

**“LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS”. POLIFONÍA E INTERTEXTUALIDAD  
EN UN POEMA RELIGIOSO DE CERNUDA**

**“LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS”. POLYPHONY AND  
INTERTEXTUALITY IN A CERNUDA’S RELIGIOUS POEM**

Fernando Cañamares Leandro  
IES José Saramago  
fernando\_canamares@hotmail.com  
<https://orcid.org/0009-0000-6995-7781>  
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.163>

Fecha de recepción: 20.09.2022 | Fecha de aceptación: 20.02.2023

**RESUMEN**

“La adoración de los Magos” (*Las Nubes*, 1943) es un extenso poema narrativo compuesto por Luis Cernuda al comienzo de su exilio británico. Lo redactó como una reescritura de un texto anterior, “Journey of the Magi”, de T. S. Eliot. Las voces de los diferentes personajes combinadas, junto con los vínculos intertextuales establecidos entre ambos poemas, generan un complejo entramado, a través del cual se deja entrever la expresión genuina de la inquietud espiritual del poeta. Los conceptos de intertextualidad y polifonía serán el marco teórico que usaremos para demostrar la identificación del autor con el sentimiento religioso expresado en el poema.

**PALABRAS CLAVE:** Cernuda, T. S. Eliot, “La adoración de los Magos”, exilio, intertextualidad.

**ABSTRACT**

“La adoración de los Magos” (*Las Nubes*, 1943) is a large narrative poem, composed by Luis Cernuda at the beginning of his exile in Great Britain. It was created as a rewriting of a previous text, “Journey of the Magi”, by T. S. Eliot. Through combination of different voices in the poem, and intertextual links among both poems, a complex framework is created. This is how we get to find the genuine expression of Cernuda’s religious restlessness. Intertextuality and Polyphony will be working as a theoretical basis to demonstrate how the author identifies with the religious faith expressed in the poem.

**KEYWORDS:** Cernuda, T. S. Eliot, “La adoración de los Magos”, exile, intertextuality.

## 1. INTRODUCCIÓN. LUIS CERNUDA, CAMINO DEL EXILIO. CONTEXTO HISTÓRICO Y VITAL

Luis Cernuda inicia su andadura poética en 1927 con *Perfil del aire*. Ello le ubica dentro de las mismas fechas que el resto de sus compañeros de generación; sin embargo, la aparición un tanto tardía del libro que marca el comienzo de su madurez como poeta, *La realidad y el deseo* (1936), hizo que, para algunos críticos, quedara desplazado hacia una “segunda promoción de poetas surgidos inmediatamente antes de la guerra” (Zuleta, 1967, p. 2). A ello se suma el amplio acuerdo existente sobre la gran influencia que ejerce sobre él la figura de T.S. Eliot. Ambas circunstancias nos invitan a rastrear el verdadero proceso de formación de Cernuda como poeta no en los felices años veinte ni en la turbulenta segunda República, sino precisamente camino del exilio, donde la amarga experiencia vivida, junto con la relación (no siempre amable) con el poeta y crítico británico dará frutos poéticos como *Las Nubes* (1943), al que pertenece el poema que vamos a estudiar, o *Como quien espera el alba* (1947).

Puede decirse que *Las Nubes*, escrito entre 1937 y 1940, se pergeñó camino del exilio, debido a que justo tras el comienzo de la guerra civil española, en julio de 1936, Cernuda se traslada a París aun cuando en noviembre lo encontramos de vuelta a Madrid, alistado en el batallón Alpino, que defiende la sierra de Guadarrama. No obstante, pronto abandona la actividad bélica por la propagandística en *El Mono Azul*, boletín de la Alianza de Escritores y Artistas Antifascistas, de inspiración comunista.

En abril de 1937, cuando muchos piensan que Madrid está a punto de caer, Luis Cernuda se traslada a Valencia, ciudad en la que el gobierno de la República se ha refugiado meses antes. Es precisamente allí cuando el poeta empieza a distanciarse respecto de los líderes comunistas del bando republicano, a los que llama despectivamente “los *sacripantes* del partido” (Sánchez, 2012, p. 8). Es el preludio de su ruptura total con el exilio oficial en 1948.

Deseoso de abandonar ese ambiente, acepta la invitación de Stanley Richardson para participar en un ciclo de conferencias en Londres y jamás volverá a España. Comienza así la primera etapa de su exilio, que se desarrolla en tierras británicas bajo la poderosa influencia del poeta anglocatólico T.S. Eliot. Durante esta etapa verá la luz su libro *Las Nubes*, en el que se incluye “La adoración de los Magos”, poema que estudiaremos.

## 2. TEMÁTICA CRISTIANA EN LA GENERACIÓN DEL 27 Y EN CERNUDA

### 2.1. EL CRISTIANISMO EN LA GENERACIÓN DEL 27

Al acercarnos a la poesía de Cernuda desde la perspectiva que hemos escogido, lo primero que llama nuestra atención es la escasez de bibliografía dedicada al estudio de la poesía religiosa en el conjunto de la generación del 27. Ramón Oteo Sanz (2010), autor del capítulo correspondiente en *La Biblia en la literatura española* —que constituye una auténtica obra de referencia sobre la cuestión—, lamenta la escasa incidencia del tema religioso o bíblico en esta etapa literaria, y se apoya para ello en la percepción del propio Jorge Guillén:

La generación del 27 es, en general, y especialmente en aquellos años, poco propicia al cultivo de la poesía religiosa, dado el laicismo que se extiende en la sociedad de su tiempo, herencia del pensamiento liberal. Jorge Guillén viene a confirmar esta apreciación al referirse a la temática de la generación del 27: «Los grandes asuntos del hombre —amor, universo, destino, muerte— llenan las obras líricas y dramáticas de esta generación. (Sólo un gran tema no abunda: el religioso)» (Guillén, 1962: 247)<sup>1</sup>.

La percepción de Jorge Guillén —que Oteo Sans hace suya en su artículo— se corresponde con la queja que lanza Gerardo Diego en las palabras preliminares a su libro *Víacrucis*, publicado en 1931: “Las dificultades con que tropieza el artista de nuestro tiempo para tratar un tema religioso son más que nunca crecidas, sobre todo tal vez en la poesía” (Diego, 2017, p. 353). Algo más abajo, añade con prudencia: “No me parece oportuno exponer ahora las principales razones que pueden explicarlo” (Diego, 2017, p. 353). Las explicaciones resultan superfluas para quien tenga algún conocimiento de la Historia de España: en 1931 se inaugura un régimen republicano muy hostil, desde sus primeras horas, a la libertad religiosa. Esta hostilidad se acabará convirtiendo, sobre todo al iniciarse la Guerra Civil, en una persecución cuyos mártires se contarán por millares. La atmósfera que Gerardo Diego respira ya en 1931 no es la más favorable para cultivar una poesía de inspiración cristiana.

Paradójicamente, la victoria del bando nacional no va a facilitar la entrada de lo religioso en la poesía del 27: el régimen franquista se identifica de tal modo con el catolicismo que los poetas de esta generación, mayoritariamente cercanos a ideas liberales, parecen sentirse incómodos al tratar dicho tema. Esta es, al menos, la conclusión

---

<sup>1</sup> Más adelante, el autor ahonda en esta postura, subrayando que “Dámaso Alonso es el único poeta de la generación del 27 cuya obra puede ser incorporada a la temática religiosa como caso singular, al contrario de lo que ocurre con los poetas de la generación del 36” (Oteo, 2010, p. 329).

del interesante ensayo de Nuria Rodríguez Lázaro (2015), centrado precisamente en la obra de Luis Cernuda, Dámaso Alonso y Pedro Salinas. Lo religioso está tan presente en el germen de división entre los españoles, que ni su persecución feroz por la República ni su exaltación por parte del franquismo crean un clima propicio para que estos poetas expresen con naturalidad su inquietud espiritual.

Con todo, las impresiones sobre el escaso cultivo del tema religioso en la generación del 27 parecen darse por buenas con cierta precipitación. Una lectura atenta permite encontrar ejemplos de poesía religiosa en autores cuya posición ideológica tal vez haría esperar lo contrario. Resulta de gran utilidad la antología de Ernestina Champurcín, *Dios en la poesía actual* (1972), que dedica un amplio espacio a la generación del 27. En esta obra no solo aparecen representados los poetas abiertamente católicos, como Jorge Guillén o Gerardo Diego, cuya obra adopta a veces cauces más tradicionales, sino también Aleixandre, Salinas, Lorca —con su extraordinaria “Oda al Santísimo Sacramento del altar”—, e incluso el comunista Rafael Alberti han pagado su tributo a la necesidad humana de lo trascendente. De Luis Cernuda se recopilan dos poemas —“La visita de Dios” y “Atardecer en la catedral”—, aunque existen otros, como el que será objeto de nuestro artículo.

Al margen de los textos recogidos en la antología de Champurcín, la inquietud religiosa se halla presente en todos los poetas de la generación del 27, a pesar de que tome cauces muy distintos. Cabe mencionar la búsqueda de Dámaso Alonso desde posturas existenciales en *Hijos de la ira* o en *Duda y amor sobre el ser supremo*, o la de Pedro Salinas, desde un rechazo a la ciencia concebida como una diosa en su novela *La bomba increíble* o en sus poemarios *El contemplado* o *Todo más claro*. De este último debe destacarse el desgarrador poema “Cero”, inspirado por la bomba de Hiroshima, y que culmina en su estrofa final con la imagen del crucificado en un “desolado Gólgota de escombros” (Salinas, 2007, p. 679).

En todo caso, resulta evidente que el estudio sistemático de la temática religiosa en la generación del 27 es en gran medida una tarea por hacer, y ofrece un campo de investigación lleno de posibilidades. En ese sentido, es lícito pensar que esta perspectiva ha sido relegada por la crítica a lo largo de los años. La identificación en bloque y un tanto simplista de esos poetas con ideas liberales y, por lo tanto, izquierdistas, ha generado

el prejuicio de que lo religioso constituye en ellos una línea temática muy secundaria o que, sencillamente, no existe.

### 3. LA CAMPANA SUMERGIDA: EL SENTIMIENTO RELIGIOSO EN CERNUDA

“La adoración de los Magos” es un extenso poema recogido en *Las nubes* (1940) en el que Cernuda desarrolla un tema cuya presencia en la tradición literaria se remonta a la Edad Media. Se trata, como resulta evidente, de un poema de temática explícitamente religiosa, que nos abre la puerta a una faceta poco explorada de la personalidad del autor.

Comenzaremos por consultar la antología de Ernestina Champurcín, *Dios en la poesía actual* (1972) en la que se dedica un amplio espacio a la generación del 27. En esta obra no solo aparecen representados los poetas abiertamente católicos, como Jorge Guillén o Gerardo Diego, cuya obra adopta a veces cauces más tradicionales; también Aleixandre, Salinas, Lorca —con su curiosísima “Oda al Santísimo Sacramento del altar”—, e incluso Alberti han dejado su huella en estas páginas.

De Luis Cernuda se recopilan dos poemas —“La visita de Dios” y “Atardecer en la catedral”— y se excluye, sin embargo, el texto que es objeto de este artículo. Precisamente estos dos mismos poemas marcan, para José María Valverde (1971), “el término de la evolución de todo un ambiente español, desde un ideario exquisito y minoritario, hasta una emoción a la vez religiosa y socialmente humana” (p. 337).

También Leopoldo de Luis (1969) menciona a Cernuda a su antología *Poesía religiosa*; si bien recurre a él en su introducción como ejemplo de lo que considera “voz infernal”, estamos frente al impulso más atormentado dentro de la temática religiosa. En sus propias palabras:

La visión demoníaca, de estripe romántica y de los poetas rebeldes del simbolismo, tuvo su versión entre nosotros con la poesía de Luis Cernuda. Enamorado de la belleza y de la rebeldía de Luzbel, el poeta lo exalta, así como lo recrimina, hostigado por fracaso y soberbia. No cabe duda de que hay un poso religioso en la invención de estos diálogos con el diablo; ya decía antes que la poesía religiosa no es sólo “voz celestial”, ésta es “voz infernal”, como en sus antecedentes de un Meléndez Valdés, de un Byron, un Carducci o un Blake (pp. 36-37).

La opinión de estos críticos parece entrar en contradicción con el juicio del propio poeta. No son difíciles de encontrar expresiones en las que Cernuda rechaza el cristianismo considerado como una religión triste y centrada en el sufrimiento, en

contraposición con los alegres dioses paganos, personificaciones de la belleza y del placer. Las más conocidas y repetidas son las que aparecen en *Ocnos*<sup>2</sup>, o en “El muchacho andaluz”<sup>3</sup>. No obstante, Cernuda vuelve sobre el tema con la perspectiva que dan los años en “Historial de un libro”, la autobiografía poética que acompaña en 1958 a la edición de *La Realidad y el Deseo*:

Prefiero soslayar el tema, aunque por la relación que tiene con algunos versos míos debo, al menos, indicar esto: mis creencias, como las campanas en la leyenda de la ciudad sumergida, sonando en ocasiones, me han dado pruebas a veces, con su intermitencia, de que acaso eran también legendarias y fantasmales; pero acaso también de que subsistían ocultas. Así, tras largos períodos inoperantes, en momentos de *Sturm und Drang*, después de la guerra civil, por ejemplo, o durante la peripecia amorosa que refieren los “Poemas para un Cuerpo”, surgían a su manera, según mi necesidad. Por eso mismo, ¿no parecerán sino reflejo egoísta de esa necesidad mía de ellas, sin que merezcan propiamente el nombre de creencias?<sup>4</sup>

Las palabras de Cernuda pueden ser interpretadas en más de un sentido. En primer lugar, nos presenta un juicio tocante a sus creencias personales: considera que su fe, por su debilidad e inconstancia, no merece ser tomada en consideración. En segundo lugar, nos aporta un juicio de índole literaria: “[...] por la relación que tiene con algunos versos míos...”. Estas palabras constituyen la afirmación de que se trata de un factor que merece la pena ser estudiado si se quiere tener una visión completa de su poética.

Las palabras de Cernuda nos ponen ante una doble tarea: ponderar de la manera más objetiva posible el peso de lo religioso en el poema; pero también deberemos valorar el enfoque que adopta en él lo religioso. En la introducción a su antes mencionada antología, Leopoldo de Luis (1969) aporta una interesante clasificación aplicable a los poemas de temática religiosa, y que va del misticismo al impulso demoníaco —que atribuye a Cernuda— pasando por la temática piadosa, hagiográfica. Sin embargo, hay una primera clasificación que nos interesa especialmente: “De suerte que, a mi juicio, hay dos clases, en líneas generales, de poesía religiosa: la que responde a un sentimiento interior, existencial, y la que maneja asuntos relacionados con la religión en sus manifestaciones externas” (p. 15).

---

<sup>2</sup> “¿Por qué se te enseñó a doblegar la cabeza ante el sufrimiento divinizado, cuando en otro tiempo los hombres fueron tan felices como para adorar, en su plenitud, la hermosura?” (Cernuda, 2003, p. 35).

<sup>3</sup> “Nunca he querido dioses crucificados / Tristes dioses que insultan/ Esa tierra ardorosa que te hizo y deshaces” (Cernuda, 1991, p. 73).

<sup>4</sup> Lo leemos en “Historial de un libro”, capítulo autobiográfico que sirve de colofón a *La Realidad y el Deseo* (1991, p. 417).

Por tanto, nos proponemos emitir un juicio sobre la importancia que el tema religioso adquiere para Cernuda a través del poema, así como discernir, siguiendo la distinción de Leopoldo de Luis, si se trata de la poesía religiosa que “responde a un sentimiento interior, existencial” o si este elemento religioso se reduce a las “manifestaciones externas”.

#### **4. APROXIMACIÓN A LA FORMA DE “LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS”. INTERTEXTUALIDAD Y POLIFONÍA**

Para llevar a cabo nuestro propósito, nos aproximaremos al poema desde una doble perspectiva. Una de ellas es la intertextualidad, es decir, la relación de diálogo que el texto de Cernuda establece con sus fuentes, las cuales son diversas y antiguas. Entre estas se encuentra, por supuesto, el texto evangélico; aunque la relación de intertextualidad más directa se establece, como se verá, con el poema de T. S. Eliot “Journey of the Magi”. Otra de nuestras vías de aproximación tiene que ver con la composición del texto en forma de diálogo dramático, lo que nos acerca al concepto de polifonía formulado por Bajtín.

Ahora bien, conviene aportar algunos datos sobre la importancia que adquirió la personalidad de T. S. Eliot en el mundo personal y poético del joven Cernuda en su exilio británico. La investigadora María Clara Lucífora (2016) ha realizado en fecha reciente un completo estudio sobre el *Epistolario* de Cernuda, y concluye que el nombre de T. S. Eliot es el que más veces aparece mencionado de forma elogiosa, ya sea como autor o como crítico. La influencia del poeta norteamericano, luego nacionalizado británico, es un hecho universalmente aceptado y frecuente objeto de investigación. Esta admiración, sin embargo, no fue mutua, y sufrió un duro revés en 1947 cuando Eliot rehusó publicar la traducción al inglés de tres poemas de Cernuda: “Lázaro”<sup>5</sup>, “Cementerio en la ciudad” e “Impresión de destierro”. Esta negativa supuso, al menos desde el punto de vista de Cernuda, una ruptura personal, pero la admiración hacia el magisterio de Eliot al parecer se mantuvo intacta.

Será muy interesante para nuestro estudio observar el uso que hace Cernuda de estas fuentes con las que establece un rico diálogo intertextual. Su elección, además, junto a las

---

<sup>5</sup> El poema “Lázaro” presenta a su vez vínculos de intertextualidad innegables con uno de los mayores monumentos poéticos levantados por T. S. Eliot en lengua inglesa, *The Waste Land*. Existe una abundante bibliografía al respecto, de la que podríamos destacar el artículo de Antonio Candeloro (2017).

transformaciones que ejerce sobre ellas, estarán dirigidas a la construcción de un nuevo significado, mucho más interesante y acorde con su necesidad de expresión poética.

El otro concepto que debemos manejar es el de la polifonía, perspectiva metodológica que ha sido en muchas ocasiones empleada para estudiar la obra de Cernuda, según los términos en que fue formulada por Mijaíl Bajtín<sup>6</sup>. Esta forma de aproximación encuentra fundamento en estas palabras del propio Cernuda (1991), que aparecen citadas en más de un artículo sobre la cuestión.

Algo que también aprendí de la poesía inglesa, particularmente de Browning, fue el proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria (como en “Lázaro”, “Quetzalcoal”, “Silla del Rey”, “El César”) para que así se objetivara mejor, tanto dramática como poéticamente (p. 405).

Se está formulando solo una parte de la poética construida por Cernuda, en concreto la que tiene que ver con la adquisición de una “máscara” y que será heredada por Valente y algunos de sus contemporáneos. Pero el cuadro se completa cuando son varias las máscaras que entran en juego de forma concomitante y sin que se sepa de entrada cuál es la que contiene la verdadera voz del poeta.

Es precisamente esta pluralidad de voces lo que convierte el concepto de polifonía, formulado por Bajtín (2003) a propósito de la obra de Dostoievski, en una buena herramienta de aproximación formal. Para el crítico ruso, “la auténtica polifonía de voces autónomas” es la verdadera esencia de estas novelas. Los héroes de Dostoievski “no son sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo” (pp. 14-15). Esta condición puede muy bien aplicarse a los personajes de “La adoración de los Magos”, como se verá.

La perspectiva de Bajtín se complementa con la polifonía de la enunciación formulada por Ducrot (1986), en la que se define el concepto de locutor (L), la voz autorizada del discurso que organiza a su vez las otras voces, denominadas enunciadores (E). Así:

El locutor, responsable del enunciado, da existencia por medio de este a unos enunciadores cuyos puntos de vista y actitudes él organiza. Y su posición propia puede manifestarse ya sea porque él se asimile a tal o cual de los enunciadores, tomándolo por representante (el enunciador es entonces actualizado) ya sea simplemente porque ha elegido hacerlos aparecer y porque su aparición resulte significativa (p. 209).

---

<sup>6</sup> El concepto de polifonía aparece formulado por Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski*, obra que apareció publicada por primera vez en 1979, es decir, después de la muerte del crítico.



Será fundamental, entonces, familiarizarnos con el conjunto de enunciadores<sup>7</sup> que conformarán el universo polifónico del poema no tanto para descubrir su pluralidad de mensajes cuanto para descubrir si alguno de estos personajes (sujetos de enunciación) resulta ser, de algún modo, el enunciador actualizado que define Ducrot, lo cual nos daría una clave de gran valor para descubrir el mensaje oculto del poema.

## 5. HISTORIA TEXTUAL: SAN LUCAS, ANDREWES Y T. S. ELIOT

Antes de acometer el estudio de este poema conviene incidir un tanto en su historia textual. Es un hecho comúnmente aceptado por la crítica que el poema de Cernuda se construye como una reescritura de “Journey of the Magi”, de T. S. Eliot. Así, Octavio Paz es acaso quien afirma de manera más tajante la deuda que el autor español tiene con el anglo-norteamericano: “No creo equivocarme al pensar que T. S. Eliot fue el escritor vivo que ejerció una influencia más profunda en el Cernuda de su madurez. Repito: influencia estética, no moral, ni metafísica”<sup>8</sup>.

La aclaración de Octavio Paz tiene que ver con el contexto biográfico en que T. S. Eliot crea su poema sobre los magos: en 1927, fecha de la redacción de “Journey of the Magi”, T. S. Eliot ha logrado la nacionalidad británica, tras renunciar a la norteamericana, y se ha convertido al anglocatolicismo, religión que profesará hasta su muerte. De hecho, no cabe duda de que el poema se concibió en el contexto de su práctica religiosa, pues en una de sus cartas, dirigida a su amigo Conrad Aiken y fechada el 13 de septiembre de 1927, explica cómo lo redactó, en muy breve tiempo y un domingo al volver de misa. En palabras del propio autor:

Thanks for your compliments about the Christmas poem. I have no illusions about it: I wrote it in three quarters of an hour after church time and before lunch one Sunday morning, with the assistance of half a bottle of Booth's gin (Eliot & Haffenden, 2012, p. 700).

“Journey of the Magi” es, por tanto, el tributo poético de un creyente, y no la expresión del conflicto, la duda o la búsqueda que apreciamos en Cernuda, lo cual tendrá su influencia también en la forma de expresión escogida y en la postura adoptada por el autor, como veremos más adelante. Pero sigamos con la historia textual. El poema de

---

<sup>7</sup> Ducrot también define al sujeto empírico (SE), el productor físico del texto, es decir, el autor, aun cuando le concede escasa relevancia dentro de esta teoría.

<sup>8</sup> En el artículo “La palabra edificante”, recogido en *Luis Cernuda*, coord. Derek Harris, 1977.

Eliot toma prestado su arranque de un texto religioso del siglo XVII, uno de los sermones de Navidad predicados por el obispo anglicano Lancelot Andrewes en 1622:

A cold coming they had of it at this time of the year, just the worst time of the year to take a journey, and specially a long journey. The ways deep, the weather sharp, the days short, the sun farthest off, in *solstitio brumali*, ‘the very dead of winter’ (Andrewes, citado en Nieto, 2002, p. 227).

El poema de T. S. Eliot comienza con palabras muy parecidas; sin embargo, al comparar ambos textos, observamos un importante cambio diegético<sup>9</sup>, ya que el escritor inglés ha escogido un narrador en primera persona:

A cold coming we had of it,  
Just the worst time of the year  
For a journey, and such a long journey:  
The ways deep and the weather sharp,  
The very dead of winter’

(Eliot, 1974, p. 99).

Cabe destacar que Eliot, al menos en un primer momento, opta por un narrador plural (“we”) que, al parecer, engloba de forma solidaria a los tres reyes en el proceso. Además de este cambio en la perspectiva narrativa, el poema de Eliot juega con su estructura a fin de establecer un contraste entre el proceso del viaje, que se prolonga durante veintinueve versos, y el hallazgo del niño recién nacido, al que se dedican solo dos versos: “And arrived at evening, not a moment too soon / Finding the place; it was (you may say) satisfactory” (Eliot, 1974, p. 100).

El narrador nos hurta el momento culminante del relato, que permanece fuera de la escena. El acontecimiento se anuncia con una aparente frialdad, más bien como algo banal, con un adjetivo (“satisfactory”) muy poco apropiado a las enormes expectativas generadas. Acto seguido, el narrador interno plural evoluciona a una primera persona singular: “I would do it again”. Sin embargo, se vuelve al plural para describir el cambio que experimentan los tres viajeros: “We returned to our places, these Kingdoms, / But no longer at ease there, in the old dispensation, / With an alien people clutching their gods” (Eliot, 1974, p. 100).

---

<sup>9</sup> Las manifestaciones lingüísticas de este cambio de perspectiva en el poema son meticulosamente estudiadas por Jesús M. Nieto García (2002) en *An approach to “Journey of the Magi”*: Lancelot Andrewes, T. S. Eliot and the late Roger Fowler, texto recogido en la bibliografía. En los apéndices recoge, además, el fragmento clave del sermón 15 de Andrewes, antes citado, junto con el poema de T. S. Eliot.

El acontecimiento no ha cambiado nada aparentemente, pero ha transformado radicalmente la conciencia de quienes lo han presenciado. El adjetivo que se emplea para referirse a sus súbditos (“alien people”) y las connotaciones despectivas del verbo escogido para referirse a sus prácticas religiosas (“clutching their gods”) muestran a las claras que ellos ya no pertenecen a ese mundo pagano, que ha muerto tras el nacimiento de Jesús. Este proceso se expresa mediante la antítesis establecida entre “birth” and “death” en la última estrofa:

Birth or Death? There was a Birth, certainly,  
We had evidence and no doubt. I had seen birth and death,  
But had thought they were different; this Birth was  
Hard and bitter agony for us, like Death, our death.

(Eliot, 1974, p. 100).

## 5.1. REESCRITURA: CERNUDA, LECTOR DE ELIOT

### 5.1.1 PLURALIDAD DE VOCES. LA VOZ DE MELCHOR

A lo largo de su mencionado artículo, Jesús M. Nieto García (2002) expone el “viaje” intertextual desde el evangelio de San Marcos hasta T. S. Eliot, pasando por el sermón de Andrewes. Resulta aquí fundamental el aporte de Antonio Candeloro<sup>10</sup>, quien prolonga esta historia intertextual hasta “La adoración de los Magos”. El crítico italiano no duda en interpretar el poema como una reescritura del poema de Eliot; asimismo, podemos decir que el texto cernudiano asume el modelo creado por Eliot, pero lo trasciende y enriquece. Cernuda rompe la unanimidad del narrador interno establecido en “Journey of the Magi”, voz autorizada que habla en nombre de los tres reyes (de hecho, nunca sabemos cuál de los tres es el que habla), y da voz a cada uno de los tres magos.

Cernuda non si accontenta di usare la tecnica del “monologo drammatico”, ammirata pure in Eliot e mutata da Browning, ma in questo caso tenta di “drammatizzare” l’esperienza dei Magi, di farli dialogare tra loro, dinamicizzando quanto narra il “we” di *Journey of the Magi* e “disponendo” i tre Re come attori sul palcoscenico (Candeloro, 2006, p. 176).

La figura protagonista de este drama es Melchor, cuya voz ocupa toda la primera parte del poema, titulada “Vigilia”, y que está escrita en endecasílabos; además, se

---

<sup>10</sup> El apartado de su artículo dedicado a “La adoración de los Magos” se titula, con gran acierto y fina ironía, “la fine del viaggio”. *Vid.* Candeloro (2006).

encuentra, ambientada en la terraza de su palacio desde la que el rey astrónomo escruta el cielo:

La soledad. La noche. La terraza.  
La luna silenciosa en las columnas.  
Junto al vino y las frutas, mi cansancio.  
Todo lo cansa el tiempo, hasta la dicha,  
perdido su sabor, después amarga,  
y hoy sólo encuentro en los demás mentira,  
aquí en mi pecho aburrimiento y miedo.

(Cernuda, 1991, p. 176).

Encontramos a Melchor asqueado de su dicha mundana, la cual es simbolizada aquí por esas frutas y ese vino que le hastían. A renglón seguido, el personaje manifiesta su deseo de que se cumpla la profecía: “Si la leyenda mágica se hiciera / Realidad algún día”<sup>11</sup>, según la cual una estrella señalará el lugar donde “ha de encarnarse la verdad divina” (Cernuda, 1991, p. 176).

Melchor, ya maduro, ha pasado la mayor parte de su vida esperando esta revelación, y empieza a perder la esperanza. A pesar de ello, al reflexionar sobre lo religioso encuentra la existencia de Dios de lo más razonable:

[...] si yo vivo  
bien pudiera vivir un dios sobre nosotros.  
Mas nunca nos consuela un pensamiento,  
sino la gracia muda de las cosas.

(Cernuda, 1991, p. 176).

El planteamiento se repite en otros poemas de Cernuda, y lo que se cuestiona no es la existencia de lo divino, que se da por hecha, sino su capacidad práctica para salvar al hombre. A partir de este punto, el ánimo de Melchor se oscurece: habla de “consuelos ilusorios”, de soledad, miedo y esperanza, y ese entristecimiento le lleva a reparar de nuevo en los manjares que le rodean. Después de beber su vino, dirige a Dios una plegaria muy peculiar:

Señor, danos la paz de los deseos  
satisfechos, de las vidas cumplidas.  
Ser tal la flor que nace y luego abierta  
respira en paz, cantando bajo el cielo  
con luz de sol, aunque la muerte exista.

---

<sup>11</sup> Antonio Candelero (2006) descubre en este verso la conexión del poema con el conjunto de la obra cernudiana, *La Realidad y el Deseo*. Así, la tensión entre “realidad” y “deseo”, “si colora, in questo caso, di un aura mitica e mistica” (p. 177).

(Cernuda, 1991, p. 177).

La oración de Melchor es coherente con la contradicción espiritual expresada en otros lugares por Cernuda: Dios existe, pero se trata de una fuerza esquiva e inalcanzable en la que el hombre no logra encontrar la solución a su problema vital. Se conforma, por tanto, con pedirle una felicidad pasajera y mundana. Las palabras de Melchor se ven subrayadas por la oportuna intervención del Demonio: “*Demonio / Gloria a Dios en las alturas del cielo / Tierra sobre los hombres en su infierno*” (Cernuda, 1991, p. 177; énfasis del autor).

El Diablo, así, usurpa las palabras del ángel en la Anunciación a los pastores. Es importante observar las consecuencias del cambio: en la versión original del Evangelio, la gloria de Dios se derrama sobre los hombres y es compartida con ellos. En el discurso subvertido del Diablo se sigue afirmando la gloria de Dios, pero no llega a los seres humanos que quedan simbólicamente enterrados en su infierno. La divinidad y sus criaturas se ven separadas por un abismo insuperable. Por otra parte, las palabras del Maligno vienen a desautorizar la postura que ha adoptado Melchor al final de su discurso; además, lo que el melancólico rey considera más o menos aceptable es definido por aquel como un infierno.

De esta forma, el poeta está utilizando los recursos de un esquema dramático que en principio permite un mayor distanciamiento del autor y una mayor autonomía de los personajes para privar de validez el discurso de uno de ellos. Después de oír la tajante sentencia de Satán, ningún lector encontrará verosímil que Melchor pueda satisfacer su honda inquietud espiritual con esa “paz de los deseos / satisfechos” (Cernuda, 1991, p. 177). Queda potenciado, en ese sentido, el Melchor de la primera estrofa, quien, hastiado de frutas y vino, escruta el cielo en busca de la “verdad divina”.

Por ello, la falsa plegaria del rey queda reducida a un momento de debilidad, hecho que encaja con la actividad que despliega el personaje en la siguiente estrofa. Una vez que la estrella irrumpe en el horizonte, la serenidad de la noche deja paso a un torrente de órdenes: “¡Pronto, Eleazar, aquí!”, “Que enciendan las hogueras en los montes” (Cernuda, 1991, pp. 177-178). Terminados los preparativos, la falsa plegaria es totalmente anulada por una nueva, mucho más representativa de la personalidad de Melchor: “Al alba he de partir. Y que la muerte / no me ciegue, mi Dios, sin contemplarte” (Cernuda, 1991, p. 178).

### 5.1.2 EPITAFIO Y VOZ AUTORIZADA

A continuación, da comienzo el segundo acto de este drama con el título “Los Reyes”, en el que los tres magos de Oriente exponen, de forma sucesiva, su actitud hacia el viaje que han emprendido. Ahora Cernuda opta por un verso muy largo, casi prosa, entre las diecinueve y las veintiuna sílabas. De tal modo, imprime un ritmo muy lento al poema, que es el correlato formal del agotamiento y el tedio que sufren los viajeros tras un incómodo y largo viaje expuesto a toda clase de penalidades. El primero en manifestar su desencanto es Baltasar:

Buscamos la verdad, aunque verdades en abstracto son cosa incierta,  
lujo de soñadores, cuando bastan menudas verdades acordadas.  
Mala cosa es tener el corazón henchido hasta dar voces, clamar por la verdad, por la  
justicia.  
No se hizo el profeta para el mundo, sino el dúctil sofista  
que toma el mundo como va: guerras, esclavitudes, cárceles y verdugos  
son cosas naturales, y la verdad es sueño, menos que sueño, humo

(Cernuda, 1991, p. 178).

Encontramos a un Baltasar que sigue la estrella a regañadientes. Después de una primera mitad de su parlamento, que está dedicado a quejarse por la aspereza del camino, pronuncia tales palabras que encierran toda una declaración de relativismo epistemológico y moral. La convención dramática adoptada en el poema implica, , un distanciamiento del autor, que cede la voz poética a unos personajes en principio autónomos; no obstante, Cernuda ha hecho hablar a Baltasar en unos términos tan cínicos que el rechazo del lector es casi inevitable. Frente a la verdad auténtica, el personaje opta por “verdades menudas” y condicionadas por el interés inmediato. Tampoco hace nada por ocultar un término tan negativo como “dúctil sofista”. Por si todo lo anterior no fuera suficiente, tampoco hace nada por disimular las consecuencias asociadas a esa forma de ver el mundo: “guerras, esclavitudes, cárceles y verdugos”. Definitivamente, Cernuda ha colocado al personaje que defiende el relativismo moral en una posición indefendible:

Más problemático resulta, sin embargo, el discurso de Gaspar, de corte hedonista:

Un cuerpo virgen junto al lecho aguarda desnudo, temeroso, los brazos del amante,  
cuando a la madrugada penetra y duele el gozo.

Esto es vida. ¿Qué importan la verdad o el poder junto a eso?

(Cernuda, 1991, p. 179).

En este caso, resulta mucho más difícil definir la postura del autor frente al discurso del personaje, pues ya no estamos ante una descalificación tan evidente como la que encontrábamos en el discurso de Baltasar, a lo que se une lo dicho por el personaje unos versos más abajo: “Si el beso y la rosa codicio, indiferente hacia los dioses todos, es porque beso / y rosa pasan. Son más dulces los efímeros gozos” (Cernuda, 1991, p. 180).

La opción por lo efímero queda aún más debilitada al asociarse a la de Baltasar dentro del equilibrio de fuerzas que se traza en “Los Reyes”: el relativista y el hedonista se alinean frente a la inquietud espiritual de Melchor, promotor de la búsqueda y verdadero protagonista del poema. De hecho, los otros dos reyes participan en la empresa obligados por Melchor, ya que ambos le son tributarios, circunstancia de la que este se vale para zanjar la discusión. Solo necesita mencionar que podría obligarles “a seguir entre siervos descalzos” el rumbo de la estrella. Ello no impide, sin embargo, que Melchor exponga su planteamiento, que no es sino una réplica conjunta a los parlamentos de Baltasar y Gaspar:

No hay poder sino en Dios, en Dios solo perdura la delicia;  
el mar fuerte es su brazo, la luz alegre su sonrisa.  
Dejad que el ambicioso con sus torres oscurezca la tierra;  
paso serán del huracán, con polvo y sombra confundiéndolas.  
Dejad que el lujurioso bese y muerda, espasmo tras espasmo;  
allá en lo hondo siente la indiferencia virgen de los huesos castrados.  
¿Por qué os doléis, oh reyes, del poder y la dicha que atrás quedan?

[...]

Abandonad el oro y los perfumes, que el oro pesa y los aromas aniquilan.  
Adonde brilla la verdad, nada se necesita.

(Cernuda, 1991, p. 179).

La posición de Melchor queda como indiscutible ganadora no solo porque se expone la última, cuando los otros dos no tienen ya posibilidad de réplica, o porque el cinismo de Baltasar se convierte en un elemento de descalificación que acaba arrastrando al discurso de ambos reyes vasallos, sino, más bien, porque Melchor aparece como un personaje complejo y humanizado frente a la etopeya plana de los otros dos. Así, Cernuda ha dedicado todo el primer canto a presentarle como un ser en conflicto que, poco antes de correr tras la estrella, había orado a Dios para pedirle “la paz de los deseos satisfechos”, al estilo de Gaspar.

Este predominio dialéctico de Melchor no se corresponde con el desenlace del relato poético en el que los tres reyes acabarán tomando el camino sugerido por Gaspar. Se produce, así, una contradicción que es expuesta en la tercera parte del poema y que se titula “Palinodia de la esperanza divina”.

En esta tercera parte se nos narra cómo los reyes, en el límite de sus fuerzas, alcanzan la meta de su viaje. Cernuda escoge ahora versos más cortos e introduce un ritmo mucho más rápido y adecuado para un momento en que los acontecimientos se precipitan. El desenlace de todo este viaje no es otro que una gran decepción, puesto que, después de andar buscando “una presencia / radiante e imperiosa, cuya vista es la gracia”, encuentran finalmente “una vida como la nuestra humana”, gritando lastimosa y sujeta, a sus ojos, al mismo ineludible destino que los demás hombres: “ser cosecha que la muerte ha de segarla”. Los reyes peregrinos realizan sus ofrendas, pero se van añorando en realidad su vida mundana:

Nuestros dones, aromas delicados y metales puros,  
dejamos sobre el polvo, tal si la ofrenda rica  
pudiera hacer al dios. Pero ninguno  
de nosotros su fe viva mantuvo,  
y la verdad buscada sin valor quedó toda,  
el mundo pobre fue, enfermo, oscuro.  
Añoramos nuestra corte pomposa, las luchas y las guerras,  
o las salas templadas, los baños, la sedosa  
carne propicia de cuerpos aún no adultos,  
o el reposo del tiempo en el jardín nocturno,  
y quisimos ser hombres sin adorar a dios alguno

(Cernuda, 1991, p. 182).

En esta tercera parte del poema se ha roto la convención dramática que en los anteriores permitía identificar al personaje que hablaba. Los tres quedan ahora englobados bajo esa primera persona del plural (“dejamos”, “añoramos”). Sin embargo, es lógico pensar que de nuevo es el discurso de Melchor el que predomina, debido a que es el único que estaba realmente buscando a Dios y también el único que, en consecuencia, puede sentirse defraudado y perder la fe.

La convención dramática ha desaparecido, pero se conserva, como vemos, el esquema dialógico, por el que el autor delega la voz poética en los personajes. Se han introducido, por el contrario, dos cambios pragmáticos importantes. El primero de ellos tiene que ver con el momento de elocución: mientras las dos secciones anteriores se sitúan en el presente, la llegada a Belén se narra como algo pasado; a su vez, el punto de vista



del personaje se ha distanciado de los hechos y adquiere mayor credibilidad al exponer reflexiones maduradas en el tiempo.

El segundo cambio comunicativo está relacionado con el anterior y, en buena medida, deriva de él; nos referimos al interlocutor que queda indefinido. En la primera sección, Melchor hablaba consigo mismo; en la segunda, dialogaba con los otros dos reyes. ¿A quién se dirige ahora? No hay ningún vocativo ni tampoco ninguna alusión que sugiera la presencia de algún otro personaje que escuche este parlamento, como sí ocurre, en cambio, en la parte siguiente. Parece, más bien, que el personaje se vuelve al público y le dirige dichas palabras, un resumen narrativo que resulta poco compatible con el esquema dramático que ha imperado a lo largo de tantos versos. ¿Cuál es la consecuencia práctica de este giro formal? Podría decirse que se están presentando al lector las conclusiones, el juicio de valor de unos hechos que se han expuesto de forma muy objetiva. En otras palabras, ha terminado el relato de los sucesos y empieza la reflexión, de la que se quiere hacer partícipes a los lectores.

¿Y cuál es esa valoración? Queda claro que la opción de Melchor ha quedado derrotada en la práctica, pues los tres reyes se inclinan definitivamente por una vida centrada en los placeres mundanos tras el fracaso en la búsqueda espiritual. Melchor, asimismo, no se siente satisfecho con la vida material que ha quedado a su alcance, y lo reconoce de la siguiente manera: “El mundo pobre fue, enfermo, oscuro”. Entonces, es él ahora quien sigue a sus compañeros por un camino en el que no cree. La “corte pomposa”, los “baños” y la “sedosa carne” son en realidad un pobre sustitutivo de la verdad que no ha logrado incorporar a su vida.

Llegamos así a la última secuencia del poema, titulada “Sobre el tiempo pasado”, que ahonda en los cambios introducidos en la sección anterior. Ahora Cernuda cede la palabra a uno de los pastores que contemplaron la adoración de los magos, y que es ya un hombre muy viejo. Este anciano pastor comparte sus recuerdos con un interlocutor indefinido, pero real y presente, al que se dirige con imperativos: “Mira cómo la luz amarilla de la tarde [...]”.

El parlamento del pastor comienza con un pasaje descriptivo que abarca las cuatro primeras estrofas, lo cual llama nuestra atención por su parentesco formal con la tradición pastoril y bucólica. Incluso el espacio inhóspito que sirvió de escenario a la adoración de los magos ha dejado paso a un espacio muy similar al “locus amoenus” clásico:

encontramos olivos “ya henchidos por los frutos maduros” y un “herboso cauce de agua enfeberbecida” junto al que los pastores llevan sus rebaños de día mientras que durante la noche buscan “el abrigo del redil y la choza”. En el poema se refiere así:

Esta paz es bien dulce. Callada va la alondra  
al gozar de sus alas entre los aires claros.  
Mas la paz, que a las cosas en ocio santifica,  
aviva para el hombre la cosecha de recuerdos

(Cernuda, 1991, p. 183).

La quietud del crepúsculo sirve de marco para el relato que hace el pastor de la llegada de los reyes. El lugareño nos narra un suceso que presencié sin comprender y que interpreté como el delirio de unos reyes a los que “el ocio y el poder enloquecieron” hasta el punto de buscar un “dios nuevo”:

Buscaban un dios nuevo y dicen que lo hallaron.  
Yo apenas vi a los hombres; jamás he visto dioses.  
¿Cómo ha de ver los dioses un pastor ignorante?  
Mira el sol desangrado que se pone a lo lejos

(Cernuda, 1991, p. 184).

Como sucediera a los tres protagonistas, el pastor ha pasado junto a la revelación divina sin verla; afirma que se trató tan solo de la locura de unos reyes y da por zanjado el tema volviendo los ojos al crepúsculo. Pero el hecho es que el recuerdo de aquello le persigue a través del tiempo (“Soles y lunas hubo. Joven fui. Viejo soy”), y llega a perturbar la paz de ese “otium” pastoril (“Mas la paz, que a las cosas en ocio santifica / aviva para el hombre la cosecha de recuerdos”). La escena que contempló sin entender le ha dejado una profunda huella, una inquietud no resuelta que perdura a través del tiempo. Por otra parte, el pastor no niega que lo que allí se produjo fuese la venida de Dios (“dicen que le hallaron”), sino que se atribuye a sí mismo el fracaso de esa revelación (“¿cómo ha de ver los dioses un pastor ignorante?”).

Mediante el manejo de las distintas voces que se combinan en este cuadro dramático, Cernuda está poniendo de manifiesto no la ausencia de Dios en el escenario de la adoración; antes bien, la incapacidad de los hombres para descubrir lo que está pasando frente ellos. El poeta parece estar construyendo una suerte de manifestación práctica de lo que se expone en el prólogo del evangelio de Juan:

La palabra era la luz verdadera

que ilumina a todo hombre  
que viene a este mundo.  
En el mundo estaba,  
y en el mundo fue hecho por ella,  
y el mundo no la conoció.  
Vino a su casa,  
y los suyos no la recibieron

(Juan, 1, 9-11).

Lo que queda del poema nos permitirá ahondar en esta interpretación; es más, el parlamento del pastor nos muestra, si bien sea de forma indirecta, el destino final de los reyes que ha quedado fuera del alcance de su propio relato autobiográfico. Contrariamente a lo que sucede en “Journey of the Magi”, el relato no termina con el regreso de los magos. Cernuda nos lleva más allá del final de la historia a través del testimonio del pastor, quien, además, resulta ser conocedor, aunque sea de oídas, de lo que sucede a los reyes a su regreso:

Gentes en el mercado me hablaron de los reyes:  
uno muerto al regreso, de su tierra distante;  
otro, perdido el trono, esclavo fue, o mendigo;  
otro, a solas viviendo, presa de la tristeza.

(Cernuda, 1991, p. 184).

Al fracaso en la búsqueda espiritual se ha unido uno de naturaleza vital. La “felicidad de los deseos satisfechos” resultó ser muy frágil y fue destruida por la muerte en un caso y por la inconstancia de la fortuna en otro. Ni siquiera el tercero, el más afortunado, elude la tristeza que atormentaba a Melchor al principio del poema cuando aparecía hastiado de las frutas y viandas, y solo encontraba en su pecho “aburrimiento y miedo”. De algún modo, a uno de los tres reyes —acaso sea el mismo Melchor— la búsqueda le ha llevado al punto de partida, solo que sin la esperanza de encontrarse con la anhelada verdad.

Como decíamos líneas arriba, la unanimidad del pronombre “we” empleado por Eliot se ha descompuesto en una pluralidad de voces: los tres reyes, el Demonio y ahora un pastor. Así, la convención dramática introduce un perspectivismo que nos aleja cada vez más de una conclusión definitiva sobre el acontecimiento; pero todavía no está dicho todo, pues Cernuda cierra el poema con un “Epitafio”, el cual es dedicado de forma un tanto ambigua a los tres reyes en conjunto y que, a su vez, constituye la quinta parte del poema y su colofón:

La delicia, el poder, el pensamiento  
aquí descansan. Ya la fiebre es ida.  
Buscaron la verdad, pero al hallarla  
No creyeron en ella.

Ahora la muerte acuna sus deseos,  
saciándolos al fin. No compadezcas  
su sino, más feliz que el de los dioses  
sempiternos, arriba.

(Cernuda, 1991, p. 184).

Tal y como hemos hecho con el resto del poema, acometemos la tarea de discernir quién nos habla en el texto. Si se tratara de un epitafio real, podríamos atribuirlo a alguno de los personajes del poema, tal vez al rey superviviente o a alguien muy cercano a él, que conociera muy bien la historia. No obstante, ni siquiera es razonable que los tres monarcas descansan juntos, ya que, según el relato del pastor, uno de ellos murió “de su tierra distante”, y el otro tuvo un destino muy incierto como esclavo o mendigo.

Entonces, es mucho más probable que se trate de un epitafio poético que tendríamos que atribuir a un narrador identificable en última instancia con el propio Cernuda. Este juicio queda reforzado por la autoridad que parecen tener estas palabras como portadoras de una conclusión: los tres reyes han visto saciados sus deseos por la muerte, que ha aniquilado toda “fiebre” o inquietud humanas. Las palabras finales, por su parte, vuelven sobre una idea recurrente en la poesía cernudiana: el goce efímero es equiparable e incluso preferible a la eternidad divina. Sin embargo, en este caso no resultan demasiado convincentes, dado que la opción final de los personajes por la gloria pasajera los ha llevado a una tristeza y a una insatisfacción vital que solo la muerte ha logrado poner fin.

Por otra parte, la conclusión que se desprende los cuatro últimos versos fricciona con lo expuesto en primeros de este “Epitafio”: “Buscaron la verdad, pero al hallarla / no creyeron en ella”. Ninguno de los protagonistas de este drama compartiría esta afirmación, ya que ninguno es consciente de haber estado junto a la verdad revelada. Por fuerza, estas palabras deben ser atribuidas a la voz del poeta, que adopta al fin instancia análoga a la de un narrador omnisciente.

## 6. CONCLUSIONES

Esa breve irrupción de Cernuda en el mundo dramático por él creado tiene una doble consecuencia. Desde el punto de vista formal, Melchor queda ungido como el enunciador

actualizado que preveía Ducrot, el que más se acerca a representar el planteamiento ideológico del locutor. Desde el punto de vista temático, está claro que esta voz autorizada sostiene que Dios sí se ha revelado, y que los reyes sí hallaron la verdad revelada, que la tuvieron ante sus ojos y que no supieron o no pudieron verla. Han sido, una vez más, los hombres los que no han estado a la altura: en el caso del pastor, por su ignorancia; en el caso de los monarcas, porque iban buscando “una presencia / radiante e imperiosa”.

Desde el punto de vista narrativo o, si se prefiere, dramático, Cernuda ha roto el punto de vista único, disgregando el relato en una pluralidad de perspectivas. Después, ha destruido también ese perspectivismo para introducir la voz autorizada que, empero, se mantiene oculta entre las resonancias de ese concierto polifónico de voces. Al igual que en el acontecimiento epifánico, la verdad está presente aun cuando pase desapercibida en el cuadro general. Toda esta construcción polifónica muestra cómo la verdad divina queda totalmente oscurecida por el fracaso colectivo de los personajes para comprenderla. De tal modo, dicho fracaso convierte al citado evangelio de Juan en el más potente intertexto<sup>12</sup>, pues introduce un valor ausente en todas las obras que forman la prehistoria textual de “La adoración de los Magos”, desde Andrewes hasta Eliot. Ninguno de los dos había considerado un aspecto temático de raigambre profundamente evangélica: la luz vino al mundo y el mundo no la conoció.

En la introducción de este trabajo mencionábamos la distinción establecida por Leopoldo de Luis, es decir, aquella que se da entre la poesía religiosa que responde a un sentimiento interior o existencial y la que se relaciona con sus manifestaciones externas. A la vista de los elementos formales, concluimos que el elemento religioso en el poema no se limita a la temática escogida, así como tampoco a un conjunto de referencias culturales. En medio de todo el juego de voces, el poeta ha escondido la suya, y, con ella, ha enunciado un mensaje claro: la luz vino a las tinieblas y estas no la recibieron.

---

<sup>12</sup> Mónica Jato (2004) afirma que el intertexto bíblico es un denominador común a todos los poemas de posguerra, exiliados o no. Se cumple en el poema lo que ella llama la dramatización poética, según la cual la “personalidad de estas figuras míticas queda suplantada por la del sujeto poético” (p. 22). Siguiendo esta premisa, podemos decir que este Melchor que busca la verdad y no la encuentra, pese a tenerla ante sus ojos, es un trasunto poético del propio Cernuda; ahora bien, la aceptación de este planteamiento nos pone ante una contradicción, pues Cernuda sería al mismo tiempo consciente de la existencia de esa verdad que, paradójicamente, no ha encontrado.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.
- CANDELORO, A. (2006). “Journey of the Magi” di T. S. Eliot e “La adoración de los magos”, de Luis Cernuda: Riscritture poetiche». *Anglistica Pisana*, III(1), 165-193.
- CANDELORO, A. (2017). Re-escribir un milagro. En G. Fiordaliso, A. Ghezzi & P. Taravacci (eds.), *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi-II* (pp. 57-81). Università degli Studi di Trento.
- CERNUDA, L. (1991). *La Realidad y el Deseo (1924-1962)*. Alianza Editorial.
- CERNUDA, L. (2003). *Ocnos*. El País.
- CHAMPURCIN, E. (1972). *Dios en la poesía actual*. BAC.
- DE LA FUENTE GARCÍA, M. (2005). Polifonía e ideología: diferentes voces en la poesía de Cernuda. En Matas, J., Martínez, J. E. & Trabado Casado, J. M. (eds.). *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Cernuda* (pp. 241-252). Akal.
- DIEGO, G. (2017). *Poesía Completa* (vol. I). Pre-Textos.
- DUCROT, O. (1986). *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Paidós.
- ELIOT, T. S. (1974). *Collected Poems 1909-1962*. Faber and Faber.
- ELIOT, V. & HAFFENDEN, J. (eds.) (2012). *The Letters of T. S. Eliot: 1926-1927* (vol. 3). Faber & Faber.
- GUILLÉN, J. (1962). *Lenguaje y poesía*. Alianza.
- JATO, M. (2004). *El lenguaje bíblico en la poesía de los exilios españoles de 1939*. Edition Reichenberger.
- LUCÍFORA, M. C. (2016). *Hablar ex persona. Las autopoéticas como máscaras en Cernuda y Valente*. [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Mar del Plata]. DL. Tesis Lucifora.pdf (mdp.edu.ar)
- LUIS, L. de (1969). *Poesía religiosa*. Alfaguara.
- NIETO GARCÍA, J. M. (2002). An approach to “Journey of the Magi”: Lancelot Andrewes, T. S. Eliot, and the late Roger Fowler. *Revista de Filología*, (20), 215-229.

- OTEO SANS, R. (2010). La Biblia en la Generación del 27 a la del 36: Crisis y recuperación del espiritualismo cristiano. En Gregorio del Olmo, *La Biblia en la literatura española* (vol. III-Edad Moderna) (pp. 323-348). Trotta.
- PAZ, O. (1977). La palabra edificante. En Derek Harris (coord.), *Luis Cernuda* (pp.138-160). Taurus.
- RODRÍGUEZ LÁZARO, N. (2015). *Dios es azul: poesía y religión en la generación del 27*. Editora Regional de Extremadura.
- SALINAS, P. (2007). *Obras Completas* (vol. I). Cátedra.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, A. (2012). Víctor Cortezo y los *sacripantes* del partido. Notas a un poema de Cernuda. *Huarte de San Juan. Filología y Didáctica de la Lengua*, (12), 7-26.
- VALVERDE, J. M. (1971). *Historia de la Literatura Universal* (tomo III). Planeta.
- ZULETA, E. de (1967). La poética de Luis Cernuda. *Revista de Literaturas Modernas*, (6), 45-60.