

Los tres "Himnos a la Natividad" atribuidos a san Romano

La literatura bizantina, hoy, tan llena de nombres y de títulos, tan extraña, ofrece al lector contemporáneo pocos momentos de originalidad. Hay en ella erudición, sí, y estilos que son la esforzada consecuencia de estudios rigurosísimos de modelos clásicos. En la poesía quizá sólo podemos leer sin demasiado esfuerzo los cantos épicos, o la epopeya misma de *Digenís*, encarnación de todo el espíritu de lucha de un pueblo, aquellos géneros y aquellas obras — epopeya y narrativa novelesca — que la mayor parte de los eruditos incluyen (no afirmaré que con criterio acertado) en un primer capítulo de las historias de la literatura neogriega (así Dimarás o Lavagnini).

Hay otro género, sin embargo, lo que podríamos llamar poesía sacra de métrica no cualitativa, y especialmente el *χορτάκιον*, obra de los poetas llamados melódicos (también músicos), que requiere la atención, a lo que creo, de un público más extenso: la bizantinología, por lo que sea, es una ciencia cada vez más alejada del interés general. Entre los poetas de este género es particularmente célebre san Romano, nacido en Emesa a fines del siglo v, trasladado según parece a la ciudad de Constantino en tiempos de Anastasio, el último emperador prejustiniano. Reduciéndome aquí a un núcleo concreto y desigual de su producción (afectada por problemas graves de autenticidad y gravísimos de cronología), intentaré explicar cómo su técnica y su intención poética tienen una importancia especial en este estadio particularísimo de manifestación del espíritu humano que es la poesía.

El cristianismo dejó en la historia de según qué géneros honda huella: significó la muerte de algunos, la modificación sustancial de otros y el nacimiento de nuevas formas que se incorporaron con singular fuerza a la tradición literaria brillante de la cultura griega: la iglesia bizantina, en los oficios litúrgicos, vio nacer unas breves composiciones que cantaba el pueblo — el sentido de la cantidad se había perdido desde el siglo ii —, himnos a Dios o a la Virgen — más que himnos, aclamaciones en honor de —, y luego cantos más largos y más narrativos que explicaban, y resumían quizá, el sentido moral de episodios bíblicos; sabemos poco sobre estos poemas (*τροπάρια*) que sólo fragmentariamente podemos leer en algún papiro del siglo v.

Pero los *troparia* debieron ser el núcleo constitutivo alrededor de los cuales, hacia el siglo vi, se formaron los *kontakia* a los que vamos a referirnos, poemas narrativo-meditativos escritos para ser cantados, basados en un ritmo acentual, que suman a la tradición de los *troparia* un tratamiento literario más cuidado y una estructura métrica más compleja. Parece un género cuyos orígenes deben relacionarse con Siria (de donde Romano era, según vimos, originario) y que no siempre fue ajeno a una intención dogmática, a veces polémica.

Antes de entrar en la consideración de los tres *kontakia* sobre la Natividad, sería interesante aclarar la estructura métrica compleja a que he anteriormente aludido: la métrica clásica se basa en un ritmo cuantitativo; la métrica del *kontakion* en dos principios cuya justificación se halla en el hecho de tratarse de poemas cantados; estos dos principios son la *isosilabia* y la *homotonía*, el mismo número de sílabas y los acentos principales igualmente distribuidos en cada uno de los *kola* de que se compone una estrofa. Cada *kontakion* se compone de un *prooimon* y de un número variable de *estofas*, desde 18, por lo general, hasta 25. La primera de las estrofas (*troparia*, también *οἶκος*) se llama *hirmo* (*εἰρημός*) y es normativa con respecto a las siguientes, que repiten, según los principios de la *isosilabia* y la *homotonía*, su mismo esquema métrico. La estrofa normativa en cuestión, una vez se ha hecho famosa, puede recibir otras digamos letras, es decir, poemas de otros autores que se acogen a una estructura métrica ya conocida: se llaman *prosomoia*, frente a los modélicos, *idiomela* (*ἰδιόμελον, προσόμοιον*). El *kontakion*, por otra parte, presenta, en común con nuestros sistemas métricos, una serie de recursos tales como la rima — a menudo interna — o la asonancia, más frecuentes de lo que sería de esperar. Y un recurso característico, el acróstico formado por la letra inicial de cada estrofa, que o bien forman un alfabeto o bien se ordenan hasta revelar el nombre del autor.

Marciano, Juan el Monje y otros se citan como autores de *kontakia*, en el siglo v. Nada sabemos de ellos; sí del hombre que llevó a su mayor perfección este tipo de composiciones, cuya labor como poeta unió el fervor popular a la intervención personal de la Virgen María.

El *Primer himno a la Natividad* es la obra más famosa del santo: también la única sobre cuya autenticidad no hay dudas, y además el *kontakion* que según la tradición compuso por inspiración de la Virgen. Y se suele admitir que fue escrito al principio de estar el poeta en la capital del imperio, en los últimos años de Anastasio, que murió en el 518. El hecho de que la *Vida* de Romano y todos los testimonios lo citen, acredita, si más no, que ya sus contemporáneos se dieron cuenta de la admirable calidad del poema; calidad que no deja tampoco hoy de ser admirable. Los seis primeros versos del proemio, como de presentación (“Hoy la Virgen da a luz al ser supersustancial”) explican cómo pastores y reyes, a la vez, coincidieron en su tributo a Cristo, y cómo este “niño pequeño, Dios de antes de los siglos, ha nacido por nosotros”, formando a suerte de estribillo el final de cada estrofa. Es especialmente destacable la estructura de los versos 3-4, con una coincidencia absoluta en el ritmo acentual y rimados:

ἄγγελοι μετὰ ποιμένων	δοξολογοῦσι,
μάγοι δὲ μετὰ ἀστέρος	ὄδοιποροῦσι·

buscando además una coincidencia sintáctica de los elementos que obliga al poeta a utilizar la preposición en sentidos variados, sin que la traducción (“ángeles con pastores”, “magos con estrella”) permita conservar la misma estructura sin alterar en cierto modo todo lo que el poema dice. Me interesa especialmente destacar la rima, porque es un recurso que hallaremos muy a menudo, según ya indicaba; incluso rimas internas, próximas, como el comienzo de la primera estrofa (τὴν Ἐδέμ Βηθλεέμ...), que también, de un modo muy bíblico, como veíamos en el proemio a propósito de la preposición *μετὰ*, abunda aquí en pro-

cedimientos de este tipo; así el final de los versos 1 y 2, en donde se repite el adverbio (δεύτε ἴδωμεν... δεύτε λαβώμεν) sin desdeñar posibles efectos de aliteración, muy cercanos (v. 2: τὴν τροφήν ἐν κρυφῇ..., en donde “las delicias de un lugar escondido” recogen la idea del Edén que, según el v. 1, ha vuelto a abrir (ἤνοιξε) Belén, Edén que en el verso 3 se llama ya paraíso. La estrofa comienza de una forma más culturalizada, y en seguida hay una alusión (vs. 5-6) al episodio bíblico en que David, luchando contra los filisteos, tuvo ganas de beber agua de un pozo situado en el campo enemigo; en principio, sería un recurso vano, si sucesivos versos, muy inmediatos, no nos informaran de que ahora la Virgen (παρθένος, buscada asonancia con βρέφος) ha logrado calmar la sed de David, al alumbrar a este niño, y la sed, merced a la comparación con la fuente bíblica, de todo el humano linaje (la alusión a Adán, v. 8). El verso 8, a su vez, tiene una asonancia interna igual a la del anterior, y aboca al 9, en donde un juego de palabras con el demostrativo (διὰ τοῦτο πρὸς τοῦτο...) nos lleva al verso final con el que concluye el proemio y todas las estrofas siguientes.

Un juego de palabras (“el padre de la madre nació hijo según su voluntad”) comienza la estrofa siguiente, y se complica en el segundo verso, mientras el 3 basa su ritmo en una consonancia interna (κατανοοῦσα... τεκοῦσα); efectos todos ellos realizados por cada uno de los elementos de la magnífica trimembración del verso 4, que reproduzco:

εἰπέ μοι, τέκνον, Ζ πῶς ἐνεσπάρης μοι Ζ ἢ πῶς ἐνεφύγῃς μοι

Son palabras de la Virgen a su hijo, niño salvador de los niños (ὁσωτῆρ πῶν βρεφῶν, βρέφος), y la estrofa se pasa en las consideraciones de María, admirada de que el milagro se haya en ella cumplido totalmente: nunca conoció varón, pero tiene leche (v. 6), el niño ha nacido, pero el sello de su virginidad (v. 8) no ha sido roto. Todo ha sido gracias al niño, saludado con el estribillo que ya conocemos. Los dos versos iniciales de la estrofa tercera

Ἰφηλὲ βασιλεῦ, Ζ τί σοι καὶ τοῖς πτωχέουσιν
ποιητὰ οὐρανοῦ, Ζ τί πρὸς ττηνίους ἡλυθας;

siguen el proceso de contrastes que ha sido iniciado arriba: al proceso coordinativo — que supone, para el segundo término, una adversativa sintáctica — sucede, según podemos leer, una ordenación interrogativa; el poeta se como maravilla de que “rey tan alto”, tan encumbrado, tan de otro sitio, celeste, y no de la tierra, tenga algo que ver con los “pobres” mortales, tan de la tierra, e insiste en ello llamando a Cristo “hacedor del cielo”, con lo cual redunda en la opinión popular del cielo salvador, a la cual contraponen el hecho de venir, niño, a los “que viven en la tierra” (final del v. 2, con una forma discutida de ἐρχομαι, ἡλυθας, defendida incontestablemente por Maas, adoptada por Grosdidier de Matons).

El proceso de contraposiciones no termina hasta el verso 8, cuando la Virgen manifiesta que la “cueva” en que Cristo ha nacido, sin lugar en el albergue, ha sido “prestada”, y aún este préstamo se vuelve a contraponer al estribillo. Pero ahora, cuando vemos la pobreza en que, a pesar de los atributos que de su grandeza ha enumerado Romano, ha nacido Cristo, ahora vemos también el recurso de los diminutivos, “niñito” — en el cual se insiste —, que nos acerca,

que acerca a los creyentes reunidos para la celebración de la mayor festividad litúrgica del año, a la figura de Cristo.

A todo esto (estrofa 4) llegan los magos, y la Virgen se sorprende, y a su sorpresa responden los magos con la suya, extrañados de ver que una virgen parió a un niño, maravillados porque su fe les dice que este niño es Dios, y el estribillo aparece ahora en sus labios: “¿quiénes sois?”, pregunta ella, y ellos responden (vs. 4-5) “¿y quién tú, que has puesto en el mundo a este niño?”. Explican los magos en la siguiente estrofa (5) a qué obedece el prodigio de su fe, y en la siguiente la Virgen habla admirada ante la presencia de los magos (v. 5) que han sabido encontrar a su hijo, con la ayuda de la estrella que hemos visto aludida al principio. También los ricos (v. 8) son el pueblo de Dios, y a ellos Dios les admite para que contemplen, en su nacimiento (estrofa 7, vs. 2-3), “esta rica pobreza, esta preciosa miseria”, verso bímembre, el 3, basado una vez más (*πενίαν πλουσίαν, πτωγείαν τιμίαν*) en una serie de consonancias. La Virgen da una sublime lección, al momento, al afirmar (vs. 7-8) que nada le importa esta pobreza suya, aparente, ante la visita de tan importantes personajes, porque ella tiene el mayor tesoro, su hijo. Los reyes de Oriente reaccionan humanamente, preguntándose, según veíamos, por la virginidad de la Virgen. El planteamiento literario de este misterio cristiano es siempre una *contradictio in terminis*; la forma como san Ambrosio, por ejemplo, lo enuncia

(Veni, redemptor gentium,
ostende partum virginis,
miretur omne saeculum,
talis decet partus Deum),

con esta clara dislocación semántica, *partum virginis*, sorprende al mismo iniciado en las doctrinas cristianas. El magnífico poema de san Ambrosio (siglo iv, aún) sigue afirmando, lo más bellamente y concisamente que puede — es curioso cómo la poesía, la palabra sola, sin demasiado vínculo sintáctico, sin tampoco rigor lógico, sugiere, más que nada, la virginidad — la distinta natalidad de Jesús. Dice el obispo de Milán:

Non ex virili semine
sed mystico spiramine
Verbum Dei factum est caro
fractusque ventris floruit.

Alvus tumescit virginis,
claustrum pudoris permanet...

Y no es muy distinto lo que va a poner en su poema san Romano: existe la duda; dudaron los magos porque, al entrar en la cueva (estr. 30, vs. 2-3) vieron “a su madre, junto con su marido” (la estrofa 10, por otra parte, según como se puntúe, puede significar una duda manifestada, por parte de los magos; en todo caso, dudo, con Grosdidier, de esta lectura, propugnada por Pitra). Y los magos sabían, en cambio, que el niño (v. 4) no tenía ascendencia humana, o sea, que era, según afirmaba ya el proemio, “supersustancial”, más allá del ser humano, hijo de Dios, en una palabra, que ya sabemos que — para hacerse más nuestro, pobre con los pobres y humano con los hombres —, eligió nacer en un pesebre,

y su pobreza puede parecer a su madre (la que hace posible, virgen, este acercamiento) el más alto tesoro, con lo cual, poéticamente, se supera el juego constante de contraposiciones, diálogo aquí, que san Ambrosio había bellamente superado por medio de imágenes preñadas de sentido, y, por así decirlo, dogmáticamente. San Romano tiene más presente el hecho de la existencia y la presencia real de José, y pone en labios de los magos (estr. 10, vs. 7-8), primero la afirmación de la virginidad de María (el verso 7 que según la puntuación de Pitra es interrogativo), y luego el consejo, no vaya la gente a difamar su virginidad viviendo ella con José. Y así, por la respuesta de la Virgen (estr. 11, vs. 1-3), un tanto ingenuamente, logra dar el santo a los creyentes una respuesta convincente, el testimonio del propio san José, que ha visto el nacimiento, que jamás tocó a su mujer, y que además (vs. 4 ss.), no puede dudar porque un ángel, en sueños — después de haber él mismo dudado, según Mateo, 1-19 —, le ha revelado que el niño había de nacer, por decirlo con san Ambrosio, *non ex virile semine sed mystico spiramine*, Dios nacido de Dios, y aquí los términos del *Credo* cristiano se interfieren y cobran sentido en la tradición literaria, antes de todos los siglos: el *ante omnia saecula* es el *ο πρό αἰώνων θεός* de san Romano, autor, no lo olvidemos, de un poema narrativo, que debe retener la atención de quienes van a aprenderlo de memoria, y que, por ello mismo, ha de ser persuasivo e instructivo, para afianzar — obra además de la poesía y de la música — la fe misma de los cantores: las rimas, la asonancias, las aliteraciones y las repeticiones deben entenderse en función de ello.

Venidos de Oriente, de Caldea (v. 4, estr. 13), los magos son algo así como el símbolo de los fieles que atraviesan tierras y tierras (el humano peregrinar de Erasmo) insensibles a los pecados y desviaciones de los demás mortales: están en el número de los elegidos, sus ojos fijos en el cielo, en la estrella que les guía hacia la verdad; son el símbolo de la vida humana, camino hacia Dios, Edén, delicias, paraíso, para el mortal: *vanitas vanitatum et omnia vanitas* (estr. 14, v. 1), pero los hombres no lo saben y se apresuran a mirar al suelo (“los unos engañan, los otros son engañados”, v. 3), desatentos a la estrella que lleva a la verdad, que salva (v. 5) del error en que viven. Dios es luz, y los magos buscan la luz, la ley (estr. 15, v. 6) que su luz puede manifestar; y la ley es una luz nueva: no ha venido Cristo a traer paz, y esta estrofa concluye magníficamente (vs. 9-10) de este modo:

τὰ ἀρχαῖα παρῆλθεν, ἀνεκαίνισε γάρ πάντα
παιδίον νέον, ὁ πρό αἰώνων θεός

Desde aquí el poema se hace más explícitamente narrativo. Se trata ahora, un poco, de novelar, en este diálogo de María y los magos, el encuentro de los magos y de Herodes (estrofas 17-18), rodeado de fariseos, incapaces de buscar, y sólo al que busca (v. 9, estr. 17) será dado contemplar a Dios. La siguiente estrofa, la 19, es de autenticidad más que discutible: sin embargo, aunque afecta a la estructura general del poema, que como advertíamos estrofas atrás se nos ha hecho más especialmente narrativo, ello no obstante constituye una bella recapitulación sobre la estrella que guió a los magos y sobre su fe al seguirla; señalemos además que en el verso 5 el primer hemistiquio termina con una partícula átona aislada, lo que impide la cesura, y que los frecuentes recursos que al principio hemos detectado en las primeras estrofas del poema — y que

y su pobreza puede parecer a su madre (la que hace posible, virgen, este acercamiento) el más alto tesoro, con lo cual, poéticamente, se supera el juego constante de contraposiciones, diálogo aquí, que san Ambrosio había bellamente superado por medio de imágenes preñadas de sentido, y, por así decirlo, dogmáticamente. San Romano tiene más presente el hecho de la existencia y la presencia real de José, y pone en labios de los magos (estr. 10, vs. 7-8), primero la afirmación de la virginidad de María (el verso 7 que según la puntuación de Pitra es interrogativo), y luego el consejo, no vaya la gente a difamar su virginidad viviendo ella con José. Y así, por la respuesta de la Virgen (estr. 11, vs. 1-3), un tanto ingenuamente, logra dar el santo a los creyentes una respuesta convincente, el testimonio del propio san José, que ha visto el nacimiento, que jamás tocó a su mujer, y que además (vs. 4 ss.), no puede dudar porque un ángel, en sueños — después de haber él mismo dudado, según Mateo, 1-19 —, le ha revelado que el niño había de nacer, por decirlo con san Ambrosio, *non ex virile semine sed mystico spiramine*, Dios nacido de Dios, y aquí los términos del *Credo* cristiano se interfieren y cobran sentido en la tradición literaria, antes de todos los siglos: el *ante omnia saecula* es el *ο πρό αἰώνων θεός* de san Romano, autor, no lo olvidemos, de un poema narrativo, que debe retener la atención de quienes van a aprenderlo de memoria, y que, por ello mismo, ha de ser persuasivo e instructivo, para afianzar — obra además de la poesía y de la música — la fe misma de los cantores: las rimas, la asonancias, las aliteraciones y las repeticiones deben entenderse en función de ello.

Venidos de Oriente, de Caldea (v. 4, estr. 13), los magos son algo así como el símbolo de los fieles que atraviesan tierras y tierras (el humano peregrinar de Erasmo) insensibles a los pecados y desviaciones de los demás mortales: están en el número de los elegidos, sus ojos fijos en el cielo, en la estrella que les guía hacia la verdad; son el símbolo de la vida humana, camino hacia Dios, Edén, delicias, paraíso, para el mortal: *vanitas vanitatum et omnia vanitas* (estr. 14, v. 1), pero los hombres no lo saben y se apresuran a mirar al suelo (“los unos engañan, los otros son engañados”, v. 3), desatentos a la estrella que lleva a la verdad, que salva (v. 5) del error en que viven. Dios es luz, y los magos buscan la luz, la ley (estr. 15, v. 6) que su luz puede manifestar; y la ley es una luz nueva: no ha venido Cristo a traer paz, y esta estrofa concluye magníficamente (vs. 9-10) de este modo:

τὰ ἀρχαῖα παρῆλθεν, ἀνεκαίνισε γὰρ πάντα
παιδίον νέον, ὁ πρό αἰώνων θεός

Desde aquí el poema se hace más explícitamente narrativo. Se trata ahora, un poco, de novelar, en este diálogo de María y los magos, el encuentro de los magos y de Herodes (estrofas 17-18), rodeado de fariseos, incapaces de buscar, y sólo al que busca (v. 9, estr. 17) será dado contemplar a Dios. La siguiente estrofa, la 19, es de autenticidad más que discutible: sin embargo, aunque afecta a la estructura general del poema, que como advertíamos estrofas atrás se nos ha hecho más especialmente narrativo, ello no obstante constituye una bella recapitulación sobre la estrella que guió a los magos y sobre su fe al seguirla; señalemos además que en el verso 5 el primer hemistiquio termina con una partícula átona aislada, lo que impide la cesura, y que los frecuentes recursos que al principio hemos detectado en las primeras estrofas del poema — y que

continúan en su decurso — no son aquí sino aislados, casi raros, y muy poco perceptibles — apenas alguna asonancia, distante, y alguna irregular aliteración —. El poeta insiste en el milagro de los magos (estr. 20), detalla los presentes que hacen al recién nacido (estr. 21) y pasa otra vez, como al principio, a aislar madre e hijo, y nuevamente (estr. 22 [v. 5 ss.], 23 y 24) la madre habla con el hijo, interesándose especialmente en obrar según el papel que la piedad cristiana le ha asignado, el de mediadora. Es sin duda un himno dentro del himno, un himno directo, plegaria, más inmediata, que, aunque difícil, se hace ineludible traducir (no puedo reproducir el ritmo de san Romano — no del todo, al menos —, pero prefiero el verso blanco a la sola prosa):

Estr. 22

.....
 Estos tres dones, acéptalos, hijo,
 y concede a tu madre tres gracias:
 por los aires, — te ruego,
 y por los frutos de la tierra — y los hombres que la habitan.
 Tú que de mí naciste, reconcilia el mundo,
 niño mío, — Dios de antes de los siglos.

Estr. 23

Soy no sólo tu madre, — salvador misericordioso.
 Y no en vano alimento al dispensador de mi leche:
 pero te ruego por todos los hombres,
 porque me has hecho, — de todo mi linaje, — la boca y el honor,
 y la tierra que creaste tiene en
 mí protección cierta, pared y
 apoyo. Miran — hacia mí aquellos
 a quienes yo devuelvo las escondidas delicias del paraíso.
 Todo el mundo lo sepa: — que de mí tú has nacido,
 niño mío, — Dios de antes de los siglos.

Estr. 24

Salva el mundo, salvador: — por esto has venido.
 Toda tu obra, restáurala: por esto has brillado
 ante mí, ante los magos, ante toda la creación.
 aquí los magos — (tú les mostraste — la luz de tu cara)
 postrados ante ti: mira sus dones,
 útiles, hermosos, — tan apreciados.
 No los preciso, — dispuesta a ir
 a Egipto, y a huir contigo — y por ti, mi guía,
 hijo mío, tú que me creaste, tú que me enriqueces,
 niño mío, — Dios de antes de los siglos.

El himno de san Romano es *idiomelon*, quiere decir que sobre su modelo musical se forjaron muchos otros; quiere también decir que era muy conocido, que, a pesar a veces de algún puntillo de oscuridad (se trata de una poesía cantada, oral hasta cierto punto, pero literariamente fijada desde el principio), el pueblo griego gustó de este himno. Un vivísimo poema a la Navidad que, en

rígor, nada tiene que ver con san Romano, una canción popular de agricultores, después de los dos versos iniciales

Nace Jesús, gran nacimiento, primera fiesta del año,
poder y gloria de Cristo, vergüenza de Judas.

incorpora un verso que demuestra hasta qué punto el proemio de san Romano (cfr. vs. 3-4, citados más arriba, y téngase en cuenta el adverbio *σήμερον* en el verso 1) estaba presente en la memoria del pueblo, y también la gracia del autor anónimo a la hora de asimilar o innovar:

σήμερ' ἄγγελοι χαίρονται καὶ γιὰλλ' ὀξολογοῦνται.

El *segundo himno a la Natividad*, lleno de problemas textuales, puede que no sea de san Romano: es menos perfecto, ciertamente, pero tiene una agilidad y una capacidad de innovación, por parte del autor, que lo hace bastante más próximo: los simbolismos, las metáforas incluso, son más abundantes, y la narración discurre llevada por un lenguaje más poético (no por una técnica más apropiada). La impresión de grandeza que da el *primero* resplandecería más sola, si no tuviéramos también, para contrastarla, esta impresión menos mediatizada que el *segundo* no puede menos que producirnos. El proemio, que parece modelado sobre el del *primero*, tiene el acierto de explicarnos (de desdoblarse en distintos sentidos poéticos el único significante *τὸν ὑπερούσιον* que recarga considerablemente el verso), de explicarnos, pues, que Cristo es super-sustancial porque, “desde antes de la aurora (v. 1) fue engendrado, sin madre, por el Padre, y hoy, sin padre (v. 2), por ti se ha encarnado en la tierra”. También el himno insiste en María, y atributo suyo (el *gratia plena* de la oración) es el estribillo, más breve, que cierra el proemio y cada una de las estrofas, *ἡ κεχαριτωμένη*. El v. 4, por otra parte, ha sido modelado sobre el cuarto del proemio del *primer himno*, y el 3 ha innovado, no sin gracia, la idea del 3 en el otro proemio. El *segundo himno* es igualmente *idiomelon*, y ello condiciona, dentro de la dependencia con respecto al *primero*, las innovaciones de que su autor hace gala: también puede que su autor fuera el mismo, pero, desde luego, vamos inmediatamente a ver — lo hemos visto ya, contraponiendo dos proemios que dicen lo mismo — cómo los caminos de esta poesía son más bien otros. De entrada, el poema (estr. 1, vs. 1-2) sorprende con una metáfora sugestiva y, si se me permite el juego, llena de gracia:

*τὸν ἀγεώργητον βότρυν Ζ βλαστήσασα ἡ ἀμπέλος
ὡς ἐπὶ κλάδων ἀγκάλαις Ζ ἐβάσταζε καὶ ἔλεγεν*

Se refiere, claro está a la Virgen, cuyas palabras, como un torrente, nos solicitan de inmediato: “tú, mi fruto; tú, mi vida”, dice (v. 3) la madre a su hijo, e insiste, en los vs. siguientes — otra vez el paralelismo con el *primero* — en su virginidad. Y otra vez (vs. 7-8) las aparentes contradicciones: “soy pura, pero tú has venido por mí: mi seno, tal como lo hallaste lo has dejado”. La estrofa siguiente, también en labios de María, redundante en lo mismo y en la obra salvadora de su hijo. Pero he aquí que la 3, como si fuera un cuento, introduce en la acción (vs. 1-4) a dos nuevos personajes: “el himno de María iba a su propio hijo, y

acariciaba al que ella sola tuvo; entonces la que tiene hijos con los dolores propios del parto, alegre, dijo Eva a Adán"; parece como si el poeta, quizás el propio Romano, haya querido desarrollar la alusión al linaje humano al cual se ha generalizado la obra salvadora de Jesús, cuya sed (cfr. *primero*, estr. 1, v. 8) Jesús mismo ha venido a calmar. La alusión al diablo, que no aparecía en el *primero*, pero que reencontramos en la canción popular (v. 4):

καὶ τὰ δαιμόνια γλίσβονται Ζ ἵτι ὁ Χριστὸς γεννιέται

aparece ahora en labios de (estr. 2, v. 8) Eva: se cumple la promesa de Dios en el paraíso, tal como el *Génesis* nos la ha conservado.

La estrofa 4, en la cual Eva se dirige a Adán, presenta una serie de recursos que nos hacen pensar, una vez más, en las canciones populares, y que marcan de una manera notable la diferencia artística entre los dos himnos que venimos comentando. También ahora me arriesgaré a traducirla:

Oye la golondrina que canta al nacer el alba;
estás muerto, Adán, pero olvida tu sueño, levanta:
oye, escucha: — soy tu esposa,
y yo, que antes — fui la perdición de los mortales, — hoy me levanto.
Ve el milagro, ella, que nunca conoció varón,
ha concebido, y cura así nuestra herida:
me cogió en otro — tiempo la serpiente, y se goza,
pero pronto verá — mi descendencia, y huirá, rastrera.
Contra mi levantó — ella la cabeza,
pero ahora, en vez de reírse, adula,
por temor al que parió. — llena de gracia, María.

Así empieza, también aquí, el diálogo continuado (estr. 5) por Adán, que despierta de su muerte y se pregunta si no ha oído la voz de su mujer y si esta voz no volverá a engañarle: dice claramente su odio a las mujeres (v. 8) y concreta que este odio no es arbitrario, sino fruto de una experiencia por todos conocida. Pero Eva (estr. 6) le tranquiliza, y Adán, exultante, descubre (estr. 7) en la naturaleza la buena nueva. Tampoco esta estrofa puede pasarse sin que la traduzca:

Reconozco el verano, mujer, — y puedo oler las delicias
de tanto tiempo olvidadas. Y veo el paraíso
nuevo, distinto: — la virgen
que lleva en su seno, — este bosque de vida, — al que entonces
guardaban querubines, porque no lo tocáramos:
y este bosque intocable, — yo lo veo, cómo crece,
y siento en él, — esposa, al espíritu
que a mí, polvo, — animal sin alma, me dio
alma. Y es por ello — que ahora,
con las fuerzas de este perfume — me encamino a la que hace florecer
al fruto de nuestra vida, — llena de gracia, María.

Las asonancias internas vuelven a percibirse claramente, y ha aumentado la habilidad, sobre todo por lo que hace referencia — he procurado no evitarlos

en la traducción — a los encabalgamientos, que aparecen aquí en cantidad muy considerable, comparada con el resto de la producción atribuida al santo y aun con los otros dos *Himnos a la Natividad*: aparte el v. 5, que termina puntuado de una forma clara, y todavía el siguiente, en donde el encabalgamiento con el v. 7 — el mismo caso en vs. 1-2 — es más bien discreto, todos los demás versos usan de esta técnica de una manera brusca (cfr. 2-3, παράδεισον ἕξον...) ο, más, de una manera encadenada (vs. 7-8-9). Es especialmente destacable el procedimiento, aunque sólo sea a partir de la comparación con la estrofa siguiente (8), que continúa puesta en boca de Adán — su oración a la Virgen —, y que lo ha abandonado completamente (sólo dos versos acaban sin puntuar, y uno de ellos — el 7 — se une al siguiente de modo coordinado, mientras el otro — el 10 — divide elementos independientes entre sí, relacionados con el primer hemistiquio del siguiente y último verso, el 11). También la estrofa 9 presenta unos rasgos de vivacidad remarcables, entre los cuales la ironía del verso 7, donde Eva dice unas palabras de Adán dirigidas a ella, remedo del pasaje bíblico (*Gen.* 2, 18) en que Yahveh, pensando en la soledad del hombre, decide superarla con la mujer, a la que llama “ayuda”. En esta estrofa 9 acaba la como primera parte del poema: después del proemio, pasada la magnífica metáfora presentativa, la Virgen y Cristo niño, Adán y Eva, símbolo de una culpa original, símbolo de una humanidad que el poeta ha sabido pintar admirablemente, Adán y Eva, pues, piden a María, verdadera protagonista de este himno, que interceda por ellos — y por todo lo que ellos representan, el linaje humano — ante su hijo.

En la estrofa 10, ante sus ruegos, María se da a sí misma (v. 8) el nombre de “abogado”, y se dirige a Adán y Eva con estas palabras:

y, vosotros, dejad — la tristeza:
yo he parido la alegría del mundo. Para saquear
el reino del dolor he venido, — llena de gracia, María.

María intercederá, como mediadora (estr. 11, v. 8), ante su hijo, “que tiene piedad — vs. 5-6 — de los que le temen”. Ambas estrofas, que también en la estructura del poema hacen de mediadoras, acaban con una contraposición: al dolor de antes, pecado original, culpa de nuestros primeros padres, se opone la alegría que Cristo mismo representa — el verano, un paraíso nuevo, distinto, que ha visto Adán versos atrás —; y a esta alegría se llega por un camino, María, mediadora entre los hombres y Cristo: se trata de incluir a la Virgen, con una importancia grande, en el papel histórico que su hijo ha venido a cumplir; el estribillo, breve, que repite casi mecánicamente el “llena de gracia” no deja lugar a dudas sobre ello.

María echa las culpas del pecado, de la desobediencia original, a la serpiente, cuyo poder ha venido a acabar (estr. 12). Las primeras palabras de Cristo (v. 4, estr. 13),

dice: “Madre, — es por ti, y para ti — que he venido a salvarles...”,

no defraudan la esperanza que el género humano, Adán y Eva, han puesto, desde el primer momento de la Encarnación, en su madre. Cristo continúa explicando su misión histórica (estr. 14) con los contrastes que tanto gustan al autor (vs. 7-8, consonantados):

entorpecieron mi reinado — sobre la vida;
y yo he bajado a la tierra — para que tengan la vida.

La estructura estilística de las estrofas se equilibra cada vez más: María quiere saber cómo salvará su hijo a los hombres, pobre polvo en el que se incluye (estr. 15); Cristo oponiendo a la ternura de la virgen — la misma ternura que él tiene hacia los hombres (estr. 16, v. 1) — lo que los hombres van a hacerle, y concluye, en el mismo sistema de contraposiciones (estr. 16, vs. 9-10),

al que tú llamas vida — podrás verle
clavado en cruz — y le llorarás muerto.
Pero me saludarás resucitado, — llena de gracia, María.

El nacimiento de Jesús, por su madre, mediadora, que intercede, también ella mortal, por los mortales, queda merced a este poema proyectado hacia la salvación: “aún un poco de paciencia”, dice María (v. 9, estr. 18, última) a Adán y Eva: “por nosotros ha nacido” este niño, según el *primer himno*, v. 5. No basta con la visión beatífica, idílica y acomodaticia, del nacimiento: al lado de este nacimiento hay que considerar a la humanidad; el mensaje de Cristo, en el *segundo*, es claramente el amor, en virtud del cual se ha encarnado, en virtud del cual anuncia su pasión y muerte; es la forma como en este *segundo* lo meditativo y descriptivo se impone a lo solamente narrativo, y el hecho de pasarse el poema en dos planos, el contemporáneo — nacimiento de Jesús, contemporáneo en cuanto que ritualmente repetido en los oficios del día — y el pasado-presente-futuro, Adán y Eva que hablan de ellos y en los que vemos, más que a ellos solos, a toda la humanidad; es esto lo que nos acerca sin duda este *segundo himno*, bastante desigual en su composición, pero que nunca decae y que se ve iluminado por momentos de una inspiración poética que quizá no llegue a la perfección técnica del anterior, pero que le da una vitalidad mucho más inmediata.

Del mismo modo que el *segundo* no es exactamente un himno sobre la Natividad (era cantado, según la mayor parte de los manuscritos, el 26 de diciembre, según dos de ellos el domingo siguiente a Navidad), tampoco el *tercero* lo es, propiamente, aunque en él reencontramos, casi únicamente desarrollada, la obsesión del *primero* por demostrar la virginidad de María, ante el asombro incluso de los fieles, los magos: “una virgen pare, y, después del parto, sigue virgen”, es ahora el estribillo, mucho más insistente, habida cuenta de que las estrofas (sólo 13) no cuentan con más de siete versos cada una, y a veces — en la última estrofa carece de vínculo sintáctico, y, en rigor, incluso de relación lógica con lo anterior — da la impresión de ser repetido como mero adorno, y para que — aparte de la comodidad que como recordatorio representaría para el cantor — no se olvide la idea en torno a la cual gira todo el poema. En cuanto a la fecha de éste, todos los manuscritos coinciden en el día de san Esteban. Tenemos, pues, propiamente, un himno sobre la Natividad y dos himnos sobre la Encarnación que parten del hecho de lo reciente del nacimiento del encarnado e insisten no tanto en su obra — sí el *segundo*, pero no el *tercero* — cuanto en la virginidad de María, a la que se refieren los refranes de ambos.

Tampoco la estructura condicionante del *tercero* se basa del todo en lo narrativo, y está compuesto menos lógicamente que el *primero* y no con la misma habilidad que el *segundo*. Es un poema desordenado, formado, a mi modo de

ver, por elementos yuxtapuestos, cronológicamente deshilvanados, de antes y de después del nacimiento de Jesús: así, las seis primeras estrofas parecen ser un monólogo de José, convencido de la virginidad de su esposa, admirado del milagro y hallándolo confirmado en varios ejemplos de la Sagrada Escritura; la estrofa siete explica, con unas palabras del arcángel Gabriel, cómo se obró el milagro de la fecundación de María — y otra vez el poeta se entrega al juego de las contraposiciones, que le es tan grato —, y después nos hallamos ante la 8, que quizá sea — me parece lo más probable — un como comentario *ad locum* del poeta mismo, que desea insistir en la oposición entre Eva y María, ambas vírgenes (cfr. vs. 5-6: “Adán no conocía entonces a Eva / ni José a la Madre de Dios, ahora”), cuando pusieron en el mundo, el pecado la una, la salvación la otra. La estrofa 8 sería una especie de intermedio en la estructura del poema; la 9 retoma las palabras de Gabriel, a las que responde María. De las seis primeras estrofas en que José, verosíblemente antes del nacimiento (cfr. Mateo, 1, 19-20), manifiesta su fe en la pureza de su esposa, nos vemos trasladados a algo anterior, la Anunciación. La Virgen manifiesta su sorpresa en las estrofas siguientes, hasta la 11 inclusive, haciendo gala de humildad, y la 12 puede ser desde el epílogo de la conversación — la 12 y la 13, también —, puesto en boca del ángel, hasta una nueva irrupción digamos aleccionadora del poeta: la estrofa 12, discreta y aún equilibrada, merced especialmente a una contraposición (lluvia-fuego, v. 3) que ilustra una alusión bíblica (*Ps.* 71, 6, — variante cfr. *Judith*, 6, 37), se pierde, sin embargo, en una estrofa, la 13, que no acaba de verse trabajada y a cuya sensación de difuminársenos se une, sin duda, la falta de nexo con el refrán, aislado.

El uso de lugares bíblicos (basta una ojeada al aparato de referencias en Grosdidier) es más constante aquí que en ninguno de los dos anteriores. Y la actitud del poeta, hable por él mismo, por san José o por el arcángel, mucho más didáctica, y sólo en función de ello poética: la estructura rítmica es de por sí más desarticulada que en los dos anteriores. Cada estrofa se compone de: *a*) primer verso — contado a la castellana — de 21 sílabas (hendecasílabo + decasílabo), esdrújulo (el primer hendecasílabo, a su vez, con cesura después de las cuatro primeras sílabas — acento normalmente secundario sobre la cuarta —: excepciones, estr. 8, acento fuerte; estr. 10, acento sobre la tercera); *b*), el segundo, también esdrújulo, es un decasílabo — acento en sexta y novena —; *c*), el tercero, de dieciséis sílabas (heptasílabo esdrújulo y octosílabo agudo, o sea, un hemistiquio de ocho sílabas gramaticales acentuado en la sexta y otro de siete sílabas acentuado en la séptima): el poeta intenta dar una movilidad especial al último hemistiquio (rima interna, estr. 1, aunque asonante; trimembración, estr. 6 — quizá la mejor del poema —; o el hemistiquio entero formado por monosílabos, sin evitar la repetición, estr. 7); *d*) un heptasílabo llano, con acento en 3.^a y 6.^a; *e*), un hendecasílabo con cesura tras la 6.^a, normalmente con acento secundario, muy libre; *f*) un sexto verso de diecinueve sílabas (dodecasílabo — llano — más heptasílabo — seis gramaticales con acento en la última); y, *g*) un último verso, estribillo, que es éste:

παρθένος τίχτει καὶ μετὰ τόκον Ζ παλιν μένει παρθένος.

O sea, un decasílabo seguido de un heptasílabo.

En conjunto, da una idea no tan armónica como la que tenemos de los ritmos usados en los himnos anteriores, pero, también en conjunto, esta agilidad mé-

trica — también éste es idiomelo — me parece el mayor rasgo de originalidad del poeta, y está más cerca del *segundo* himno que del *primero*. Es bastante más flojo que los anteriores, pero también es distinto: por mucho que el acróstico indique que se trata de un “himno de Romano” — y si no fuera porque el *hirmos* es igual que el del *Himno de la Natividad de la Virgen*, del mismo Romano —, me parece evidente que podría ser discretamente marginado del resto de su producción. El *segundo* podría ser una muestra distinta del *primero*, pero ambos son himnos de gran calidad, de estructura parecida y de recursos sólo en algunos puntos muy distintos. Grosdidier acepta, referente al *tercero*, que se trata de una producción de juventud de Romano, “à la gloire duquel il n'ajoute pas grand-chose”, dice.

Resumiendo: el *Himno primero a la Natividad* es fundamentalmente narrativo, se centra en el hecho del nacimiento mismo de Jesús, la adoración de los magos, imagen de los que “buscan” el Reino de Dios, e insiste en la virginidad de María, tema tratado en el *tercero*, de menor calidad y con más fallos en su desarrollo, fundamentalmente dogmático. El *segundo* queda un tanto aparte por su originalidad: su *leitmotif* es la función mediadora de la Virgen, pedida por el género humano (Adán y Eva) y — ya he insistido en ello — la proyección de la Navidad, por obra de la pasión y muerte de Cristo, por obra de su vida, la Encarnación, misterio cristiano, su proyección, pues, al pasado y al presente y al futuro, extensivo, el mensaje de amor en el que Jesús niño insiste, a toda la humanidad. El *segundo* es también, por su concepción, el más moderno, y no da la sensación de hieratismo, a veces, del *primero*, obra maestra, ello no obstante, de la poesía bizantina; es por ello que he dedicado al *primero* un análisis sobre todo interno, muy a partir del griego y de los recursos poéticos que hemos ido viendo — la perfección formal es su característica más notable —, mientras que he intentado presentar el *segundo* casi únicamente a partir de características más generales de estilo, sucesivamente iluminadas por las pobres traducciones que he logrado hacer. Puedo decir, referente al *segundo*, que es uno de los poemas (largos) más sabiamente estructurados que conozco; referente al *primero*, ello no obstante, que es mucho más característico de lo bizantino culto. El *tercero* no pasa de ser un poema mediano, métricamente original y con algún verso bien construido — y algún fragmento: cfr., para mi gusto, estrofa 6 —, pero más bien tirando a muy mediano. En cuanto a técnica y formación — incluso a intención — poética, no tiene nada que ver (como no sea el piadoso deseo de demostrar la virginidad de María) con los dos anteriores.

He seguido al pie de la letra el texto de Grosdidier de Matons, *Romanos le Mélode, Hymnes*, en la col. “Sources chrétiennes”; los *Himnos a la Navidad*, así como un cuarto poema — de otro género — sobre esta fiesta, editados y traducidos (con introducción y análisis métrico) en el tomo II, París, 1965. En el tomo I, amén de bibliografía sobre otras ediciones, y una escasísima introducción general — prácticamente inexistente — hallará el lector unas explicaciones sobre el *kontakion* y su estructura métrica (París, 1964, p. 15 ss.); en todo caso, cfr. Garzya, *Lezioni di filologia bizantina*, Nápoles, 1961, p. 36 ss.