

# GÓNGORA COMO POETA RELIGIOSO: LOS TRES ROMANCES «AL NACIMIENTO DE CRISTO NUESTRO SEÑOR»

---

Colin Thompson  
St Catherine's College  
Oxford University

---

Poca ha sido la atención crítica consagrada al estudio de la poesía sacra de Góngora, sin duda porque predominan en su obra los elementos profanos, clásicos y mitológicos<sup>1</sup>. Entre los sonetos «morales, sacros, varios» escasean los que se dedican a temas de la fe, aunque hay una presencia más acusada de estos entre las «letrillas y otras composiciones»<sup>2</sup>. En general el juicio de Jammes sobre Góngora como poeta religioso es duro: opina que sus únicos méritos artísticos se encuentran en los rasgos populares y las tradiciones profanas que incluye en sus composiciones sacras, y califica los motivos del autor de mundanos, es decir, su deseo de congraciarse con los grandes de la Corte (« La poésie sacrée », 227-46)<sup>3</sup>. Subraya «le caractère peu personnel et . . . assez conventionnel de la dévotion qui s'y traduit» y no encuentra «effusions religieuses autres que banales et rhétoriques» (236). Lanza un ataque contra los pocos críticos que han querido hacer una defensa de esta poesía como «aveuglés par ses préjugés» (236), practicantes de «toute une critique, plus confessionnelle que scientifique» (239), pero pasa por alto la posibilidad de que su propia aproximación se vea igualmente afectada por una perspectiva ideológica poco favorable a la expresión de sentimientos religiosos.

No tengo la intención de involucrarme en polémicas que dicen más acerca de la postura del crítico que del posible mérito artístico de la obra de arte. Si la sinceridad del poeta es de poca relevancia como herramienta crítica para el estudio de la poesía amorosa petrarquista del Siglo de Oro, tampoco lo es, por razones idénticas, para la poesía sacra. Este enfoque crítico privilegia los elementos biográficos sobre las valoraciones estéticas. Asimismo, depende de las intenciones del autor o que el lector no puede conocer, o, en el caso de que se expresan, propensas a interpretaciones lúdicas o irónicas. La mera presencia de expresiones tópicas no indica en sí la falta de inspiración poética ni demuestra el fracaso del esfuerzo artístico: la poesía petrarquista del

Siglo de Oro abunda en símiles, metáforas y paradojas repetidos a través de la tradición, y la función del crítico es analizar cómo cada poeta los recibe para imprimir en ellos su propia visión poética. En este estudio propongo, por lo tanto, examinar el lenguaje poético de tres poemas religiosos de Góngora, sin entrar en cuestiones extratextuales como la sinceridad o falta de sinceridad de las creencias religiosas del autor. Me limito a examinar los tres romances dedicados al nacimiento de Cristo, 75, 79 y 92 en la edición de Carreño, y 77, 85 y 92 en la de Carreira, fechados respectivamente en 1619, 1620 y 1624.

Es precisamente porque se escribieron en la última época de la producción poética del autor, cuando escribió algunos de sus poemas más admirados (vgr. el romance burlesco «La ciudad de Babilonia», de 1618, y los sonetos «En este occidental, en este, oh Licio» y «Menos solicitó veloz saeta», ambos de 1623) que merecen más atención de la que han recibido<sup>4</sup>. Aunque estas composiciones comparten la misma estructura, de estrofas con su estribillo, y el mismo tema y título («Al nacimiento de Cristo nuestro Señor»), se pueden observar claras diferencias entre ellas. Según Jammes «[elles] étaient très certainement destinées à être chantées à la chapelle royale» (229), siendo por lo tanto obras de comisión y, como el romancero tradicional, íntimamente ligadas a la música, la cual no parece haber sobrevivido.

Los tres romances, unidos además por la coexistencia de elementos populares con otros claramente cultos, demuestran sin embargo diferencias importantes. La función del estribillo, la identidad de la voz poética y la estructura métrica son variables, ofreciendo al compositor de la música oportunidades diversas para realizar sus dotes artísticas. Empiezo este estudio comentando los aspectos formales de los textos, pasando luego a considerar las cuestiones estilísticas que surgen al analizarlos, antes de terminar con unas breves observaciones sobre el estatus artístico de Góngora como poeta religioso.

El primer poema (75) empieza y termina con el estribillo:

*¿Quién oyó?  
¿Quién oyó?  
¿Quién ha visto lo que yo?*

Cuando aparece al final de cada estrofa, el estribillo se amplifica con dos versos adicionales, el primero de los cuales se antepone al verso final de la estrofa:

*Yacía, digo, la noche,  
y en el silencio mayor  
una voz dieron los cielos,  
amor divino,*

que era luz aunque era voz,  
*divino amor.*  
*¿Quién oyó?*  
*¿Quién oyó?*  
*¿Quién ha visto lo que yo?*

La ruptura de la estrofa imita la irrupción del canto angélico en el silencio de la noche sobre los campos de Belén<sup>5</sup>. La voz poética habla en primera persona a través del poema, representando la voz de uno de los pastores que acuden al pesebre inspirados por el mensaje celestial. Pero también abarca al lector, a quien se invita a contemplar la escena y a compartir los sentimientos de admiración y de alegría expresados por la voz del pastor. Cada estrofa tiene ocho versos, con asonancia en ó-(e), y cada uno de los cinco versos del estribillo, de 5, 5, 4, 4 y 8 sílabas respectivamente, termina con la misma vocal acentuada, salvo el primero, que, como he indicado, interrumpe la estrofa antes de que ésta termine.

El segundo poema (79), el más corto de los tres, consiste en dos estrofas de ocho versos con asonancia en é-o, más una tercera de seis versos. Hay dos estribillos de carácter dramático inspirados por los autos tradicionales de Nochebuena y formados por un breve diálogo en redondilla entre la voz del narrador (primer estribillo) o de Gil (segundo estribillo), y los pastores. El primero sigue las estrofas 1-2, mientras que el segundo enmarca la tercera estrofa, y en su segunda apariencia la completa para formar una décima octosilábica en *abbaaccddc*:

1. *¿Qué buscáis, los ganaderos?*
2. — *Uno, ay, niño, que su cuna  
los brazos son de la luna,  
si duermen sus dos luceros.*

—*Pediros albricias puedo.*

PASTORES

*¿De qué, Gil?*

GIL

*No deis más paso,  
que dormir vi al niño.*

## PASTORES

*¡Paso!  
quedo ¡ay, quedítico, quedo!*

Este romance está caracterizado por una perspectiva narrativa mucho más compleja que la del no. 75. En lugar del uso exclusivo de la voz en primera persona singular, encontramos la voz objetiva del narrador (estrofas 1-2), dirigida a un Belén personificado («tus campos», v. 2), a la comunidad cristiana («nos», v. 7), y a los pastores (vv. 9, 21), pero expresada por lo demás en tercera persona, singular o plural. En la tercera estrofa es la voz del pastor Gil que habla en primera persona singular, como testigo del «niño», luego en segunda, cuando se dirige a otro pastor, Pascual (vv. 33-34), mientras que el estribillo consiste en un diálogo entre Gil y sus compañeros, en primera y segunda personas del singular, y segunda persona del plural. Por lo tanto, el romance utiliza la gama entera de personas verbales posibles, quizás para subrayar el mensaje universal del nacimiento de Cristo<sup>6</sup>.

La voz poética del no. 92 se limita a la tercera persona, singular y plural, asumiendo la perspectiva simultánea de narrador y testigo. La asonancia en á-e se mantiene a lo largo de las dos primeras estrofas de dieciséis versos, pero los tres últimos de la segunda pertenecen al estribillo, que consiste en dos versos de siete sílabas y uno de once, variación métrica practicada por el poeta en otros romances:<sup>7</sup>

*tañen en coros, tañen,  
salterios pastorales,  
que por ñiorbas y por liras valen<sup>8</sup>.*

La asonancia en á-e se repite en cada verso del estribillo. El romance termina con dos estrofas más breves, de seis versos, seguidas cada una por el estribillo. Estas estrofas conservan el metro octosilábico pero abandonan la asonancia en favor de una rima en *abbaac*, donde *c* rima con el primer verso del estribillo (acompañen | *tañen*; engañen | *tañen*) y retoma la asonancia en á-e en el resto del estribillo.

Los tres romances demuestran una variedad de uso en la persona de la voz poética, en la función del estribillo y en metro, asonancia y rima, indicando que Góngora continúa experimentando con los aspectos formales incluso en su poesía sacra. Lo que tienen en común es la coexistencia de la delicadez de expresión propia del tema en su tratamiento popular, y del lenguaje oscuro, culto y conceptista del poeta del *Polifemo* y de las *Soledades*, más acusada aquí, quizás, que en cualquiera de sus otras composiciones. Examinaré ahora las cuestiones estilísticas y temáticas que plantean los tres romances.

El romance no. 75 asume la voz de uno de los pastores de la narración bíblica del nacimiento (Lc 2, 8-16). El coro de ángeles interrumpe el silencio de la noche (estr. 1-2): «gloria dando a las alturas . . . paz a la tierra anunció» (Lc 2,14). El son provoca una reacción extática (estr. 3), y el pastor deja sus ovejas y emprende su camino al pesebre, donde contempla al recién nacido (estr. 4-5). Góngora amplifica los ecos bíblicos del marco narrativo con una serie de metáforas configuradas por paradojas tradicionales de la Encarnación, y con otra de imágenes que terminan en un juego conceptual bastante frío. La primera estrofa se estructura en una sinestesia paradójica: en lugar de oír el son del reloj que da las doce, el pastor deduce la hora por la posición de las constelaciones, mientras que los cielos «dieron» una voz, la del himno angélico, que no solamente se oye sino también se ve, bañada en luz sobrenatural. Los sentidos del oído y de la vista se truecan; el silencio del cielo estrellado marca la hora, y la voz angélica se ve antes de que se oiga (Lc 2, 9).

En la segunda estrofa Góngora introduce una comparación entre el ruiseñor y la voz angélica que después rechazará en parte. La estrofa abre con un hipérbaton que presenta al cantor mediante una expresión perifrástica, ambos recursos retóricos característicos del lenguaje poético del autor: «Ruiseñor no era, del Alba / dulce hijo el que se oyó». La metáfora parece adecuada por tres razones: el ruiseñor es el supremo cantor de todos los pájaros; canta durante la noche; y tiene alas. Sin embargo, el lector moderno siente cierta incomodidad ante tal comparación, influido sin duda por el uso convencional del ruiseñor en la poesía amatoria de la época, aunque no esté enteramente ausente de la poesía religiosa de la época<sup>9</sup>. Esta incomodidad aumenta cuando el lector se entera de los límites impuestos por el propio poeta a la eficacia de la imagen que él mismo ha creado, porque este cantor nocturno, a diferencia del ruiseñor, tiene cara humana. La aliteración en *v* refuerza una conexión que en seguida se niega: «viste alas, mas no viste / vulto humano el ruiseñor». La música celestial, también introducida por una expresión hiperbática y el paradójico «confuso acorde son»; «confuso» porque los pastores no entienden lo que significa, y «acorde» porque es un canto nacido de una armonía sobrenatural, completa la estrofa.

La tercera se centra en el efecto del «soberano cantor», «[d]el que ni ave ni hombre, / . . . / era mucho de los dos», aumentando la tensión implícita en la comparación ángel/ruiseñor, aquí débilmente resuelta («era mucho de los dos»). Pero es más notable porque es quizás el único ejemplo en el verso de Góngora del uso de un lenguaje poético que recuerda más la poesía en metro popular de San Juan de la Cruz que al autor de las *Soledades*, sobre todo cuando la voz del pastor

atestigua una experiencia extática provocada por la música celestial:

Levánteme a la armonía,  
y cayendo al esplendor,  
o todo me negó a mí,  
o todo me negué yo.

La conjunción de «armonía» y el «esplendor» prolonga la sinestesia de la primera estrofa, manteniendo el énfasis en una experiencia a la vez auditoria y visual. Más paradójico es el movimiento simultáneo de levantarse (espiritualmente, para escuchar la música) y caer (cegado por la luz deslumbrante)<sup>10</sup>. Pero, como en todas las experiencias extáticas, la sensación es transitoria y el pastor es devuelto a su mundo natural: «Restituidas las cosas / que el éxtasis me escondió . . .»

La imaginiería de las dos últimas estrofas depende de una serie de imposibilidades literales. Según tradición, la Navidad ocurre en pleno invierno, pero el pastor deja las ovejas y las confía «a blando céfiro», brisa de la primavera. En lugar de pisar la nieve que cubre los prados, pisa «una y otra flor» hasta llegar «al heno», que contempla «peinalle rayos al sol». En un primer nivel conceptual, las contradicciones se resuelven porque el nacimiento de Cristo introduce en el mundo invernal una primavera metafórica; la brisa y las flores de la primavera representan la esperanza de regeneración manifestada dentro del establo, donde se inaugura el drama de la redención humana<sup>11</sup>. Pero la asociación flores-heno oculta una referencia bíblica menos obvia y más sugestiva que funciona en un segundo nivel conceptual: «Omnis caro foenum, et omnis gloria eius quasi flos agri. Exsiccatum est foenum, et cecidit flos; Verbum autem Domini manet in aeternum» (Is 40, 7-8). El sentido de la profecía de Isaías, asociada en la tradición de la Iglesia con Adviento y aquí recordada por Góngora, está invertida. En el mundo natural, la carne, como la flor, se seca y muere. En el mundo redimido, donde el invierno se convierte en primavera, el heno adquiere un esplendor que eclipsa al mismo sol, porque abriga al Salvador del mundo, al Verbo encarnado. En un tercer nivel, el pastor ve el heno «peinalle rayos al sol», imagen hiperbólica y petrarquesca *a lo divino*. El concepto depende de una correspondencia implícita, basada en color y forma, entre los rayos del sol y el heno que recibe al niño, imagen metonímica y personificada del pesebre. El heno le rodea como si las pajitas fueran los rayos del sol. Un símbolo, «heno», que en la tradición exegética representa lo transitorio y lo mortal, adquiere valor positivo, mientras que una comparación («rayos al sol») que en la tradición profana se hace entre el sol y los cabellos de una mujer hermosa se enfoca desde una nueva perspectiva, cuando el «heno»,

como rayos emitidos por el sol, parece peinar el «sol», la luz sobrenatural que sale del recién nacido<sup>12</sup>.

La última estrofa se estructura en tres antítesis. La humildad de los pastores, tipos del rústico inculto, se contrasta tradicionalmente con la capacidad intelectual de los reyes magos, tipos del saber pagano. El pastor del poema, sin embargo, no es del todo ignorante: ata la razón (los conocimientos naturales) al pesebre porque la fe lo ha iluminado. Antes estaba ciego, como el «topo»; ante el pesebre, la nueva luz de la fe que le ha impulsado a buscar al Salvador prometido, le confiere la vista excepcionalmente aguda del «lince»<sup>13</sup>. Esta transformación radical en la visión del pastor conduce a otra de claras resonancias bíblica: el niño pasa de feroz león a manso cordero: «Oí balar al cordero / que bramó un tiempo león». El cordero que ha oído balar (los lloros del bebé) no pertenece a la grey del pastor, es a la vez el Cordero de Dios (Jn 1, 29) y el Buen Pastor (Jn 10, 11), el que se entregará como cordero pascual a una muerte redentora por su propia grey. En la Encarnación ha abandonado sus privilegios divinos para nacer humano, frágil y vulnerable; en su divinidad es león (Apoc 5, 5-6)<sup>14</sup>. Si el cordero simboliza el fin expiatorio de la Encarnación y el león el poder divino del Verbo eterno, ambas criaturas efectúan la transición a la paradoja culminante de toda la serie:

y vi llorar niño ahora  
                  *amor divino,*  
al que ha sido siempre Dios.

El presente poético («ahora») revela «al que ha sido siempre Dios» como «niño» que llora «ahora», uniendo en una misma persona la naturaleza divina en su esencia divina con la naturaleza humana sujeta a las leyes naturales del mundo temporal<sup>15</sup>. La ceguera humana («topo») contempla con los ojos de la fe («lince») al Verbo encarnado («cordero», «niño»), segunda Persona de la Trinidad («león», «Dios»).

El segundo romance marca una intensificación del planteamiento antitético del tema del nacimiento de Cristo. Pero abandona la serie de paradojas tradicionales y bíblicas del primero en favor de una marcada distinción de estilo entre la estrofa y el estribillo. La primera pregunta —*¿Qué buscáis, los ganaderos?*— refleja el arcaísmo del romancero viejo en el uso del artículo definido antes del vocativo. La respuesta, con una exclamación intercalada entre el artículo indefinido y el sustantivo, también hace alusión a metáforas bíblicas, pero de modo alusivo, popular:

— *Uno, ay, niño, que su cuna  
los brazos son de la luna,  
si duermen sus dos luceros.*

«Sus dos luceros» son los ojos del niño que duerme, pero también según Jesús dice en Apoc 22,16: «Ego sum radix, et genus David, stella splendida et matutina». Son luceros porque este niño introduce la luz de Dios en el mundo, pero «duermen» porque están cerrados. La imagen de la cuna como «los brazos de la luna» es más compleja. En parte representa la forma de la cuna, pero «los brazos» que acunan al niño también podrían ser los de la Virgen, a quien se solía pintar de pie sobre «los brazos de la luna», de acuerdo con la tradición iconográfica de la Inmaculada, derivada de Apoc 12,1: «Et signum magnum apparuit in caelo: Mulier amicta sole et luna sub pedibus eius, et in capite eius corona stellarum duodecim»<sup>16</sup>.

En cambio, las tres estrofas comparten los rasgos característicos del estilo más culto de Góngora. El hipérbaton y las expresiones paralelas y antitéticas se mantienen desde el principio hasta el punto medio de la tercera, donde la estrofa se fusiona con el drama del estribillo:

¡Cuántos silbos, cuántos voces  
tus campos, Belén, oyeron  
sentidas bien de sus valles,  
guardadas mal de sus ecos!  
Pastores las dan buscando  
el que celestial Cordero  
nos abrió piadoso el libro,  
que negaban tantos sellos.  
No pastor, no abrigó fiera  
frágil choza, albergue ciego,  
que no penetre el cuidado,  
que no escudriñe el deseo.  
La diligencia, calzada,  
en vez de abarcas, el viento,  
cumbres pisa coronadas  
de paraninfos del cielo.  
Tanto he visto, celestial,  
tan luminoso, tan raro,  
que, a pesar, hallarás claro  
de la noche este portal.

La personificación del lugar («Belén») y de términos abstractos («diligencia»), el uso del acusativo griego («la diligencia, calzada (. . .) el viento») y expresiones léxicas como «pisar» y «coronar», confirman

la presencia de la voz poética del autor del *Polifemo* y de las *Soledades*<sup>17</sup>. Pero la imagen del «celestial Cordero» nos lleva otra vez al Apocalipsis, más concretamente a 5.1-10, donde el profeta ve un libro sellado con siete sellos que nadie puede abrir. Entonces uno de los ancianos dice:

Ne flevetis: ecce vicit leo de tribu Iuda, radix David, aperire librum, et solvere septem signacula eius. Et vidi: et ecce in medio throni [...] Agnum stantem tanquam occisum [...] Et venit: et accepit de dextera sedentis in throno librum. Et cum aperuisset librum, quatuor animalia, et viginti quatuor seniores ceciderunt coram Agno [...] et cantabant canticum novum, dicentes: Dignus es, Domine, accipere librum, et aperire signacula eius: quoniam occisus es, et redimisti nos Deo in sanguine tuo ex omnibus tribu, et lingua, et populo, et natione (5, 5-9).

Góngora nos ofrece una versión muy concentrada de la escena:

el que celestial Cordero  
nos abrió piadoso el libro,  
que negaban tantos sellos.

El Cordero es celestial porque es la segunda persona de la Trinidad y porque la escena se desarrolla en la corte divina, y es piadoso porque ha derramado su propia sangre para redimir al género humano<sup>18</sup>. Mientras que en el Evangelio es Jesús como Buen Pastor el que protege la grey y va en busca de la oveja perdida (Lc 15,3-7; Jn 10,11), en este romance son los pastores los que buscan y hallan a un niño que se convertirá en el Cordero de Dios, cuya muerte expiará el pecado del mundo y cuya resurrección y ascensión demostrarán su triunfo sobre el mal.

Mediante una serie de expresiones cultas, la segunda estrofa enfatiza la tenacidad de la búsqueda («cuidado», «deseo»), adición a la narración bíblica, y la rapidez del camino de los pastores (Lc 2.16), Covarrubias define «abarcas» como «un género de calzado rústico que usan los que viven en sierras y lugares ásperos» (25). «La diligencia», personificación de la prisa que se dan los pastores y de la persistencia de la búsqueda, convierte las «abarcas» rústicas en «viento» que corre sobre las cimas de las colinas de Belén y «pisa cumbres», «coronadas» en las alturas por el coro angélico («paraninfos del cielo»). Los pastores penetran y escudriñan las chozas humildes y las cuevas de las fieras para localizar al Salvador prometido; el lector también debe penetrar y escudriñar la densidad del texto para ponderar el sentido y descubrir el misterio allí encerrado<sup>19</sup>.

Este mismo misterio, contemplado por el pastor Gil, se expresa en la tercera estrofa mediante otra paradoja tópica y bíblica de oscuridad y luz, pero complicada por una construcción sintáctica bastante difícil:

Tanto he visto, celestial,  
tan luminoso, tan raro,  
que, a pesar, hallarás claro  
de la noche este portal.

Fuera del establo reina la noche, aunque iluminada por la presencia de los ángeles. Dentro, el pastor contempla un gran misterio («tanto») «celestial», «luminoso», «raro», donde «a pesar de la noche» su compañero hallará «claro» el «portal», porque ha nacido la «lux mundi» (Jn 8, 12), y la «lux in tenebris lucet, et tenebrae eam non comprehenderunt» (Jn 1, 5). Los tres adjetivos indican que el niño es don de Dios («celestial»), fuente de luz («luminoso») y misterioso («raro»), mientras que las frases hiperbáticas funcionan como equivalencia estilística de la extrema dificultad de explicar en términos claros y sencillos el misterio de la Encarnación<sup>20</sup>.

Como nota Carreño (630), el tercer romance está citado por Gracián:

Hácese misterio de las contingencias ordinariamente y dáseles salida por la semejanza. Cantó don Luis de Góngora al nacer el sol del Empíreo en nuestro humilde hemisferio:

Nace el niño, y velo a velo  
Deja en cabello a su madre;  
*Que esto de dorar las cumbres  
Es muy del sol cuando sale*<sup>21</sup>.

El misterio al que alude consiste en que una acción contingente y humana —la madre que protege al recién nacido contra el rigor del invierno— se yuxtapone a otra natural, la salida del sol en la montaña. La «salida», o solución, depende de que el lector perciba la relación causa-efecto y las correspondencias metafóricas que engendra. La vulnerabilidad del niño al frío (causa) hace que su madre quite los velos que cubren su cabeza para calentarle, revelando sus cabellos dorados (efecto). Al amanecer (causa), el sol ilumina primero las cumbres de los picos (efecto). La Virgen ha parido otro sol (lenguaje bíblico y tópico), que en el momento de salir (nacer) hace que se doren las cumbres, es decir los cabellos de su madre.<sup>22</sup> Las cumbres de la Virgen están doradas no sólo en conformidad con la belleza idealizada

de la tradición petrarquesca, sino también porque ella, la Inmaculada, es «cumbre» (como ejemplo, espejo) de la humanidad y porque en este momento su vocación ha llegado a su punto culminante, el de parir al Hijo de Dios.

Una vez introducido el tema, el romance se desarrolla en forma de un tríptico, ofreciendo al lector tres momentos distintos: la madre y el hijo dentro del establo (vv. 5-20); fuera, la llegada de los pastores (vv. 21-28); y a continuación, la música rústica de los pastores, acompañada por la música celestial de los ángeles (vv. 29-49). Góngora identifica varios remedios contra el frío: los velos mismos, «leves reparos» porque son muy delicados, pero «más graves» que los «alientos . . . calientes» del buey, porque la tela pesa más que el «aire» que constituye el aliento del animal; sin embargo, ambos son «flacos remedios». «La menor pluma de un ángel» hubiera estado más «eficaz»: tal es la potencia de la más mínima parte del ala de este ser sobrenatural que «estufar pudiera al norte», es decir, tendría la capacidad de calentar la región polar. Esta comparación hiperbólica enfatiza la distancia entre los privilegios del reino de los cielos que el Verbo encarnado ha abandonado y los peligros a los que está expuesto como recién nacido en la tierra, a causa de los cuales «tiembla».

La atención pasa a centrarse en el heno sobre el que duerme en el pesebre. El heno «afecta», desea proporcionarle, toda la protección que ofrecen las telas más excelentes, suaves y cálidas conocidas por el mundo antiguo y actual. Las características estilísticas de la poesía culta de Góngora se evidencian en una forma muy concentrada en estos cuatro versos, donde podemos notar la personificación de un objeto inanimado («heno»), hipébaton («el heno afecta cuanto Colcos y Moscovia pudieran prestalle»), hipébole extrema (la distancia entre la aspereza del heno y la suavidad de la lana y el pelo), metonimia (Colcos, Moscovia) y versos bimembres: «Colcos, en preciosa lana, / Moscovia, en pelo süave». La «preciosa lana» de «Colcos» hace alusión al mítico vellocino de oro, mientras que «Moscovia» significa el comercio de pieles («pelo süave») de la época contemporánea<sup>23</sup>. Los efectos del frío invernal en el niño están mitigados al principio de la segunda estrofa en parte por «la hierba», el heno del pesebre, y en parte porque está dormido y no siente tanto el frío como si estuviera despierto. El sueño del niño «engaña» porque sus ojos están cerrados mientras duerme, «negando sus faroles celestiales», los dos soles de sus ojos, «celestiales» no en el sentido metafórico convencional, sino más bien literalmente, porque pertenecen al Verbo divino que se ha encarnado. Los pastores («ganaderos») mantienen al llegar la conexión con los ojos del niño, porque «restituyen» los «faroles divinos», es decir, lo despiertan. El mensaje angélico que les ha hecho dejar las ovejas en

busca del nacimiento se resume en otra estructura bimembre: «o resplandores que ignoran, / o conceptos que no saben». No entienden ni el resplandor que los rodea («claritas Dei circumfulsit illos», Lc 2,9) ni las palabras que les anuncian el nacimiento de un Salvador en Belén (Lc 2,10-12). Como en el primero de los tres romances, la luz y la voz desempeñan un papel complementario, pero en este caso el poeta subraya la humildad de los pastores, incultos pero capaces de amar, como indica el v. 36.

Sigue otra versión del topos de la primavera en medio del invierno sobre el que he llamado la atención arriba (no. 75, vv. 45-8):

Y viendo en tanto diciembre  
que los campos más fragantes  
hace, un niño junto a un buey,  
que el sol en el toro hace (. . .)

Como es bien sabido, Góngora introduce las *Soledades primeras* con una alusión compleja al signo astrológico de Tauro para indicar la estación:

Era del año la estación florida  
en que el mentido robador de Europa  
(media luna las armas de su frente,  
y el Sol todo los rayos de su pelo),  
luciente honor del cielo,  
en campos de zafiro pace estrellas. (Jammes 195, 197)

En este romance, Góngora crea otra red de alusiones de índole claramente conceptista, pero invierte los sentidos literales y metafóricos de las imágenes profanas para divinizarlas. En la versión de las *Soledades*, la primavera, concretamente el mes de abril cuyo signo celestial nocturno es Tauro, ha llegado, mediante dos expresiones perifrásticas características del estilo culto del poeta («la estación florida», «el mentido robador de Europa»), o porque la piel («pelo») de éste brilla como el sol o porque sale cuando la fuerza del sol primaveral empieza a sentirse («y el Sol todos los rayos de su pelo»). En el romance, las mismas imágenes, toro/buey, noche, primavera, sol —cada una además presente en otros momentos del poema (vv. 4, 7, 45-46)— se utilizan, pero responden a otros fines. El buey ya no tiene una función metafórica, porque pertenece como presencia física a la escena tradicional de la Navidad<sup>24</sup>. La primavera, en cambio, no es una primavera literal, porque el mes es diciembre (v. 25), hace frío (vv. 5-20), y los campos están cubiertos de nieve (v. 45). Es una primavera paradójica, espiritual, el momento, en pleno invierno, cuando la

esperanza renace porque el Verbo se ha encarnado para emprender el camino que lo llevará a la Cruz y la Resurrección. Por eso, el niño, acompañado por el buey en el establo, hace «los campos más fragantes» que el sol de abril.

El resto del romance se consagra a la música de los pastores. Sus salterios son presentados como «dulces competidores» de los coros celestiales en una nueva inversión de sentido. La música de los ángeles desempeña inesperadamente un papel subordinado a la de los pastores, porque el amor ha inspirado su búsqueda y su adoración del niño, «mereciendo sus amores / que ángeles los acompañen». En la última estrofa Góngora juega con los dos sentidos de «templado», musical y metereológico: gracias a la primavera espiritual que ha nacido en Belén, los instrumentos suenan «templados», armoniosos, a pesar de que el tiempo no lo es. El romance termina con una serie de expresiones paralelas y enigmáticas que celebran el renacimiento del mundo renovado: «los vientos» «cielos trasladan» porque los aires pastoriles y angélicos juntos celebran el nacimiento del Hijo de Dios; «los prados» «auroras copian» porque florecen en pleno invierno por la misma razón, de modo que «los más nevados» prados creen que ha llegado abril: «queriendo en los más nevados / que los abriles se engañen». Estos versos resumen el argumento del romance, manteniendo hasta el fin el contraste entre el mundo exterior, frío y oscuro, y el niño que hemos contemplado en el pesebre, que ha traído la luz y la esperanza a todos.

Las referencias bíblicas, sobre todo del Apocalipsis, plantean la cuestión del papel de la Biblia en la poesía de Góngora. En su «Carta en respuesta de la que le escribieron» (1613-14) afirma: «y a mí me corren muchas obligaciones de saber poco de él [el Testamento Nuevo] por naturaleza y por oficio» (*Obras completas* 897). Es natural que los tres romances se fundamenten en el relato evangélico de san Lucas. La presencia de alusiones a las profecías de Isaías es explicable, dada la relación estrecha entre ellas y el nacimiento de Cristo en la historia exegética de la Biblia. Pero, ¿por qué privilegia Góngora el Apocalipsis como fuente de imágenes cristológicas, cuando el mensaje del libro es escatológico, tratándose del fin del mundo y del juicio final? Una respuesta posible es que la mentalidad tipológica de la época influye en este proceso, acostumbrada a establecer conexiones entre los más diversos episodios y personajes de la Biblia, para que cualquier momento de la historia de la salvación se lea en el contexto del conjunto. Los cuadros religiosos incluyen con frecuencia elementos simbólicos que estimulan al espectador a conectar el nacimiento o la niñez de Cristo con otros aspectos de su obra redentora<sup>25</sup>. Los romances, por lo tanto, también profundizan en el tema, al ofrecer una visión más amplia de la escena presenciada por los pastores.

La combinación de estilos cultos y populares también merece consideración. Creo que su coexistencia expresa la doctrina de la Encarnación en términos lingüísticos, concretamente las dos naturalezas, humana y divina, unidas en la persona de Cristo. El lado humano está representado por el lenguaje directo y coloquial de los pastores, mientras que el lado divino emplea un lenguaje elevado y alusivo, difícil de captar, arraigado en el lenguaje simbólico bíblico, para señalar un misterio doctrinal más allá de la comprensión humana. Si tengo razón, estilo y tema se complementan y el lenguaje culto de Góngora adquiere una dimensión de significado diferente del uso predominante en sus obras maestras de la estética culta, donde desempeña un papel que parece privilegiar la oscuridad por motivos personales e intelectuales y no, como aquí, teológicos y espirituales.

De los tres romances «Al Nacimiento», es el tercero el que en mi opinión mejor demuestra la técnica madura del poeta en la combinación de elementos populares y cultos, así como en la coherencia de las imágenes a través del texto, para conferirle una unidad que los otros dos carecen. El primero me parece más frío, como si el poeta, desde fuera, estuviera intentando imponer una conexión intelectual entre el ruiseñor y el ángel que no convence del todo. El segundo crea una distancia extrema entre las estrofas cultas y el estribillo popular y dramático. Pero el tercero logra mantener una aproximación conceptista al tema mientras conserva la delicadeza de expresión y un control artístico sobre el desarrollo de las imágenes a través de los que podemos llegar a una valoración más matizada del poeta en su modalidad sacra.

La doctrina de la Encarnación depende de una paradoja intrínseca, la de la unión de dos naturalezas distintas en una misma persona. Desde la época patristica se ha expresado en textos litúrgicos y espirituales mediante la generación de nuevas paradojas que contraponen la vulnerabilidad humana y la majestad divina. Éstas se manifiestan a través del nacimiento humano del Verbo, acontecido en un rincón olvidado del imperio romano, para despertar la adoración de los fieles cuando se acercan al misterio. En los tres poemas aquí estudiados Góngora fusiona las tradiciones bíblicas, devotas y populares que ha heredado y las ajusta a su propia visión poética. En el no. 75 el «topo» y «lince» que aparecen en los bestiarios como símbolos de la ceguera total y de la visión aguda, respectivamente, contemplan al «cordero» y al «león» del Apocalipsis, los cuales se identifican con el «niño» que llora y que ha sido siempre «Dios», oxímoron que se remonta a los primeros siglos de la literatura devota cristiana. En el no. 79 los elementos más cultos del estilo gongorino señalan la presencia de un misterio más allá de lo humano. Estos alternan con elementos populares

que expresan la fe y la devoción que la contemplación del misterio debe inspirar. El último de los tres, el no. 92, consigue una fusión más lograda de las varias tradiciones poéticas que la configuran. Los tres romances «Al Nacimiento» atestiguan además la influencia bastante sorprendente de las tradiciones exegéticas de la Iglesia en un poeta que se inspira sobre todo en los autores clásicos. En un breve espacio textual Góngora crea la misma red densa de imagen y alusión que caracteriza sus poemas más conocidos. Si bien no alcanzan la altura del *Polifemo* o de las *Soledades*, lo cierto es que no merecen el olvido al que se han relegado.

### Notas

<sup>1</sup>José A. Roig del Campo, «La poesía sacra de Góngora», 179-86, 323-34, ofrece una visión de conjunto de la «cincuentena de poesías religiosas de carácter diverso» (179); sobre los romances del «Nacimiento», véanse 323-28.

<sup>2</sup>*Luis de Góngora. Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, vgr. 152, 157-58; *Luis de Góngora. Obras completas*, eds. Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, vgr. 166-76, 179, 193-94.

<sup>3</sup>Como hace observar Roig del Campo con referencia a las justas poéticas, «una parte de la poesía sacra de Góngora está determinada por tales acontecimientos» (180).

<sup>4</sup>Escribió una serie de letrillas sobre el mismo tema, entre 1615 y 1621; véanse *Luis de Góngora. Obras completas*, ed. Millé, nos. 166-174, 179, 194; y Roig del Campo, «La poesía sacra de Góngora (325-28).

<sup>5</sup>El verso interpolado, quizás, es cantado por otra voz de la que entona la estrofa. Véase Antonio Pérez Lasheras, «Acercamiento a los romances gongorinos», en AA.VV. *Estudios sobre Góngora*, 133-54, donde el autor hace referencia al carácter «teatral» de «dos romances de carácter ligero y festivo dedicados al Nacimiento de Cristo» (144).

<sup>6</sup>Como notan los editores modernos, este romance es una versión *a lo divino* del no. 68, intitulado «Lisonja a doña Elvira de Córdoba, hija del señor de Zuheros».

<sup>7</sup>Véanse, por ejemplo, nos. 47, 59, de la ed. de Carreño.

<sup>8</sup>El salterio es instrumento propio de los pastores: «Úsase en las aldeas, en las procesiones, en las bodas, en los bayles y danças», mientras que las «fiorbas» y las «liras» se asocian con la poesía lírica (Covarrubias 922).

<sup>9</sup>Vgr. «el canto de la dulce filomena», en el «Cántico espiritual»; *San Juan de la Cruz. Obra completa*, ed. de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho (2.19).

<sup>10</sup>Cfr. San Juan de la Cruz, «Cuánto más alto llegaba / de este lance tan subido, / tanto más bajo y rendido / y abatido me hallava»; «Porque para venir del todo al todo, / has de negarte del todo en todo» (1. 77, 162).

<sup>11</sup>«Natus est vobis hodie Salvator, qui est Christus Dominus», Lc 2,11. Cito los textos bíblicos según *Biblia sacra iuxta Vulgatam Clementinam*.

<sup>12</sup>La identidad o comparación de Cristo con el sol es tópica y bíblica (vgr. Mal 4, 2, Apoc 1, 16). En cuadros de la Adoración de los Pastores se suele

representar al niño Jesús bañado en una luz que ilumina la escena entera. Véanse, por ejemplo, las versiones de El Greco (pintor admirado por Góngora, como se nota en su soneto «Esta en forma elegante, oh peregrino», de 1614), que abarcan cuarenta años (Fernando Marías 108, 145, 265, 291).

<sup>13</sup>Véase Jn 9, 25: «Unum scio, quia caecus cum essem, modo video».

<sup>14</sup>«Vicit leo de tribu Iuda»; «Agnum stantem tanquam occisum». «Cordero» y «león» se encuentran relacionados en otra profecía de Isaías, a la que Góngora alude también: «Lupus et agnus pascentur simul, leo et bos comedent paleas» (65, 25).

<sup>15</sup>También tónica es la referencia a las lágrimas del niño que encarna a Dios; vgr. San Juan de la Cruz, 'Romances del Nacimiento', 9: «Pero Dios en el pesebre / allí lloraba y gemía» (1. 91).

<sup>16</sup>Véase, por ejemplo, la serie de cuadros de la Inmaculada de Francisco de Zurbarán.

<sup>17</sup>El uso metafórico de «pisar» y «coronar» pertenece a la lexis culta de Góngora, vgr. respectivamente *Soledades* 1. vv. 48, 997, 1032; *Polifemo* v. 72, y *Soledades* 1. vv. 557, 801, 953, 984; *Polifemo* vv. 262, 418.

<sup>18</sup>La escena fue representada por Juan de Jáuregui en uno de los grabados que hizo para ilustrar el texto de Luis de Alcázar, *Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi* (Ioannem Keerbergium: Antwerp, 1614). Véase también Pacheco, *El arte de la pintura* (575-77).

<sup>19</sup>Véase la «Carta de respuesta», en *Luis de Góngora y Argote. Obras completas* (897).

<sup>20</sup>San Agustín, por ejemplo, enseña que la obscuridad en la Biblia es «utilis» (*De doctrina christiana* 2. 6), aunque aconseja que los autores cristianos no la imiten (4. 8).

<sup>21</sup>Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, 'Discurso XI', 'De las semejanzas por ponderación misteriosa, dificultad y reparo' (1.131).

<sup>22</sup>En muchos cuadros renacentistas la Virgen está pintada con el cabello rubio o de un castaño claro. Entre los otros aspectos de la belleza femenina que Pacheco exige que se representen en cuadros de la Purísima Concepción, por ejemplo, incluye «los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro» (576) Véanse también 602-08, donde ataca a los que pintan al Niño desnudo: «Lo cierto es que, cuando no lo dixera el texto sagrado, no sé quién presumiera tan poca providencia y piedad en su santísima Madre que lo expusiera en tan riguroso tiempo, y a la media noche, a las inclemencias del frío» (607-08).

<sup>23</sup>La mezcla de alusiones míticas y contemporáneas también es característica del poeta; véanse *Polifemo*, estrofas 55-58 y *Soledades primeras*, vv. 366-506, que introducen referencias a los viajes marítimos al Extremo Oriente y al Nuevo Mundo en poemas que abundan en temas e imágenes proporcionados por la literatura clásica.

<sup>24</sup>El buey y el asno, ausentes del texto del Evangelio, se representan en cuadros de la Navidad para indicar el cumplimiento de un texto profético, según la tradición de la Iglesia (Is 1,3: «Cognovit bos possessorem suum, et asinus praesepe domini sui»).

<sup>25</sup>Vgr. «La adoración de los pastores», de El Greco (1612-14), en el Museo del Prado, que «implied belief in the intercession of the Virgin, through Christ,

for the bestowal of Grace from God» (Davies 62). En cuadros del niño Jesús con San Juan Bautista, Jesús suele representarse con una cruz o señalado por su primo como «Agnus Dei». Más tarde, una conexión sorprendente entre el recién nacido y su muerte puede verse en el «Cristo dormido en la Cruz» de Murillo (1670-80; City Art Galleries, Sheffield).

#### Obras citadas

- Biblia sacra iuxta Vulgatam Clementinam*. Ed. Alberto Colunga y Laurencio Turrado. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1965, 4ª ed..
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Martín Riquer. Barcelona: Horta, 1943 [1611].
- Davies, David. *El Greco*. London: National Gallery, 2003.
- Góngora, Luis de. *Obras completas*. Eds. Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez. Madrid: Aguilar, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Romances*. 4 vols. Ed. Antonio Carreira. Barcelona: Quaderns Crema, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Romances*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra, 2000, 5ª ed..
- \_\_\_\_\_. *Soledades*. Ed. Robert Jammes. Madrid: Castalia, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Sonetos completos*. Ed. Biruté Ciplijauskaitė. Madrid: Castalia, 1969.
- Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Ed. Evaristo Correa Calderón. 2 vols. Madrid: Castalia, 1987.
- Jammes, Robert. *Études sur l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*. Bordeaux: Féret et Fils, 1967).
- Juan de la Cruz, San. *Obra completa*. Eds. Luce López-Baralt y Eulogio Pacho. 2 vols. Madrid: Alianza.
- Marías, Fernando. *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*. Madrid: Nerea, 1997.
- Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*. Ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid: Cátedra, 1990.
- Pérez Lasheras, Antonio. «Acercamiento a los romances gongorinos». AA.VV, *Estudios sobre Góngora*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba y Real Academia de Córdoba, 1996.
- Roig del Campo, José A. «La poesía sacra de Góngora». *Razón y Fe*, 165 (1961): 179-186, 323-334.

