

BIBLIOTECA DE PATRÍSTICA

4

---

Director de la colección  
MARCELO MERINO RODRÍGUEZ

Gregorio Nacianceno

# LA PASIÓN DE CRISTO

Introducción y notas de Francesco Trisoglio  
Traducción de Isabel Garzón Bosque

1ª edición: 1988

3ª edición, 2ª impresión: noviembre 2014

© 1988, Editorial Ciudad Nueva  
José Picón 28 - 28028 Madrid  
ciudadnueva.com

ISBN: 978-84-9715-290-7

Depósito Legal: M-20.753-2014

Impreso en España

Imprime: Estugraf Impresores - Ciempozuelos (Madrid)

## INTRODUCCIÓN

### 1. *El centón clásico-pagano*

El *Christus patiens* es una tragedia compuesta según el método del centón. En la antigüedad griega y latina se indicaba con esta palabra (kéntrón) una manta o un vestido que la gente pobre del campo confeccionaba con retazos y trozos de tela recuperados de vestidos viejos, cosiéndolos de tal modo que resultaba un conjunto multicolor, como el traje del Arlequín.

Se designa, por analogía, con esta palabra a cualquier composición literaria, generalmente poética, que se forma mediante la unión de frases, versos y hemistiquios entresacados de un poeta antiguo y combinados para expresar conceptos y sentimientos nuevos. Este método de enunciar ideas propias con expresiones ajenas resulta tan poco natural que no puede surgir por impulso espontáneo, sino que se combinan sólo en condiciones determinadas y se producen por estímulos reflejos muy especiales.

En el fondo parece que se refleja la actividad de los juglares o rapsodas homéricos, los cuales hacían exposiciones conjuntas de trozos épicos sobre la base de poemas o partes de los mismos recitados por los predecesores, como nos informa Eustacio.

Se trataba, generalmente, de composiciones en las cuales tales fragmentos intercalados sólo venían a ser elementos concomitantes de fisonomía todavía no bien determinada; este procedimiento sólo se utilizó para

realizar obras literariamente autónomas cuando se tuvo la intención de imitar a otros (parodia).

La primera figura de cierto relieve que se distinguió, en este tipo de composiciones, fue, a nuestro juicio, Hegemonio de Jaso, al cual, durante la guerra del Peloponeso, le gustaba improvisar recogiendo largas citas de Homero, pero insertando también muchos versos y estrofas originales compuestas por él. En el mismo plano se puede situar la *Batrocomiomaquia* \* que proviene de ambientes de rapsodas.

La inspiración de imitación (parodia), aunque persistió durante la época helénica, se fue, en parte, debilitando, mientras que el centón asumió a menudo un carácter serio. De ello tenemos algunos testimonios en inscripciones egipcias, entre las cuales es muy conocido el epigrama de Areios, uno de los sabios vinculados al Museo de Alejandría, quien con cuatro versos homéricos evocó el fenómeno acústico de la estatua de Memnón \*\*.

Este tipo de composiciones literarias daba por supuesto, naturalmente, que había existido un escritor de enorme y universal fama y de prestigio indiscutible, cuyo lenguaje hubiese alcanzado casi el canon de perfección en su expresión estilística; en Grecia este nivel había sido alcanzado por Homero, como en Roma lo había sido por Virgilio.

\* *Batrocomiomaquia* significa «combate de los ratones y de las ranas». Se trata de un poema burlesco que parodia el estilo homérico. Se discute sobre su autor. Plutarco lo atribuye a Pignes de Caria (hermano de la Reina Artemisa de Halicarnaso). Otros lo atribuyen al propio Homero. (Nota del Editor).

\*\* Se trata de una leyenda, según la cual, una de las 2 colosales estatuas del Faraón Amenofis III (hacia el 400 a. de C.) en Memnón, la situada al Norte, producía un sonido armonioso al atardecer. (Nota del Editor).

Tenemos también una abundante producción de centones en latín <sup>1</sup>; e incluso en Occidente este género literario se aclimató y se desarrolló después con más exuberancia que en el propio Oriente.

Si juzgamos por los testimonios conservados, podría parecer que, en el ámbito propiamente romano, la poesía de centones se hubiese difundido, especialmente, en la segunda mitad del siglo II después de Cristo. Tertuliano <sup>2</sup>, rememorando las manipulaciones a las que habían sido sometidos los poemas de Virgilio, cita a Osidio Geta que «extrajo completamente» de Virgilio su tragedia *Medea*, y refiere también que un familiar suyo, entre sus ensayos de literato, había escrito la *Tabla de Cebes*, con versos del poeta de Mantua.

El apologista cartaginés deja traslucir discretamente un matiz de menosprecio hacia este género, tal vez porque lo veía circunscrito al mundo pagano. San Jerónimo, por el contrario, que lo encontraba ya transferido a temas específicamente cristianos, lo condenó con la tajante resolución que sabemos le era congénita <sup>3</sup>. Pero no estamos seguros de que su crítica fuese tan objetiva y meditada como categórica. Él escribía, ciertamente, cuando los centones habían alcanzado el punto máximo de expresión y de arte, tanto el centón pagano, con su característica de entretenimiento ingenioso y frívolo como el representado por el *Centón nupcial* de Ausonio, cuanto el centón cristiano, con su seriedad

1. Se pueden ver casos de centones griegos y latinos recogidos en *Antología Palatina*, IX, 381 y 382; KAIBEL, *Epigrammata Graeca in lapidibus conlecta*, REIMER, Berolini 1878, nn. 998, 999, 1009 (de Areios); *Poetae latini minores*, IV, AEM BAEHRENS, Teubner, Leipzig 1882, pp. 191-240.

2. *De praescriptione haereticorum*, 39, 2-3.

3. *Epist.* 53, 7.

dramática y de premura apostólica como aparece reflejado en la obra literaria de Proba.

El centón pagano únicamente podría justificarse como un juego del espíritu, que procuraba a personas de lecturas bien asimiladas la impresión agradable de un contenido inesperado, expresado en palabras sencillas. Venía a ser como la maravilla de descubrir un panorama diferente, asomándose a la ventana de costumbre.

Su interés radica únicamente en su efecto de sorpresa, hallándose rodeado, por lo demás, de un ambiente de poca estima a pesar de su estilo burlesco, de impacto momentáneo. Por su propia composición tenía una vida efímera, ya que su naturaleza artificiosa tendía inexorablemente a reaparecer. Su vivacidad no podía durar sin dejar tras de sí una borrosa traza de algo aburrido. Ausonio había entrevisto con agudeza este peligro. Aquel picotear expresiones y tratar de unir las entre sí, con esfuerzo, venía a ser una clara denuncia de impotencia.

## *2. La nueva actitud de los cristianos*

Era, por el contrario, muy diferente —a este respecto— el espíritu que movía a los cristianos, sobre todo a sus representantes más conscientes. La nueva doctrina predicada por Jesús había sido una «buena noticia», y, después de la resurrección, Él había conferido a sus discípulos la investidura oficial para hacerles sus heraldos ante todos los pueblos de la tierra (Mt 28, 19; Mc 16, 15; Lc 24, 47-48; Hch 1, 8), para predicar a todos el mensaje que les había confiado. Pero todo anuncio implica un lenguaje y todo lenguaje una eficacia capaz de suscitar la escucha y de hacer brotar la adhesión. Era ya una experiencia muy difundida la de que toda comuni-

cación verbal tiende fácilmente a apagarse y a oscurecerse. Así las palabras resbalaban por la superficie de la mente, sin penetrar en ella y, por tanto, sin fecundarla hasta el punto de hacer brotar una respuesta.

Aplicando un juego de palabras que en los Padres griegos se emplea con bastante frecuencia, hacía falta que el *logos* (la palabra) llegase a ser el conductor adecuado del *Logos* (el Verbo). A primera vista esta tarea no se presentaba difícil, ya que en la cultura clásica se venía trabajando desde hacía varios siglos, profundizando en los tesoros del ingenio humano, precisamente con la finalidad de hacer de la palabra el más lúcido, penetrante y elegante instrumento de persuasión.

Había llegado hasta el punto de saber tratar con extraordinaria precisión cualquier tema, graduando y diversificando los tonos con maestría insuperable.

Esa perfección expresiva del lenguaje estaba sólo aparentemente a disposición del cristianismo, ya que la cultura que la había producido, la había marcado íntimamente con su impronta, vinculándola inseparablemente a su propia esencia. Parecía una forma constitutivamente unida a un contenido determinado: ¿era posible que, surgida de un sistema concreto de ideas teológicas, morales, filosóficas, sociales, pudiese ser separada del mismo sin perder frescor y ductilidad y ser adaptada para servir de vehículo de un mensaje distinto? ¿Aquel espléndido arte de la Retórica era neutro o estaba ya definitivamente predirigido?

Las respuestas se dividieron, naturalmente, como en todos los grandes dilemas, entre los que consideraban como deber el rechazo en bloque de un patrimonio que estimaban constitucionalmente contaminado, y los que juzgaban que todas las lenguas estaban abiertas a cualquier corriente de opinión y susceptibles de adaptarse a cualquier concepción de la vida y del mundo.

A esta segunda alternativa, más vulnerable en el plano del sentimiento, pero más valiente en el plano de la racionalidad, pertenecía el futuro: la realidad diaria de la existencia, dejando a un lado los extremismos abstractos, sugería las soluciones más prudentes. La necesidad de la defensa planteada por las contingencias históricas, la necesidad de la profundización, sea exegética o teológica, que brotaba de la obligación de comprender mejor el mensaje para difundirlo mejor, las exigencias de la polémica contra los adversarios, tanto paganos como judíos, que desacreditaban la nueva doctrina, la necesidad de penetrar en las almas de los fieles para estimularles a una práctica cada vez más pura del nuevo modelo de vida, inclinaban a tratar de hacer de la espléndida civilización clásica una aliada en vez de una adversaria. La exigencia que se les presentaba era más que la de intentar destruirla —prospectiva que a la mayor parte les pareció, más que monstruosa, inviable— la de asimilarla, previa una etapa de depuración.

Fue un proyecto que, iniciado ya en el siglo II, se desarrolló durante el III y desembocó en un maravilloso florecimiento en el siglo IV. Los grandes obispos, de esta época, compitieron victoriosamente con los más famosos sofistas y retóricos contemporáneos en el uso brillante de la palabra: el clasicismo se desposaba con el cristianismo en una unión que se vislumbraba fecunda en sabrosísimos frutos. Se trataba de un acuerdo inspirado por el afán de apostolado, pero no sólo por ello; se intuyó, por lo menos por los espíritus de percepción más aguda, que la encarnación no se agotaba con la unión del Verbo con la carne humana, sino que continuaba con su inserción en la cultura humana. Había que bautizar a las personas, pero, al mismo tiempo, a su civilización.

Esta tarea —una de las más grandiosas y difíciles de toda la historia humana— se articuló en una multiplicidad de formas y de niveles: se actuó, desde los ámbitos más vistosamente superficiales a los más discretamente incisivos; desde los más personales a los más conceptuales desde el punto de vista especulativo. Se abordó desde la gramática al léxico, desde la métrica a la oratoria, desde la retórica a la imitación, desde las citaciones a los plagios... hasta llegar al centón.

Este último procedimiento literario, al menos en sus realizaciones más serias y comprometidas, no hubiera sido pensable fuera de aquel ambiente: no era renunciar a la propia originalidad expresiva, era tratar de conquistar la ajena; no eran actos de abandono por parte de sabios incapaces, sino una afirmación original de teología. La teoría de las «semillas de verdad» que Justino <sup>4</sup> había propugnado, sosteniendo que el *Logos* había esparcido partículas aisladas de verdad incluso en la cultura pagana, volvía a ser propuesta con una demostración específica: no sólo los clásicos habían descubierto elementos de verdad, sino que eran también capaces de expresarla íntegramente; habían sido sus precursores intermitentes, pero si se recurría a ellos con inteligencia, podían llegar incluso a ser capaces de convertirse en heraldos, más o menos completos, de aquella verdad.

### 3. *El centón cristiano*

El centón constituía una tentativa de hacer del clasicismo una especie de Antiguo Testamento rudimentario

4. I *Apol.* 5, 4; 44, 10; 46, 2; II *Apol.* 8, 1-3; 10; 13, 2-6.

en potencia; elevaba a Cristo sobre un majestuoso pedestal, colocándolo como meta implícita de aspiraciones reales, aunque inconscientes, e invitaba a una adhesión al cristianismo a aquella aristocracia de la sangre y de la cultura, que manifestaba un rechazo, en el cual se mezclaban orgullo de casta y jactancia de tradiciones.

No resulta, por tanto, casual que Proba, que dio comienzo al centón cristiano en Roma, llevándolo al culmen más elevado del arte, hubiese vivido en la segunda mitad del siglo IV (entre el 360 y 370); ni que Eudocia —emperatriz de Bizancio que llevó este género literario al mundo de lengua griega— viviese hasta la segunda mitad del siglo V († 460). Fue el momento decisivo del paso del paganismo a la fe cristiana. Hubiese sido absurdo imaginar este hecho cuando uno de los dos era demasiado débil; en el fondo era una alianza y requería un equilibrio de fuerzas entre ambos. El centón siguió su curso a lo largo de los siglos, pero adquirió preferentemente un carácter biográfico, político, laudatorio y satírico; la inspiración cristiana podía destacar sólo en la dirección indicada: facilitando la confluencia del mundo greco-romano en el cristianismo.

#### 4. *El autor de la «Pasión de Cristo»*

Si éste es el ambiente en el cual se desarrollaron los centones más vitales, en las dos mitades del Imperio, es también el ambiente en el que debió brotar el *Christus patiens* que en cuanto a vigor vital, superó sin ninguna duda a todas las composiciones <sup>5</sup> del mismo

5. Esta composición se distingue netamente, incluso de las mejores producciones similares de Proba y Eudocia, por la vigorosa

género. Los manuscritos –como lo ha sólidamente confirmado A. Tuilier, en los estudios preparatorios de su edición crítica– lo atribuyen en plena concordancia a san Gregorio Nacianceno. Contra tal paternidad se elevaron protestas diversas, comenzando por la de G. Leowenklaui, en 1571, y se desarrollaron múltiples motivos de contestación<sup>6</sup>, que, si no llegaron a imponerse con carácter exclusivo, consolidaron, sin embargo, una especie de *communis opinio*, la cual arrastró a toda la numerosa serie de los «especialistas genéricos»: por este motivo se transmite de manual en manual la tediosa repetición de que el drama tendría que ser fechado en el siglo XII.

Ahora bien, en un examen atento de la obra, nada sugiere la posibilidad de tal fecha de composición, más aún, ninguna de las objeciones suscitadas se manifiesta consistente frente a una crítica sólida y abierta; todas las indicaciones internas de la tragedia confluyen en la época señalada en los manuscritos, y las características artísticas y psicológicas parecen coincidir, con admirable precisión y exactitud, con la personalidad genial y vibrante de Gregorio Nacianceno.

Estas afirmaciones, desgraciadamente, no pueden tener aquí la confirmación documental debida, a causa del carácter de la Colección, que no se compagina con introducciones y notas excesivamente eruditas que deberían tener su lugar apropiado en otro tipo de publi-

amplitud del planteamiento constructivo y por el aliento teológico que se encuentra en el fondo: las dos poetisas se limitaban a breves cuadros, de pocos versos cada uno y de carácter meramente narrativo y conmemorativo.

6. Para una recensión detallada en su sucesión diacrónica véase F. TRISOGLIO, *Il Christus patiens: rassegna delle attribuzioni*, en «Rivista di Studi Classici», XXII (1974), pp. 351-423.

caciones. Por el momento, no nos queda otra solución que remitirnos a cuanto ha sido señalado por Tuilier.

El problema de fondo, constituido por el encuentro entre cristianismo y clasicismo alcanza su período álgido, creativo, en el siglo IV, que culminó con una disposición legislativa aberrante: la prohibición de Juliano a los cristianos de estudiar oficialmente las literaturas clásicas (27-VI-362).

Aunque el apasionado emperador pasó como un meteoro fugaz, que desapareció el 26 de junio del 363, junto a las orillas del Tigris, sus medidas suscitaron reacciones inmediatas.

Los dos Apolineses versificaron, con adaptación a los géneros literarios griegos, los textos más significativos de la Biblia: era como realizar por la propia autoridad, apoyados en el derecho natural, lo que había sido prohibido con prepotencia, por la ley de un emperador sectario. Pero hubo también una respuesta más irónicamente sarcástica: a quien había prohibido leer los clásicos a los cristianos, un literato de cultura amplísima, de refinada habilidad versificadora, de espíritu exquisitamente humorista, le replicó componiendo un drama<sup>7</sup>, sobre la pasión y resurrección de Jesús —el núcleo central del cristianismo— mediante versos y expresiones de trágicos griegos y, sobre todo, de Eurípides, que entre aquéllos era entonces el más popular.

Los «Galileos» demostraban con despreocupada insolencia que eran capaces de exponer a Mateo, aborrecido por Juliano, en la lengua de Eurípides; más aún,

7. El aspecto de la peculiaridad singular del *Christus patiens* queda subrayado por el hecho de que el teatro profano de Bizancio fue el heredero y continuador del teatro romano (mimo y pantomima), y no se puede vincular al teatro griego antiguo.

¡que podía parecer que hubiese sido el mismo Eurípides quien lo hubiese escrito!

He ahí dónde terminaba el abismo de incompatibilidad proclamada con énfasis por el monarca teólogo: él se jactaba de ser el único heredero legítimo del helenismo, que contraponía frontalmente al cristianismo de Gregorio, el condiscípulo-rival de Atenas, en donde se habían conocido con una inmediata repugnancia recíproca. Todo ello daba testimonio de hasta qué punto era posible una finísima incrustación de las dos culturas, en una fusión unitaria, que decidía el triunfo del cristianismo, aunque sin renunciar a los luminosos valores formales de la literatura clásica.

Era la verdad y la soteriología del cristianismo combinadas con el arte del más vital de los poetas griegos. Gregorio Nacianceno, el teólogo por antonomasia, componía una obra de densidad excepcional; el poeta más fluido y más preparado técnicamente entre todos los Padres realizaba un ensayo en un tipo original de poesía; el espíritu más inquieto y sensible entre los ilustres obispos griegos desahogaba en la redacción de una tragedia su apasionada emotividad.

Personalidad extraordinariamente original, fue atraído por una enorme erudición literaria hacia el pasado, con el que compartía los cánones de una aristocrática belleza; pero esta actividad no le impidió captar los interrogantes más vivos del presente, ni percibir los fermentos iniciales de procesos que sólo en el futuro llegarían completamente a desarrollarse<sup>8</sup>.

8. El dodecasílabo que caracteriza al trímetro yámbico del *Christus patiens*, se inserta en una progresiva transformación de la naturaleza del acento griego, cuyos efectos resultan bien visibles en la versificación de Babrio, con el consiguiente oscurecimiento del