la sentencia de la Iglesia de hacer llegar a los Magos trece días después del nacimiento de Cristo, opinión que también consiguan los antiguos (San Agustín y San León).²²

En cuanto al proceso de amplificación dramática del texto evangélico tiene su origen en

22. JUAN DE MALDONADO, *Comentarios a los Cuatro Evangelios*: I, Evangelio de San Mateo, ed. B.A.C. 147-8. El comentarista apoya esta opinión: «Los Magos no salieron de su patria sino después del nacimiento de Cristo; ésta es la fuerza de aquella expresión: *Hemos visto su estrella en Oriente*, que supone nacido al Niño. Si suponemos que los Magos adoraron al Niño el día 13 de su nacimiento, no quedan sino ocho o nueve días para el viaje. Tampoco hay que creer que el mismo día que vieron la estrella se pusieron en camino, y hay que descontar que en Jerusalén, mientras Heródes les interrogaba y consultaba a los escribas y sacerdotes, debieron pasarse por lo menos dos. Por esto, es cierto muy digno de admiración que en tan poco espacio de tiempo pudieron venir de Persia. Pero dos circunstancias nos quitarán el asombro: una, que probablemente vinieron no de los últimos confines sino de los más próximos a la frontera judía, que podrá distar de Jerusalén poco más de doscientas leguas; la otra circunstancia es que probablemente hicieron en camello su viaje, y estos animales, según se dice, a pesar de la carga hacen jornadas de cuarenta leguas» (id. pág. 148).

las representaciones latinas. Ya Fernández Vallejo, primer descubridor del *Auto*, le encontró una relación con el llamado *Officium Stellae*. Y Hartmann estableció otros precedentes en este sentido.²³ Por su parte Sturdevant señala, junto a pasajes evidentemente reflejos, elementos originales, como las denominaciones del Mesías («Criador», «Senior de las gentes», «Senior de todos» etc.). Claro está que el origen común del tema fuerza a desarrollos parecidos. Sin embargo, el investigador después de una amplísima confrontación con obras latinas y vernáculas,²⁴ afirma que son originales del *Auto* español dos elementos:

a) El de que los Magos utilicen ofertas como recurso para conocer la personalidad del Mesías:

23. *El Officium Stellae* de Bilsen, editado por Gustave Cohen y Karl Young (*Romania*, 1915, págs. 357-372) presenta al Rey Herodes, que oye hablar, extrañado, de los presagios que le relata su «Internuncius»:

*Adsunt nobis, Domine, tres Uiri ignoti ab oriente
nouiter natum quendam regem queritantes.*

Los Reyes muestran a Herodes sus dones (oro, incienso y mirra) y contestan a sus preguntas manifestando que proceden de Tarsis, Arabia y Caldea. Los Magos, que no tienen nombre propio («primus», «secundus», «tertius»), al salir del palacio vuelven a ver la estrella «¡Ecce Stella!» y salen para Belén, donde adorarán al Mesías.

24. STURDEVANT, ob. cit., vid. especialmente el capítulo *The relation of the «Reyes Magos» to the «Benediktbeurn» transitorial latin play and the medieval french, german and english three King plays*. El número de coincidencias del *Auto* con el *Benediktbeurn*, pieza de transición, es realmente muy notable.

*(si fuese rei de terra, el oro querá;
si fuese omne mortal, la mira tomará;
si rei celestial, estos dos dexará;
tomara el encenso quel pertenecerá.)*

b) La discusión entre los escribas ante la indignación de Herodes, que les exige estudien en sus «escritos» la veracidad de cuanto le han anunciado los Magos.

Debemos, también, naturalmente atribuir al autor desconocido del *Auto* la serie de aciertos de expresión — entre ingenua y pintoresca — que constituye uno de sus más ciertos encantos.

Parece evidente, pues, la inserción del *Auto* en la tradición general europea del tema, en una época como el siglo XII tan fuertemente impregnado del influjo francés. La importancia de la influencia cluniacense hace todavía más lógica la penetración de elementos litúrgicos fuertemente orientados hacia las representaciones dramáticas. El estudio de la lengua — cuya situación histórica en el siglo XII arranca de Amador de los Ríos y de Hartmann —, realizado por el profesor Lapesa, apoyándose en las vocales neutras que exigen rimas como «maiordomo», — «toma», «escarno», — «carne», «mundo» — «redondo», indica el elemento lingüístico francés, catalán o gascón más probablemente, teniendo en cuenta la gran cantidad de gascones que

residían en Toledo en el siglo XII. Este influjo gravita sobre un castellano lleno de residuos mozárabes, que en el manuscrito presenta formas vacilantes.

¿CÓMO TERMINABA EL «AUTO»?

Ya hemos hablado del final que lógicamente debía cerrar el *Auto de los Reyes Magos*: la adoración ante el sacro portal. Acaso, sin embargo, el desarrollo exigía cierta complicación temática. Basta para suponerlo el estudio de los *Misterios del Rey Herodes* que se representaba a principio del siglo XVI en la catedral de Valencia y que arrancan con escenas análogas y las del *Auto*, e incluyen a continuación la glosa dramática de la Huida a Egipto, con el episodio del trigo milagrosamente madurado y la Degollación de los Inocentes — la *Degollá* —, que tradicionalmente se representaba arrojándose los esbirros de Herodes sobre las mujeres del público, organizando un alegre tumulto.²⁵

Estos *Misterios del Rey Herodes* marcan una persistencia del tema, que no podría presentar

25. Vid. MERIMÉE, *L'Art dramatique a Valencia*. Toulouse, 1913. SHOEMAKER, *The multiple stage in Spain*, ed. cit. CORBATÓ, *Los misterios del Corpus en Valencia*, «University of California. Publications in Modern Philology», XVI, 1932-33.

demasiados ejemplos en el teatro posterior, pero que ofrece una curiosa pervivencia de situaciones y de frases en una forma de teatro popular: el del teatro de marionetas.²⁶

26. Efectivamente, en el teatro llamado de la tía Norica, que se representa en Cádiz aparece el tema de los Reyes Magos en forma análoga a la del *Auto*. He aquí la escena culminante que se desarrolla en el Palacio del rey Herodes.

HERODES: Señores, ¿qué novedad — os ha traído a mi reino?

MELCHOR: Saced, Señor, — que son altos juicios del cielo. — Si os agravió nuestra entrada — en vuestro judaico reino — sin proceder al aviso, — disimulad este yerro. — ¡Es cierto — que un Rey buscamos — del *irraelita* pueblo! — pero nuestra fe nos dice — que es Rey que bajó del cielo.

HERODES: Con gran complacencia oí — vuestro decir tan discreto; — permitid que os pregunte, — cual interesado en ello, — cómo llegó tal noticia — hasta el confín de sus reinos. — Pues habéis de saber, señores, — que esperamos con deseos — en nuestra mosaica ley — al Mesías verdadero. — Decid, pues, ¿en qué tiempo — salisteis de vuestra Corte? — ¿Quién os sirvió de mensajero — para el anuncio feliz — de tan grande nacimiento?

MELCHOR: Habrá, señor, trece noches — que estaba yo en mi aposento — al punto de recogerme — en mi acostumbrado lecho, — cuando al mediar la noche vi — un gran lucero en el cielo — una estrella extraordinaria, — hermosa antorcha, por cierto. — Dispuse con brevedad — el salir con seguimiento — de la estrella milagrosa, — sin detenerme un momento. — A pocos días llegué, — con mis criados y siervos, — a un valle que, para mí, — fue el paraíso eterno, — pues en él nos encontramos — todos tres sin conocernos. — Por esos pueblos a toos — hemos andado inquiriendo — y nadie nos da razón — de tan feliz nacimiento.

HERODES: He preguntado a mis sabios — y sin réplica dijeron — que en Belén, ciudad antigua — de aqueste romano imperio — nacería el gran Mesías, — Príncipe del pueblo hebreo. — Idos en paz a Belén, —

y rendidamente os ruego — que, al instante que le halléis — me deis el aviso cierto.

MELCHOR : Si así te agrada, gran Rey, — a Belén iremos pres-
tos — y, si encontrarle logramos, — razón de él te
traeremos.

HERODES : El cielo y sus astros os guíe — al final de vuestro
anhelo. (*Música y mutis de los Reyes.*) A un Rey
buscando vienen — que ha nacido en este suelo —
porque en Oriente vieron — un portentoso lucero.
— ¿Qué es esto que por mí pasa? — ¿Qué es esto,
Herodes, qué es esto? — ¡Venir buscando a otro
rey — teniendo en mi mano el cetro! — ¿He de
consentir que otro — venga a usurparme el puesto?
— Sé gobernar bien mi reino — y, si usurpármelo
quieren, — haré un atroz escarmiento. (*Música.
Telón de boca.*)»

ARCADIO DE LARREA, *Siglo y medio de marionetas*, en *Rev. de
Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. IX, 1953, 4.º