

El "Auto de los reyes magos" y el renacimiento del siglo XII

Alan Deyermond

Westfield College, London

Todos solemos decir – lo digo yo en mi *Historia de la literatura española: la Edad Media* – que el renacimiento del siglo XII no influye en la literatura castellana antes del segundo cuarto del siglo XIII (o sea, el *Libro de Alexandre*). Insistimos en el hecho, todavía desconocido por la mayoría de los medievalistas que no son hispanistas, de que España influyó poderosamente en el renacimiento del siglo XII, ya que los textos griegos con comentarios árabes, traducidos al latín en Toledo, resultaron decisivos para la escuela de Chartres y la Universidad de París.¹ Les invito ahora a descartar momentáneamente la certidumbre de que España sufrió un retraso cultural, la creencia arraigada de que la nueva vida intelectual que pasaba por la escuela de traductores de Toledo era únicamente para la exportación. Les invito a meditar la posibilidad de que el *Auto de los reyes magos*, obra que probablemente está estrechamente relacionada con la catedral de Toledo, y tal vez con la escuela de la catedral, posea rasgos típicos del renacimiento del siglo XII.² Voy a fijarme sobre todo en dos aspectos del *Auto*: su constitución léxica y la disputa final de los rabinos.

Primero, la lexis. Si omitimos pronombres, artículos, preposiciones, etc., las palabras más frecuentes son (incluyendo sus variantes): *verdad* (16 ó 17), *ver* (15 ó 16), *rey* (15), *saber* (14) y *nacer* (14).³ En una obra dramática de la tradición de la *Ordo stellae*, o sea de la Epifanía, no sorprende nada la frecuencia de *nacer*, ni la de *rey* (ya que cuatro de los seis personajes son reyes, y hablan del nacimiento del rey del cielo). Tal vez no sea sorprendente un empleo frecuente de *ver*, ya que si algo es revelado en una epifanía, lo es para que sea visto; sin embargo, 15 ó 16 casos (más 2 de *catar* y 2 de *percibir*, o sea un total de 19 ó 20 casos de *ver* y palabras afines) sí son muchos en una obra de 147 versos. Y lo que es realmente extraordinario es la frecuencia de *saber*: 14 casos, más 3 de *probar* y 1 de *entender*, o sea 18 de este grupo semántico; y la de *verdad*: 16 ó 17. Bueno, estos grupos semánticos relacionados con los actos de saber y ver, y con la verdad – entre 16 y 20 casos cada uno – son los que ocurren con más intensidad, con la sola excepción de *rey* (15) más señor (8), un total de 23 casos. En contraste, *estrella* y *estrellero* alcanzan nada más que 8 casos, a pesar de tratarse de la *Ordo stellae*, *nacer* (como ya vimos) 14 casos, *Criador* 7 y *Dios* 6, o sea 13; mientras que *caridad*, cuya importancia es subrayada por el artículo justamente famoso de Bruce W. Wardropper (1955), se encuentra sólo tres veces. Y *saber* y *verdad* – y hasta cierto punto *ver* – se notan más por no ser las palabras corrientes de la tradición dramática de los reyes magos.

El énfasis sobre el problema de la verdad – ¿Qué es? ¿Cómo la sabemos? ¿Cómo la probamos? ¿Qué significa lo que vemos? – difunde un tenor acusadamente intelec-

tual por toda la obra, y este tenor se intensifica gracias a tres factores. Primero, hay otros grupos de menor frecuencia que tienen alguna relación con los ya aludidos: *fallar* (4) y *trubada* (1), o sea 5 casos; *escrito/escritura* (4); y *señal* (3). Segundo, el verso 15, "nacido es Dios, por ver, de fembra", parece un juego de palabras con *ver* y *verdad* (cpse "de vero", v. 28, y "por veras", v. 136). Este juego de palabras concentra nuestra atención en la relación entre las dos palabras – recuérdese que en la Edad Media los juegos de palabras, un recurso frecuente de la retórica, no se empleaban tan sólo para los propósitos cómicos, como hoy, sino que se empleaban a menudo para subrayar temas didácticos. Tercero, las conexiones semánticas son reforzadas por la semejanza fonética de las tres palabras claves: *ver* es a la vez la primera sílaba de *verdad* y el último de *saber*. Es posible que tal parentesco fonético sea mera casualidad (aunque no lo creó), pero de todos modos el público, mucho más hábil que nosotros en la percepción aural, lo habría percibido.⁴

La lexis del *Auto de los reyes magos*, por lo tanto, nos recuerda a cada paso los temas fundamentales de la naturaleza de la verdad y el valor de las pruebas. Dichos temas constituyen, además, lo esencial de las dos grandes innovaciones del *Auto* frente a la tradición general de la *Ordo stellae*. Según las investigaciones imprescindibles de Winifred P. Sturdevant, aunque el simbolismo del oro, el incienso y la mirra se encuentra muy a menudo en la tradición dramática, tanto como fuera de ella, no es nada común el motivo de estos regalos como prueba de la verdadera naturaleza del niño:

¿Queredes bine saber cómo lo sabremos? ...
si fure rei de tierra, el oro querá;
si fure omne mortal, la mira tomará;
si rei celestial, estos dos dexará;
tomará el encenso quel' pertenecerá.

(62-72)

Este motivo es empleado en algunos poemas narrativos franceses del Evangelio de la Infancia, pero nunca en el teatro medieval fuera del *Auto de los reyes magos* (Sturdevant 1927: 65, 73, 78). La otra innovación, ausente tanto de la tradición dramática como de la narrativa (Sturdevant 1927: 60, 77, 78), es la disputa de los rabinos; y es notable no sólo por ser único en la literatura medieval, sino por constituir la escena final de la obra. (Es verdad que la mayoría de los investigadores creen que una escena final, o sea la llegada de los reyes a Belén para adorar al niño, se ha perdido, pero David Hook y yo sostenemos, en un artículo escrito hace nueve años y recién publicado (Hook y Deyermund 1985), que tanto paleográfica como conceptualmente la disputa de los rabinos tiene que ser la auténtica terminación de la obra.) El tema de la disputa es la interpretación correcta de las profecías del Antiguo Testamento, y la naturaleza de la verdad. Ambas escenas, pues, versan sobre cuestiones intelectuales, propios del renacimiento del siglo XII – la naturaleza de la verdad, la dificultad de probarla, el conocimiento; y son estas dos escenas, insisto en ello, las que constituyen los rasgos distintivos y más impresionantes de la obra.

La escena final es importante también por su relación con las tradiciones iconográficas del siglo XII. En la sección mía del artículo escrita en colaboración con David Hook, me referí a:

la representación del judaísmo en el arte cristiano de la Edad Media por la personificación de Synagoga, una mujer con los ojos vendados. Este concepto se encuentra ya en una epístola de San Pablo [II Corint. 3.12-16] [...] En el arte y en la escultura, Synagoga, cuyos ojos vendados significan la ceguedad voluntaria ante la revelación divina, se encuentra por todas partes. Los rabinos del *Auto*, ciegos ante la revelación que les ofrecen los Reyes Magos, no entienden el valor tipológico de sus propias escrituras ("las mejores que nos auemos", v. 130), y constituyen el equivalente dramático de la Synagoga de las artes plásticas (p. 277).

Estas palabras me parecen, desde hace años, inadecuadas para explicar la base ideológica de la escena final. La oposición entre Ecclesia (personificación del cristianismo) y Synagoga me parece todavía ser representada en el *Auto* por el contraste entre los reyes magos y el primer rabino, cuya ceguedad ante las profecías (cpse. *Spectator* 1982: 335) es condenada por su colega:

[Herodes] Pus catad,
dezid me la verdad,
si es aquel omne nacido,
que estos tres rees m'an dicho.
Di, rabí, la verdad, si tú lo as sabido.

[El rabí] Por veras volo digo
que no lo fallo escripto.

[Otro rabí] ¡Hamihalá, cómo eres enartado!
¿Por qué eres rabí clamado?
Non entendes las profecías,
las que nos dixo Jeremías.

(131-141)⁵

El segundo rabino, en cambio, no es el equivalente de Synagoga del mismo modo que el primero. Representa a Synagoga, sí, pero una Synagoga muy distinta. Parece vislumbrar la verdad sin ser capaz de comprenderla claramente:

[Rabí 2º] ¡Par mi lei, nós somos erados!
¿Por qué non somos acordados?
¿Por qué non dezimos verdad?

[Rabí 1°] Io non la sé, par caridad.

[Rabí 2°] Porque no la avemos usada,
ni en nostras vocas es falada.

(142-147)⁶

Representa, por lo tanto, otro aspecto de la tradición ideológica e iconográfica de Synagoga, un aspecto que contrasta nítidamente con la intolerancia creciente para con el judaísmo. Hubo en efecto una curiosa ambivalencia en la actitud de la Europa cristiana del siglo XII frente al judaísmo. Se hizo cada vez más frecuente la representación de Synagoga con los ojos vendados, rechazada por una Iglesia que se ve coronada por Jesucristo.⁷ La teología del siglo XII, e incluso la base conceptual de los sacramentos, atribuye sin embargo al Antiguo Testamento una importancia aumentada; y en la iconografía la intolerancia se ve contrapesada de la nueva tradición de Concordia, en la cual Jesucristo quita la venda a Synagoga, y ésta, arrepentida, reconoce la existencia de una verdad superior.⁸ La tradición de Concordia se manifiesta en la enseñanza conciliadora de San Bernardo de Clairvaux; en el *Ludus de Antichristo*, compuesto hacia 1160 para ser representado en la corte imperial de Federico Barbarossa, en el cual unos profetas del Antiguo Testamento quitan la venda de los ojos de Synagoga y ella condena a Anticristo (Wright 1967); y en la metafísica de Suger de Saint-Denis. Una de sus manifestaciones más claras en las artes plásticas es la ventana de Suger en la iglesia de la abadía de Saint-Denis: el primer medallón de la ventana muestra a Jesucristo coronando a Ecclesia con la mano derecha mientras que la mano izquierda quita la venda a Synagoga.⁹ Suger murió en 1151, y su ventana pertenece a la última etapa de su vida – casi contemporánea, pues, con Bernardo de Clairvaux (muerto en 1153), con el *Ludus de Antichristo*, y, si aceptamos la fecha propuesta por Ramón Menéndez Pidal, con el *Auto de los reyes magos*. La lengua del *Auto* parece en efecto confirmar una fecha de la segunda mitad del siglo XII, y tal vez poco después de 1150. Recordemos que el rabino segundo vislumbra la verdad sin ser capaz de comprenderla plenamente: "¿Por qué non dezimos verdad? [...] Porque no la avemos usada, ni en nostras vocas es falada." Es el equivalente dramático de la *Synagoga iconográfica de Suger, o el equivalente castellano de la Synagoga del Ludus de Antichristo*.

El *Auto de los reyes magos* es, a pesar de su brevedad, una obra tan compleja, tan fina, que no se explica fácilmente por una sola causa histórica o cultural. La explicación será probablemente múltiple, como los rasgos más importantes, más innovadores, de la obra misma. Dice Ronald E. Surtz (1983: 17) acertadamente de la escena final: "Tal actitud polémica cobra un significado especial en el contexto histórico del Toledo del siglo XII en que convivían cristianos, judíos y musulmanes." La tradición de Concordia tendría igual importancia para el Toledo de aquella época. Pero Toledo no era sólo una ciudad de tres creencias. Era un centro intelectual de suma importancia para la Europa occidental, una ciudad a la cual acudían eruditos de varios países (es inevitable que pensemos en la controversia sobre el origen nacional del autor del *Auto*),¹⁰ y una ciudad cuya catedral parece haber tenido una escuela de

alta categoría (Russell 1947) – recuérdese que el desarrollo de las escuelas de las catedrales contribuyó fundamentalmente al renacimiento del siglo XII. (Si Hilty, 1981, tiene razón no sólo en cuanto al origen riojano del autor sino en su hipótesis de que el *Auto* se habrá compuesto "en San Millán o en otro monasterio riojano" – p. 301 – será lógico concluir que tanto los grandes monasterios del camino francés como la escuela de la catedral de Toledo podían criar a un dramaturgo al corriente del renacimiento del siglo XII y a un público capaz de comprenderle.)¹¹ El conflicto entre la nueva erudición y la antigua, y los debates sobre la autoridad, son importantísimos en la vida intelectual del siglo – y desde luego, en el *Auto de los reyes magos*. Tanto por su preocupación con las controversias intelectuales de la época como por su última escena que combina la censura de una Sinagoga que se obstina en su ceguedad con la tradición más tolerante de Concordia, el *Auto* refleja las corrientes intelectuales de mediados del siglo XII. Como la escuela de traductores de Toledo, cuyos miembros habrían muy posiblemente asistido a la representación de la obra en la Catedral, el *Auto de los reyes magos* pertenece plenamente al renacimiento europeo del siglo XII.¹²

NOTAS

- 1 Véase Millás Vallicrosa (1942), comentado por Russell (1947). La aportación hispánica se reconoce en Haskins (1927: 284-291), y en Thorndike (1923: 66-98).
- 2 La conexión entre el *Auto* y la catedral de Toledo se pone en duda en Hilty 1981 donde se sostiene un origen riojano.
- 3 Cito según la edición de Menéndez Pidal (1900), enmendando cuando una comparación con la fotografía del manuscrito lo hace necesario, regularizando las graffas *i/j* y *u/v*, y añadiendo los acentos modernos. La estadística léxica se basa en recuentos hechos en repetidas lecturas del texto; algunos retoques se deben a la concordancia elaborada en el ordenador por la Srta. Susan Niebrzydowski, del Westfield College. La incertidumbre en cuanto a *verdad* y *ver* es ocasionada por lo que parece ser un juego de palabras, "por ver", en el verso 15 (véase el párrafo siguiente).
- 4 En la discusión de esta ponencia, la profesora Regula Rohland de Langbehn me advirtió la dificultad de un juego fonético entre dos sílabas tónicas (*ver, saber*) y una sílaba atónica (*verdad*). Yo debía en efecto haberme dado cuenta de la dificultad, pero no me parece decisiva, por dos razones. Primero, una sílaba inicial, aunque atónica, siempre se percibe con bastante claridad. Segundo, un público culto tendría una impresión visual de las palabras oídas. Por lo tanto, aunque la cuestión es menos sencilla de lo que creía al redactar la ponencia, sigo creyendo en la probabilidad de un recurso intencionado de parte del autor.
- 5 La importancia de los versos 140-141 queda demostrada por Weiss (1980-81).
- 6 Wardropper (1955) sostiene que "la" (vv. 145-146) se refiere a "caridad". Como ya expliqué (Hook y Deyernond 1985: 276, nota 20), me parece mucho más probable que se refiere a "verdad".
- 7 Véanse Mâle (1913: 133, 141); Blumenkranz (1966a, 1966b: 105-115, 1966c); Seiferth (1970: 95-109); Davidson (1982: 51-54); Liebschütz 1983: 168-180).
- 8 Véanse Blumenkranz (1966b: 110); Seiferth (1970: 111-122, 149-52); Chenu 1957: cap. 9.
- 9 Véanse Mâle (1928: cap. 5, esp. 166-167); Suger (1946: 74-75).

- 10 Véanse Lapesa (1954); Corominas (1958); Sola-Solé (1975-76); Kerkhof (1979); Hilty (1981); Lapesa (1983 – respuesta a Corominas y a Sola-Solé). Corominas nunca publicó el estudio más extenso anunciado en 1958. López Morales (1986) proporciona un panorama crítico de la investigación sobre este y otros aspectos del *Auto*.
- 11 El nivel de la cultura literaria en los monasterios de la Rioja de los siglos X y XI queda demostrado por Manuel C. Díaz y Díaz (1979), y es razonable suponer que el nivel no se habría bajado en el siglo XII.
- 12 En el momento de mandar el texto definitivo al redactor de las *Actas*, aprendo-gracias a la vigilancia bibliográfica del Dr. David Hook – que se ha publicado el artículo de Hortensia Viñés (1977).

BIBLIOGRAFIA

Blumenkranz, Bernhard

- 1966a "Géographie historique d'un thème de l'iconographie religieuse: les représentations de Synagoga en France". En *Mélanges offerts à René Crozet*, 2: 1141-57, Poitiers.
- 1966b *Le Juif médiéval au miroir de l'art chrétien*. Paris.
- 1966c "Synagoga méconnue, Synagoga inconnue: mutations d'un thème de l'iconographie médiévale". En *Revue des Etudes Juives*, 125: 35-49.

Chenu, M.-D.

- 1957 *La Théologie au douzième siècle*. Paris.

Corominas, Joan

- 1958 Reseña: Tomás Navarro, *Documentos lingüísticos del Alto Aragón*. En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 12: 75, nota 8.

Davidson, Clifford

- 1982 "On the Uses of Iconographic Study: The Example of the *Sponsus* from St. Martial of Limoges". En Clifford Davidson et al. (eds.): *The Drama in the Middle Ages: Comparative and Critical Essays*, pp. 43-62, Nueva York.

Díaz y Díaz, Manuel C.

- 1979 *Libros y librerías en la Rioja altomedieval*. Logroño (*Biblioteca de Temas Riojanos*).

Haskins, Charles Homer

- 1927 *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cambridge, Mass.

Hilty, Gerold

- 1981 "La lengua del *Auto de los Reyes Magos*". En *Logos semantikos: Studia linguistica in honorem Eugenio Coseriu 1921-1981*, 5: 289-302, Madrid – Berlín.

Hook, David, y Alan Deyermond

- 1985 "El problema de la terminación del *Auto de los Reyes Magos*". En *Anuario de Estudios Medievales*, 13 (1983): 269-278.

Kerkhof, Maxim P. A. M.

- 1979 "Algunos datos en pro del origen catalán del autor del *Auto de los Reyes Magos*". En *Bulletin Hispanique*, 81: 281-288.

El "Auto de los reyes magos"

Lapesa, Rafael

- 1954 "Sobre el *Auto de los Reyes Magos*: sus rimas anómalas y el posible origen de su autor". En *Homenaje a Fritz Krüger*, 2: 591-599, Mendoza. Reimpr. en Lapesa: *De la Edad Media a nuestros días: estudios de historia literaria*, Madrid 1967, pp. 37-47.
- 1983 "Mozárabe y catalán o gascón en el *Auto de los Reyes Magos*". En *Miscel·lània Aramon i Serra: estudis de llengua i literatura catalanes offerts a R. Aramon i Serra en el seu setantè aniversari*, 3: 277-294, Barcelona. Reimpr. en Lapesa: *Estudios de historia lingüística española*, Madrid 1985, pp. 138-156.

Liebeschütz, Hans

- 1983 *Synagoga und Ecclesia: Religionsgeschichtliche Studien über die Auseinandersetzung der Kirche mit dem Judentum im Hochmittelalter*. Heidelberg.

López Morales, Humberto

- 1986 "Sobre el teatro medieval castellano: *status quaestionis*". En *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, 14, 1: 99-122.

Mâle, Emile

- 1913 *Religious Art in France: XIII Century: A Study in Medieval Iconography and its Sources of Inspiration*. Trad. Dora Nussey, Londres. Reimpr. con el título *The Gothic Image: Religious Art in France of the Thirteenth Century*, Londres 1961.
- 1928 *L'Art religieux du XII^e siècle en France: étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*. 3^a ed., París.

Menéndez Pidal, Ramón (ed.)

- 1900 "*Disputa del alma y el cuerpo, y Auto de los Reyes Magos*". En *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3^a serie, 4: 449-462 (*Auto*, 453-462).

Millás Vallicrosa, José María

- 1942 *Las traducciones orientales en los manuscritos de la Biblioteca Catedral de Toledo*. Madrid.

Russell, P. E.

- 1947 Reseña de Millás Vallicrosa 1942. En *Modern Language Review*, 42: 394-395.

Seiferth, Wolfgang S.

- 1970 *Synagogue and Church in the Middle Ages: Two Symbols in Art and Literature*. Trad. Lee Chadeayne y Paul Gottwald, Nueva York.

Sola-Solé, J. M.

- 1975-76 "El *Auto de los Reyes Magos*: ¿impacto gascón o mozárabe?". En *Romance Philology*, 29: 20-27.

Spector, Stephen

- 1982 "Anti-Semitism and the English Mystery Plays". En Clifford Davidson et. al. (eds.): *The Drama in the Middle Ages: Comparative and Critical Essays*, pp. 328-341, Nueva York.

Sturdevant, Winifred

- 1927 *The "Misterio de los reyes magos": Its Position in the Development of the Mediaeval Legend of the Three Kings*. Baltimore y París (*The Johns Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages*, 10).

Suger

- 1946 *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures [Sancti Dionysii liber]*. Ed. y trad. Erwin Panofsky, Princeton.

Surtz, Ronald E. (ed.)

- 1983 *Teatro medieval castellano*. Madrid (*Temas de España*, 125).

Thorndike, Lynn

- 1923 *A History of Magic and Experimental Science during the First Thirteen Centuries of our Era*. Vol. 2, Nueva York.

Viñes, Hortensia

1977 "El *Auto de los reyes magos* desde el punto de vista de la significación". En *Príncipe de Viana*, 38: 493-504.

Wardropper, Bruce W.

1955 "The Dramatic Texture of the *Auto de los Reyes Magos*". En *Modern Language Notes*, 70: 46-50.

Weiss, Julian M.

1980-81 "The *Auto de los Reyes Magos* and the Book of Jeremiah". En *La Corónica*, 9: 128-131.

Wright, John

1967 "The Jews in the *Play of Antichrist*". En *The Play of Antichrist*, trad. John Wright, pp. 57-61, Toronto.