

La transformación de los paradigmas clásicos en una controvertida tragedia cristiana

The transformation of classical paradigms
in a debated Christian tragedy

Silvia Acerbi
Universidad de Cantabria
<silvia.acerbi@unican.es>

Fecha de recepción: 10/10/2018
Fecha de aceptación: 07/12/2018

...The terror of all terrors that I bore
The Heavens in my womb...
W.B. Yeats, *The Mother of God*

La Pasión de Cristo (Χριστός πάσχων), como fue titulada por su primer editor¹, es una tragedia en forma de centón escrita en trímetros yám-bicos que constituye un *unicum* en la historia de la literatura cristiana: después de cinco siglos de debates resulta todavía imposible de datar con seguridad (su génesis oscila en un lapso temporal muy amplio: siglos IV-XII) y su atribución permanece incierta a pesar de que la tradición manuscrita la atribuya a Gregorio de Nacianzo (330-390 d.C.)².

La paternidad del gran teólogo y padre de la Iglesia de Oriente ha sido contestada desde el siglo XVI en base a argumentos paleográficos, filo-

¹ *Editio princeps* por A. Blado, *Sancti Gregori Nazianzeni tragoedia Christus Patiens*, Roma 1542: *Patrol. Graeca*, XXXVIII, coll. 131-338. Ediciones críticas de F. Dübner en G. Wagner, *Fragmenta Euripidis*, Paris, 1846.

² La tradición manuscrita atribuye unánimemente el texto a Gregorio de Nacianzo, pero hay que tener en cuenta que ninguno de los manuscritos es anterior al siglo XIII (Most, 2008: 229-240).

lógico-lingüísticos, además de teológicos, como fue en el caso del ilustre Roberto Bellarmino que en su *De scriptoribus ecclesiasticis*, escandalizado por el tratamiento de la figura de María considerado incongruente y casi al límite de la heterodoxia, la calificaba como una composición erudita a la que la falsa atribución había otorgado un inmerecido valor ejemplar. Un juicio no muy diferente es el contenido en la reputada *Enciclopedia Cattolica* que, a mediados del siglo XX, subrayando en el texto «un'aria pagana che contrasta stranamente con l'argomento sacro», insinuaba la idea de una «profanación» de la figura de la Madre de Dios (*s.v. Christus patiens*).

En el último siglo, en el campo de los censuradores de la paternidad del Nacianceno, pueden distinguirse dos escuelas interpretativas: la primera se inclina por un autor distinto de Gregorio pero contemporáneo suyo (ss. IV-V), que redactaría la obra cuando el género del centón era muy cultivado y existía un antagonismo cultural, además de religioso, entre paganismo y cristianismo; a la otra pertenecen estudiosos que sugieren una datación baja (siglos X-XII) en base a un análisis de las construcciones métricas y del léxico (muchos términos empleados en la tragedia no aparecen en los registros de la edad clásica ni de la patrística, pero sí en obras del medioevo bizantino). Principales defensores de la autoría del teólogo capadocio han sido A. Tuilier, que publicó una edición en 1969 para las *Sources Chrétiennes* (Tuilier, 1969 y 1997), y Francesco Trisoglio, responsable de la edición italiana publicada en 1979 para *Città Nuova*³. Después de que el *affaire* de la paternidad de la obra se convirtiera, durante los años 80, en una *altercatio* a golpe de artículos en revistas científicas⁴, Trisoglio publicó en 1996 una monografía consagrada, según las intenciones de su autor, a demostrar concluyentemente la autenticidad gregoriana en base a una diligente *collatio* entre numerosos *loci* de la Pasión y pasajes, tanto en prosa como en verso, del Nacianceno. Las concordancias no han sido consideradas irrefutables, pero se reconoce al estudioso italiano el mérito de haber descartado la paternidad de otros

³ La edición en castellano conserva la introducción y las notas del estudioso italiano: Gregorio Nacianceno. *La Pasión de Cristo*. Introducción y notas de F. Trisoglio, Traducción de Isabel Garzón Bosque, Madrid, 1988.

⁴ Anteriormente otros autores habían expresado sus opiniones: Momigliano (1932), Cautaudella (1969), Trisoglio (1974). Señalamos además: Bernardi (1997) y Witreich (2002).

autores propuestos con cierta insistencia (Gregorio Antioqueno, Teodoro Prodromos, Juan Tzetzes, Constantino Manasses).

La crítica actual permanece todavía dividida. Mientras las historias de la literatura bizantina en general o muestran cierta reticencia a entrar en el debate de la atribución y pasan por alto el tema por motivos ciertamente no sólo de índole filológica, o se inclinan por una datación tardía (Gharib – Toniolo, 2008; Simonetti – Prinzivalli, 2012; Grande, 1962: 253-262 y 385-386), los estudios más recientes vuelven a insistir en la paternidad del inquieto y culto padre y doctor de la Iglesia, cuya esmerada formación clásica se había forjado en las mejores escuelas de Atenas junto con su amigo Basilio, y que en su vasta producción literaria hizo uso también de trímetros yámbicos.

Redactada en 2602 versos (mayoritariamente trímetros - a veces incorrectos en la prosodia y en las cesuras - con la excepción de algunos anapestos en los versos 1461 sg. [Mathieu, 1997]) y organizada en una estructura que respeta muy aproximadamente las unidades aristotélicas del género, la *Pasión de Cristo* se compone de un Prólogo (v. 1-30), y de cuatro episodios: Pasión (31-847), Muerte (848-1133); Sepultura (1134-1905), Resurrección (1906-2531) a los que se suma una súplica final (2532-2602). Fuentes de la obra son el Antiguo y el Nuevo Testamento, los Evangelios apócrifos (especialmente el de Nicodemo), pero, sobre todo, las tragedias clásicas de Eurípides (en este orden de utilización: *Medea*, *Bacantes*, *Hipólito*, *Orestes*, *Troyanas*, *Hécuba*, *Fenicias*, *Helena*, *Alceste*, *Andrómaca*, *Ifigenia en Aulide*, *Ifigenia en Tauride*), de Esquilo (*Agamenón* y *Prometeo*), y algunos versos de la *Alejandra* de Licofrón (Somers, 2010: 171-184; Tuilier, 1997). Las citas directas dan debida cuenta del género literario del centón en que se inserta. La deuda contraída por el autor hacia los dramaturgos griegos es muy consistente: más de un tercio de los trímetros yámbicos es tomado en bloque, con variaciones mínimas, de los trágicos. Por otra parte, el mismo autor en el *exergum* declara su deseo de representar la Pasión al estilo de Eurípides (**κατ' Εὐριπίδην**). El fin declarado es original, aunque la indudable particularidad de la tragedia-centón consiste en que el misterio de la Encarnación del Hijo de Dios es expresado a través del sufrimiento, intenso y completamente humano, de la Madre que es convertida por el autor en la protagonista absoluta de la obra.

Como decíamos, los editores de las principales ediciones, francesa e italiana, han defendido con tenacidad la autoría gregoriana no sólo en virtud de consideraciones filológico-estilísticas, sino también de plausibilidad histórica, es decir, en relación con el *ouillage* cultural de que hizo gala Gregorio de Nacianzo. El siglo IV marca un momento de transición significativo entre paganismo y cristianismo representando un giro en el desarrollo de la literatura patrística cristiana. Si dentro de esta última inicialmente no había existido una separación entre la especulación teológica *ad intra* y el discurso apologético *ad extra*, es decir, que los cristianos no pensaban en sí mismos en relación con los otros, a partir de entonces empezarán a tener en cuenta el mundo greco-romano y su lenguaje, sus categorías culturales, su *paideia*, fundamental para su propia auto-comprensión y para una confrontación con los paganos con respecto a la común herencia helénica. A pesar de que Trisoglio evoque muy ‘irénicamente’ el encuentro entre el mundo pagano en su ocaso y el mundo cristiano en su amanecer como una alianza de la que ambos contrayentes fueron perfectamente conscientes, el Nacienceno, como los demás Padres Capadocios (el compañero Basilio, y el hermano de este, Gregorio de Nisa) vivieron dramáticamente la subida al trono de Juliano el Apóstata y el breve paréntesis durante el cual el Imperio volvió a ser oficialmente pagano.

Poco después de su ingreso en Constantinopla, el 11 de diciembre de 361, el sucesor de Constancio II rompió oficialmente con la tradición religiosa instaurada por Constantino y prohibió a los docentes cristianos la enseñanza de los textos clásicos reivindicando para los paganos la exclusividad del patrimonio cultural griego-romano (Germino, 2000: 293-334; Fatti, 2007: 155)⁵. La reacción no se hizo esperar. Escribe André Tuilier (1969: 24): «En la polémica por los intentos de censura anticristiana promocionados por Juliano y llevados a cabo por las elites romanas, Gregorio desmiente magistralmente la prohibición que negaba a los cristianos la capacidad de conocer y comprender los textos clásicos: así lo afirma explícitamente y programáticamente en sus escritos, pero sobre todo lo pone en acto componiendo la tragedia cristiana por excelencia siguien-

⁵ V. Gregorio de Nazianzo, *Oratio IV contra Giulianum* 96,2; cf. et. Sozomeno V, 18, 1; Socrates III, 13.

do el esquema de la tragedia griega. Se trataba con toda probabilidad de un mensaje dirigido a los gentiles, imbuidos de cultura tradicional, pero, tolerantes por inclinación cultural, que estaban dispuestos a acoger las sugerencias, muy vivas en ese momento, de una asimilación entre las figuras del mito clásico con las nuevas figuras cristianas». Así pues, uno de los principales argumentos en favor de la paternidad gregoriana consiste en reconocer que la obra puede insertarse congruamente en la temperie cultural de la segunda mitad del siglo IV cuando el apropiarse de la cultura pagana desde el punto de vista formal, estilístico y retórico, era considerado prioritario por la elite intelectual cristiana imbuida de literatura profana. Según Tuilier y Trisoglio sólo en esa época la tradición clásica sigue viva hasta el punto de que la aplicación de la forma trágica a la *narratio* evangélica de la pasión, muerte y resurrección de Cristo no era percibida como «extravagante» o blasfema, sino casi como una legítima reivindicación⁶. Con todo, en el prólogo realmente no se aprecia la voluntad de entrar en un debate ideológico pues, como ha escrito recientemente Karla Pollmann, el *Christos Paschon*, no es un escrito de controversia («it's not a matter of controversy»)⁷. Es más bien un ejercicio de devoción religiosa y de habilidad literaria, a nuestro juicio no siempre muy lograda.

Sin embargo, el editor francés otorga un enorme valor poético a la obra, al punto de considerarla «la tragedia cristiana por excelencia», además del arquetipo de una tradición iconográfica, la del *Christus patiens*, que efectivamente empieza a plasmarse en el arte entre los siglos IV-V (Cottas, 1931). Aun compartiendo esta última reflexión, comprobamos que el estilo de la tragedia es menos cuidado que el resto de la producción del Nacianceno, así como el léxico empleado, más propio de la prosa, y las divergencias lexicales con respecto al resto de la producción gregoriana superan las concordancias (Hörandner, 1988: 183-202); la prosodia a menudo es imprecisa. El uso frecuente del *hipérbaton*, de los superlati-

⁶ Muy interesante y en línea con los contenidos de este monográfico de la Revista *Studia Philologica Valentina* es el volumen colectivo «Motivi e forme della poesia cristiana antica tra scrittura e tradizione classica», XXXVI Incontro di studiosi dell'antichità cristiana (3-5 maggio 2006) Roma, 2008.

⁷ «This is not the construction of an antithetical rivalry between a Christianity only just beginning its struggle for a cultural identity in the face of the continued dominance of paganism, as was the case of the fourth and fifth centuries» (Pollman, 2017: 143 ss.).

vos, de las interjecciones hacen el texto excesivo, casi cargante y, aunque el autor se esfuerce en afirmar que se trata de un poema lírico, la línea discursiva es a menudo interrumpida para introducir reflexiones teológicas que, aunque no faltas de trascendencia catequética, no son siempre claras con respecto a los contenidos teológicos (los tecnicismos en materia cristológica son muy imprecisos). No es un texto de lectura agradable: a nuestro modo de ver la impresión estética no es la que acompaña la fruición de las demás obras del Nacianceno en las que advertimos una sensibilidad literaria diferente.

Más allá de estas reflexiones ¿puede ser considerada un –realmente ‘el’– ejemplo paradigmático, aunque poco conocido, de tragedia cristiana, como insiste en subrayar Tuilier? ¿O se trata de un ejercicio poético constreñido dentro del marco formal de un género menor, el centón, cultivado tanto en la Antigüedad tardía como en época bizantina? (Trisoglio, 1981)⁸. El vocablo latín *centō*, como el griego κέντρον del que deriva, indicaba en origen un paño o un vestido formado a partir de trozos de diferentes tejidos; en sustancia un *collage*, podríamos decir un *patchwork* de autores y obras diversas unidas, cosidas para dar vida a un nuevo texto, original en sí mismo. Sin duda, gracias a este juego de virtuosismo, que requería paciencia y erudición, palabras, frases, estilemas contribuían a crear un nuevo hipertexto que en su re-semantización vehiculaba mensajes completamente diferentes de los transmitidos por el hipotexto original (Bazil, 2009). El mundo antiguo nos ha legado una gran variedad de centones que en época cristiana adquirieron un contenido marcadamente religioso si no edificante. En Occidente tuvo especial relieve la obra de una exponente destacada de la aristocracia romana, la noble Faltonia Betitia Proba, que en su *Cento Vergilianus de laudibus Christi* (ca. 363-4) (Badini, 2008), supo demostrar que «Vergilium cecinisse...pia munera Christi»: en 694 hexámetros la *romana femina* describió episodios del Antiguo y del Nuevo Testamento desde la creación de Adán hasta la Ascensión del Salvador. Fue un texto muy admirado y copiado – sabemos que algunos ejemplares fueron requeridos por los emperadores Arcadio y Teodosio II – e imitado hasta que el denominado *Decretum Gelasianum*,

⁸ Sobre el género y sus adaptaciones véanse Hunger (1978), Smolak (1979) y Prieto Domínguez (2009).

atribuido al papa Gelasio I (492-496) lo declaró blasfemo y prohibió su declamación pública (Hagith, 1993: 147; Green, 1995: 551-563; Sineri, 2011)⁹. Si en el mundo latino se componían centones virgilianos, la estética homerizante buscada en la parte helenófona del Imperio produjo metáfrasis del Optateuco y de los libros de Zacarías y Daniel compuestas a partir de los hexámetros de la *Ilíada* o de la *Odisea* (Pontani, 2006: 661-664). Se trata, en los casos más estudiados, de obras perdidas atribuidas a la esposa de Teodosio II, la docta y anticonformista emperatriz Ate-naide-Eudocia, que probablemente admiraba, y quería imitar, a la noble escritora romana. Como en Occidente, la finalidad de la cristianización de un autor ejemplar consistía también en la búsqueda de un diálogo con los paganos cultos – o, deberíamos decir, con la clase intelectualmente tradicionalista– y tanto Eudocia como otros poetas de su círculo entendieron la necesidad de reconciliar no sólo el lenguaje del *epos* con las exigencias de la nueva fe sino también a los *lobbies* de influencias y grupos de presión (los filo-paganos por un lado y los cristianos por el otro) presentes en la corte oriental en la primera mitad del siglo V (Cameron, 1982: 217-289; Motta, 2006: 115-145).

A pesar de los riesgos exegéticos implícitos en el género del centón¹⁰, es reductivo considerar la *Pasión de Cristo* únicamente como producto de una habilidosa sastrería literaria, un plagio creativo. Se trata de un ejercicio de intensa intertextualidad, donde algunos pasajes, aun siendo idénticos en su materialidad a otros recortados de las tragedias mencionadas (según operaciones de ‘recasting’ o de ‘contrafacture’ siguiendo esquemas variables muy originales) (Pollman, 2017: 152) asumen en un nuevo contexto un valor completamente diferente. Podríamos definirlo un ejemplo de sabia reutilización, como la empleada por los arquitectos

⁹ Por la fascinación ejercida, la obra fue considerada casi «profética», véase Schottenius (2015).

¹⁰ Había habido voces contrarias, por ej. Tertul., *Praesc* 39, 4-6, Ieron., *Ep.* 53, 7. Ireneo (*Adv. Haereses* 1, 9.4) condena la técnica compositiva del *cento* utilizada como metáfora para aludir a la arbitrariedad de los que mezclaban citas bíblicas para dar forma a textos donde, sacadas de contexto, esas citas transmitían mensajes que nada tenían que ver con el originario. Relata también que los estudiantes solían entretenerse inventando composiciones que combinaban versos de la *Ilíada* y de la *Odisea* para crear nuevas historias que luego hacían pasar por auténticamente homéricas a los compañeros más ingenuos para burlarse de ellos (Schelkle, 1954: 972-973).

paleocristianos que recuperaban elementos constructivos o decorativos paganos para insertarlos en la fachada de una basílica, salvaguardándolos así del abandono y del olvido. El mismísimo Virgilio fue acusado de *furta* a costa de Homero y de los trágicos, y Macrobio, al comienzo de sus *Saturnalia*, plasmó la perspicaz metáfora de la *mellificatio*, el arte de destilar la miel a partir de las mejores flores¹¹. La *imitatio* y la *aemulatio* eran virtudes literarias apreciadas por los antiguos, convencidos de que el lenguaje literario se entreteje no solo de originalidad, sino también de cultura y disciplina. Contar la muerte, sepultura y resurrección de Cristo usando las palabras de Eurípides representaba ciertamente un desafío formal y moral y, a primera vista, nos parece sorprendente que el sentimiento cristiano pudiera asumir esas vestiduras. Los *Saturnalia* de Macrobio son un ejemplo elocuente de cómo los ideales de la *paideia* clásica a veces supieron desvincularse de la pertenencia a una u otra tradición religiosa. Así pues, uno de los propósitos consistía posiblemente en sugerir una lectura cristiana de los trágicos cuyo valor espiritual latente podía emerger precisamente a través de su uso en un contexto socio-religioso completamente diferente, haciendo que algunas palabras o conceptos adquiriesen un nuevo valor semántico y se convirtiesen en el vehículo de la nueva realidad espiritual.

También se ha sugerido que la obra haya sido escrita para sostener una implícita, aunque incisiva polémica con una de las herejías contemporáneas, el apolinarismo¹². En nuestra opinión esta idea nace de una imprecisa exégesis de las motivaciones teológicas subyacentes que no se corresponden con las preocupaciones del Nacianceno: ya Cesare Baronio, en el siglo XVI, subrayó en la *Pasión de Cristo* algunas afirmaciones cristológicas incompatibles con la sensibilidad teológica de Gregorio¹³.

Cuantitativamente, en el resto de la producción gregoriana, los contenidos dedicados al tema mariano no son relevantes. El capadocio vivió

¹¹ Sat. I 5: *Apes enim quodammodo debemus imitari, quae vagantur et flores carpunt, deinde quicquid attulere disponunt ac per favos dividunt et sucum varium in unum saporem mixtura quadam et proprietate spiritus sui mutant.*

¹² C. Baronius, *Annales ecclesiastici*, Roma, 1588, 129

¹³ Hay que decir que Baronio escribió una vida de S. Gregorio (con ocasión de la *traslatio* de su cuerpo desde S. María en Campo Marcio hasta san Pedro en Vaticano) en la que negaba la autoría del nacianceno y atribuía la obra a Apolinar obispo de Laodicea.

en los años de dos grandes debates teológicos: el trinitario, con respecto al arrianismo, y el encarnacionista con respecto al apolinarismo; era precisamente en este último donde ocupaba un lugar destacado la figura de la Virgen María. En la carta 101 dirigida al presbítero Cledonio, el Nacianceno estigmatiza las posiciones erróneas que circulaban acerca de la madre de Jesús:

Si uno no admite que la Beata María es la Madre de Dios (Θεοτόκος), se separa de la divinidad. Si uno pretende que Cristo solo pasa a través de María como se pasa a través de un canal, y niega que haya sido moldeado dentro de ella de una manera divina, sin intervención humana y de una manera humana, eso es de acuerdo con las leyes de la concepción, es igualmente ateo. Si alguien declara que el hombre se formó primero y que, más tarde, habría sido revestido con la divinidad, es condenado. Si uno introduce la noción de dos hijos, uno de Dios Padre, el otro de la madre, en lugar de uno y el mismo Hijo, se le prive de la adopción de un hijo¹⁴.

Es un dato significativo que Gregorio sea el primero en llamar a la Virgen Θεοτόκος, cincuenta años antes del concilio de Éfeso (431), aunque el término estaba ya bastante extendido especialmente entre las comunidades monásticas (Vassilaki, 2005¹⁵; Brubaker – Cunningham, 2011). Por esto, cuando el tenso clima doctrinal desembocará en la negación, por parte de Nestorio, obispo de Constantinopla, de los δύο πρόσωπα en Cristo y, en consecuencia, de la atribución a María del apelativo de *Madre de Dios* sustituyéndolo por *Madre de Cristo*, la reacción fue inmediata. En muchos de los diálogos del texto - que más que réplicas al interlocutor son densas disertaciones teológicas - se insiste en las dos naturalezas. En el verso 1795 se define la Virgen como Μητέρα τοῦ διφθοῦς «madre de aquel que tiene dos naturalezas», la humana y la divina. Algunos estudiosos malinterpretan la especulación teológica y la predicación de Nestorio como monofisita quizás porque es la misma obra que induce a tal error¹⁶. En realidad, la

¹⁴ Ep. 101, PG 37, 177-180

¹⁵ En especial la parte IV: «Public and Private Cult».

¹⁶ Véase, por ejemplo, el interesante artículo de Centani (2007: 59-68), que confunde completamente los términos del debate cristológico convirtiendo a Nestorio en un monofisita: «La speculazione teologica e la predicazione del vescovo di Costantinopoli Ne-

doctrina nestoriana poco o nada tiene que ver con el monofisismo, que se difundirá a partir de la predicación del archimandrita Eutiques; diofisita será el dogma cristológico que se fijará en el concilio ecuménico de Calcedonia (451), afirmando que Cristo es verdadero Dios y verdadero hombre, y que une en sí mismo sin confusión las dos naturalezas¹⁷.

A pesar de no tener un armazón conceptual y teológico sólido como el que se esperaría del teólogo nacienceno, la tragedia ve en la pasión de Cristo no un episodio cualquiera de su parábola humana sino la síntesis completa y el sentido último del sacrificio de redención del Hijo de Dios. La atención del autor se concentra en el misterio teándrico de la encarnación concebida como una misión de salvación necesaria a la humanidad porque, como se dice en el prólogo, Cristo-Dios se entregó a una muerte injusta para la salvación del hombre.

El Cristo de la *Pasión*: un protagonista mudo

El autor de la *Pasión de Cristo* plasma en clave cristiana motivos y conceptos propios de la tragedia griega. En esta transposición es inmediata la asociación de Cristo con los grandes héroes del teatro clásico: así como Prometeo, Hipólito o Filoctetes son castigados por su amor a la humanidad y su generosa capacidad de entrega (Comsa, 1997: 133-138; Veronesi, 1997: 276-278), el Hijo de Dios es la víctima inocente de un poder injusto y malvado, personificado en la vileza de Pilato y en la traición de Judas. Sublime en Cristo, el principio masculino es ínfimo en la indiferencia del gobernador romano y en la traición del apóstol al que se asimila toda la raza de los judíos y hacia la cual se dirige el odio teológico del autor¹⁸. Es digno de interés que la llegada del Redentor sea una *imitatio* de la de Dionisos en tierra tebana tal como Eurípides la describe mencionando «los países y las ciudades ilustres de Lidia y Frigia, las planicies de Persia áridas por el sol, la fortaleza de Bactriana, la tierra de Media con sus fríos

storio...propugnava la dottrina monofisita secondo cui in Cristo andava distinta la natura divina dalla natura umana» (64-65). Nestorio no habla de naturalezas sino de personas.

¹⁷ Sólo gracias a la total ascunción de nuestra naturaleza, puede rescatarnos plenamente del pecado. En este gran giro antropológico implícito en la encarnación del Hijo de Dios en hombre, Jesús de Nazaret, se sitúa la *Pasión de Cristo*.

¹⁸ Numerosos, en la obra, los pasajes donde se expresa un marcado sentimiento antisemita, cf. vv. 426-432, 738-43, 790- 965, 1049-62, 1712-18 (Rivas, 2001: 307-374).

inviernos, la Arabia *felix*, las gentes lejanas [...]» (Eur. *Bacc. Prol.*) - para llegar «a tierras judías donde después de sacrificarte te depositan cadáver en el sepulcro». Cristo casi no toma la palabra en el drama. Es María quien enumera los lugares de una extensa geografía sagrada que su Hijo obliteró para que su elección recayera en la Palestina, patria del desagradecido pueblo judío que, en vez de premiar la elección del Mesías, lo castigó con el peor ultraje, el deicidio. No es casual que las *Bacantes* de Eurípides –la tragedia del dios que baja a la tierra después de haber asumido ἀνθρωπίνην μορφήν, y que «se ofrece en sacrificio a los dioses» (σπένδομαι es el verbo usado por Eurípides que se encuentra con significado análogo en San Pablo) (*Philip.* 2, 17; *2 Tim* 4, 6)– es la que presta más versos a la *Pasión*¹⁹. Hay más figuras de la asimilación de Cristo con el dios griego que muere y resucita, el Διόνυσος/Διώνυσος διγενής nacido dos veces: en la versión de Nono de Panópolis, en el canto VI de las *Dionisiacas* (150 ss.), el hijo de Semele relata la historia del primer Dionisos llamado Zagreo, hijo de Zeus y Perséfone, y de su pasión (Hernández de la Fuente, 2002 y 2008). Mucho antes de Nono la correlación había sido establecida por Celso que, como recoge Orígenes, hablando de un judío que planteaba dudas sobre la divinidad de Cristo porque no había sabido liberarse de la cruz, citaba irónicamente las palabras que Eurípides pone en boca de Dionisos en *Bacantes*, vv. 498-499 («el Dios en persona - δαίμων αὐτός - me liberará cuando así lo desee»²⁰ y afirmaba que el Dios de Cristo no era el verdadero porque había consentido el escarnio de su Hijo.

Otros elementos que vinculan al caleidoscópico Dionisos con la espiritualidad cristiana son el sacrificio y la purificación, pero la prefiguración dionisiaca de Cristo no podría ser más evidente que en el reconocimiento y la aceptación, en el contexto cristiano, de la analogía, casi arquetípica (por el posible origen ritual de la tragedia griega) entre la representación teatral y el culto religioso.

En el marco de una cultura como la cristiana fundamentalmente opuesta al teatro y a todas las formas de espectáculo, la naturaleza dramática del

¹⁹ Algunas de sus partes han servido para reconstruir lagunas presentes en las *Bacantes*, cf. la edición de Dodds (1960: vv. 243 ss.). Véase también Giudice Rizzo (1977: 1-63) y Mathieu (1998: 127-138).

²⁰ Interesante la monografía de Evans (1988).

mysterium incarnationis es sugerida por muchos autores cristianos en términos antitéticos (Lugaresi, 2003: 281-309), tanto como contraposición entre la verdad-realidad histórica y objetiva del misterio cristiano y la falsedad y la *vanitas* de la representación teatral, pero también en sentido positivo, para describir la acción de Dios en el mundo. Clemente Alejandrino, por ejemplo, pocas líneas después de haber censurado las «locuras teatrales» reconoce que «la tragedia, alejándonos de apariencias ficticias (τὸ εἶδωλον), nos ayuda a fijar la mirada hacia el cielo» (*Strom.* V 14, 112, 4) y que «la verdad se nos desvela también sobre las escenas» (*Protr.* VII 74, 1) (Lacore, 2002, 93-115). En Gregorio de Nacianzo prevalece la condena de la tragedia y del teatro por la inconsistencia ontológica de lo que es representado y la pretensión de hacer aparecer real lo que no lo es (Lugaresi, 1994 y 1998). ¿Es lógico pensar que haya recurrido a una representación trágica para hablar de la muerte y de la Resurrección de Cristo? También sorprende que el tratamiento de este último tema sea tan diferente en otras obras del capadocio: en la *Oratio* 30, 6 hay una emotiva paráfrasis del relato evangélico de la crucifixión, un drama denso de emociones en el que es Cristo quien comunica sus propios sentimientos y llora²¹. En la *Pasión de Cristo* no hay rastro de su sufrimiento: son otros personajes los encargados de darle voz. De los 2602 versos solo 68 salen de su boca y en forma de apodícticos mandatos: como ha escrito Trisoglio, se trata de un Cristo juez. No tiene ningún espesor humano como por otra parte tampoco lo tienen ni el discípulo predilecto, ni los mensajeros de Arimatea u otras comparsas masculinas. Como era de esperar, Judas es una figura totalmente negativa. Judas traicionó al Cristo revelado, a la verdad, al Φῶς τῆς σωτηρίας, y por ello sufrió el castigo y la desgracia. Uno de los momentos más altos del drama es aquel en que el mensajero, después de haber profetizado, con tonos apocalípticos, el ahorcamiento del traidor y la destrucción de Jerusalén, lo advierte con estos versos, eco del Eurípides de las *Bacantes*: «No será Dios quien te obligará a ser justo (σωφρονεῖν): / ser justo, siempre, en cualquier caso, / radica en la elección y en el pensamiento de los mortales» (vv. 262-264): en una podero-

²¹ *SCh.* 250, 236; comentando *Hebr.* 5, 7-8 Gregorio escribe: «Durante los días transcurridos en la tierra Jesús pronunció plegarias y peticiones con lágrimas fervientes dirigidas a Aquel que podía salvarlo de la muerte».

sa síntesis ética y dramática se enuncia, con deslumbrante nitidez, el principio de libertad y conciencia de las acciones y elecciones humanas, que se profundizará y enriquecerá a la luz de la Revelación.

Una *Theotokos* en vestimenta trágica

Lo que más dejaba perplejo al ya mencionado Bellarmino, convencido negador de la autoría del Nacianceno, era el θρῆνος, el *eiulatus*, el ciego e irreductible sufrimiento de la *mater dolorosa*, representada en su vulnerable humanidad, femenina y maternal, más que en su dimensión simbólica de mediadora de la Redención. Seguramente no ignoraba el ilustre cardenal que ese lamento, presente también en la inspiración del Himno Ἀκάθιστος atribuido a Romano el Melodo (Toniolo, 1996), tuvo continuidad en Occidente en composiciones significativas como el *Stabat Mater* y en otras laudes dramáticas medievales²² que desembocarán en los oratorios barrocos y en los autos sacramentales del Siglo de Oro español. Todas estas composiciones cantan en forma desgarrada el dolor de la Virgen; una Virgen demasiado mujer, irracional y pasionaria, para que el escéptico jesuita pudiera dudar de que había salido de la pluma mucho más sobria y refinada del teólogo y obispo capadocio, y en parte compartimos su sentir. En efecto, María, el centro de diálogos frenéticos alrededor de la crucifixión y del martirio de su Hijo, es representada como una verdadera protagonista con caracteres trágicos (Bryant Davies, 2017: 199-212; Trisoglio, 1979: 199-260).

María, madre de Dios y madre del Hombre, es convertida por su Hijo en embajadora de su misión redentora. Esta grandeza está presente en los distintos nombres con los que es aclamada por los demás personajes de la tragedia: Augusta, Grande, Bellísima, Hermana queridísima, Soberana, Virgen, Ilustrísima, Madre del Verbo, Señora; una aretología que evoca correspondencias arquetípicas de un femenino universal y de un matriarcado originario encarnado por la *Magna Mater* o por su epígona Isis, de la que María es el rostro más dulce.

En el primer episodio recibe entre sollozos el relato que el coro y un mensajero le transmiten: Jesús ha sido entregado a las autoridades. Su impotencia aumenta con el inevitable precipitarse de los acontecimientos

²² Especialmente una, la n.70, titulada *Donna del Paraiso*, escrita por Jacopone de Todí.

que llevarán a la muerte y sepultura del Hijo. Los modelos llamados en causa son Hécuba, Medea, Agave, o la ninfa Terpsícore que, al final del *Reso*, llora dolorosamente a su Hijo (Jouan, 1997: 495-505). Su sufrimiento es profundamente humano, carnal como el de las grandes heroínas de Eurípides. Pero no se trata sólo de una re-semantización intrínseca al género formal; al contrario, es una caracterización que procede desde la dimensión más íntima y a veces contradictoria de las célebres mujeres y madres del teatro griego. La *Theotokos* pronuncia las palabras de Hécuba, de Clitemnestra, de Medea y, dentro de esa prefiguración dionisiaca de Cristo a la que ya hemos aludido, de Agave. Ya el prólogo había colocado a la figura de la Virgen en una dimensión absolutamente extraña a la incorporeidad que la caracteriza en la literatura cristiana, afirmando que su «gemido» (el verbo es θρηνέω que expresa el lamento fúnebre concreto) es «como conviene a una madre». Ella misma se convierte en la portavoz de su dolida femineidad cuando en el verso 357 declara: «Soy mujer y nací para llorar»²³. Cuando en los vv. 55 y siguientes María había narrado su propio nacimiento milagroso, lo había hecho con estas palabras: «He conocido un alumbramiento que no fue un alumbramiento... ¿cómo puedo expresarme? Evité las tribulaciones y la corrupción, ahora y entonces». Las referencias a los esfuerzos del parto están presentes en el texto con una frecuencia particularmente interesante si se considera que es una experiencia que ella no ha vivido como las otras mujeres. Sin embargo, habla continuamente de «fatigas» (πόνους, v. 64), «dar a luz» (ἔτικτον, «di a luz» al v.119), «dolores de del parto» (ἀλγηδόνας vv. 429 y 513) etc... como si tratara de hacerlos propios o, al contrario, de disfrazar su dimensión humana al disociarse de lo que siempre ha sido la tarea más intrínsecamente femenina: el alumbramiento (Morales Ortiz, 2007: 129-167, esp. 157 «Los πόνοι del parto»). Pero lo sorprendente es que lo hace haciendo uso de la misma explícita expresividad de una mujer como Medea. En el quizás más famoso monólogo de la homónima tragedia de Eurípides, la hechicera bárbara enumera los deberes de las mujeres y afirma que preferiría estar en el campo de batalla tres veces en lugar de dar a luz (τεκεῖν) solo una vez (vv. 250-1). Llama la atención que las palabras de su dolor sean tan similares a las

²³ Véase el extraordinario y siempre válido trabajo de De Martino (1958).

que el autor de la *Pasión* pone en boca de María: pero mientras una mata a sus propios hijos por venganza, la otra redime al mundo prestando su cuerpo mortal al nacimiento del Salvador.

Incluso cuando habla de su Hijo, María no duda en recurrir a la expresividad de los trágicos: es el caso del sustantivo que utiliza en la víspera de la crucifixión cuando de Jesús dice que es una «víctima sacrificial» (σφάγιον) en el v. 77. El término, expresión del plan divino de redención en el caso de Cristo, es el mismo usado por Andrómaca cuando los aqueos pronuncian el decreto de muerte del pequeño Astianacte en las *Troyanas* de Eurípides (v.748). Medea misma expresa una idea muy similar cuando define su infanticidio como un θῦμα, un sacrificio, en el verso 1054 de la homónima tragedia.

El momento de la *Pasión* que ha causado más desconcierto es cuando el mensajero, a quien el autor - según la praxis de los trágicos - asigna la función de informar de los hechos que ocurren fuera del lugar representado por la escena, acaba de informar a la Virgen y a los lectores de la sentencia de muerte proclamada por escribas y ancianos. En ese momento, María pronuncia estos versos, dos de los cuales están tomados *verbatim* del *Hipólito* de Eurípides, allí asignados a la nutriz (τροφός), horrorizada por el amor incestuoso que Fedra acaba de confesar hacia a su hijastro: «Mujeres, compartiendo esta desgracia, / mujeres, no soportaré lo que es insoportable: / tiraré, dejaré este cuerpo mío, / dejaré, muriendo, esta vida: / Adiós, ahora ya no existo» (vv. 369-372); y, desesperada por mantener su honor intacto, manifiesta: «Me ha parecido que morir es la mejor de las decisiones» (401-2). La desesperación de Fedra se refleja en los versos de la *Pasión* donde la Virgen expresa el deseo de ser privada de su propia vida anhelando la muerte: «No sé, excepto una cosa, morir, si no puedo obtener rápidamente un remedio contra las desgracias actuales» (vv. 611-612). Y sigue así: «No tiene sentido que muera el Inmortal»; «Ay de mí, ya está aquí lo que temía hace tiempo»; «desfallece mi corazón»; «desgraciada de mí»; «qué dolores los míos»). Cuando pide poder acariciar por última vez el cuerpo de su Hijo muerto recuerda a Agave, la madre de Penteo que en las *Bacantes*, poseída por Dionisos, mata en un macabro ritual de παραγγμός a su hijo y luego llora su cuerpo irreconocible (v. 111 sg). El dolor de ambas parece tener la intuición de un orden superior, providencial en un caso, opaco y misterioso en el otro.

En el segundo acto, una verdadera trilogía en sí misma según Tuilier, a los pies de la cruz con Juan, el apóstol predilecto, María no logra reconocer el rostro de su Hijo desfigurado por el sufrimiento y teme, cediendo a la desesperación, que su muerte pueda ser vana. Massimo Cacciari ha escrito: «Maria soffre la duplicità de logos. Lo spettacolo cui assiste e così lontano dalle promesse dell'Angelo, in così spietato contrasto con le sue speranze!» (Cacciari, 1990: 523-524)²⁴. Aun siendo la madre de Dios vive trágicamente la duda que la atormenta, no se deja consolar por promesas milagrosas, pone en entredicho las promesas del Ángel, y esa duda, esa incredulidad en que se mueve es lo que más acrecienta su desesperación. Estas explícitas afirmaciones de dolor y humana desesperanza no parecían adecuadas, por razones obvias, a la caracterización de la María. Pero, por encima de esas desgracias y de esos lamentos, la embajadora e intercesora es ella misma y la humanidad entera.: «Sí, te tengo por mi Hijo y por mi Dios, aunque hayas padecido muerte miserable para hacerme a mi inmortal. Una muerte portadora de una fama inmortal y de una gran alegría para todo el linaje de los mortales». Con fuerza afirma su fe: «Sí, tengo confianza»; «Cristo ha resucitado del sepulcro». La tragedia-centón se cierra con la imagen del resucitado que, a modo de *Deus ex machina*, se aparece a sus discípulos.

Conclusiones

Cada observación de exégesis histórico-literaria con respecto a la *Pasión de Cristo* queda supeditada a las incógnitas de la determinación del momento en que fue compuesta y de su autor. Por lo tanto, con extrema prudencia, podemos limitarnos a algunas reflexiones. Lejos de ser un producto de escaso valor literario como muchas obras del medioevo bizantino, en el texto se vislumbra un autor con buena formación y cultura, y una notable capacidad expresiva pero teológicamente débil como muestran el uso escasamente técnico del léxico dogmático cristológico y cierta imprecisión con respecto a la teología mariana que no corresponden al espesor del autor de los *Discursos Teológicos*. Una atribución al Nacienceno permitiría encuadrar el motivo de su composición dentro de

²⁴ Se trata de la «opera prima» de gran espesor filosófico –aun así, muy contestada– de uno de los mejores intelectuales, notoriamente ateo, de la Italia contemporánea.

una contestación a la provocación del Apóstata, y aclararía mejor el significado de una obra enigmática que por su indudable erudición podía tener aceptación solamente entre lectores con una buena formación cultural, capaces de reconocer y apreciar la presencia de la tradición clásica. Pero, a nuestro modo de ver, se trata de un centón con fines edificantes, más que de una composición concebida como instrumento de contraposición ideológica en un contexto de antagonismo religioso. Relatando contenidos cristianos en forma trágica, el autor transmite más la satisfacción de haber logrado superarse dando vida a un producto literario nuevo y digno de admiración, que la de haber perseguido un fin polémico. Casi diríamos que concede más valor al aspecto formal que a los contenidos transmitidos, algo más plausible en un momento en que la cultura cristiana, ya completamente libre de los prejuicios hacia los géneros cultivados por el mundo pagano, no necesita recuperarlos con un intento polémico.

Si inicialmente la forma casi no definitiva de la estructura lírico-narrativa no nos hizo descartar la posibilidad de que se pudiera tratar de una obra de juventud, una especie de ensayo académico de un joven Gregorio en sus años de formación en Atenas, después de una lectura mucho más atenta a los aspectos teológicos encuadraríamos la *Pasión de Cristo* en una cronología posterior al Himno Acatisto²⁵ y a experimentos de singular sensibilidad como las *Dionisiacas* de Nono de Panópolis. En cualquier caso, se trata de un ejercicio de fecunda intertextualidad entre tradición pagana y sensibilidad cristiana. Como el autor afirma sirviéndose de un quiasmo en los primeros dos trímetros del prólogo, los espectadores recibirán «enseñanzas piadosas expresadas en forma poética» después de haber escuchado «composiciones poéticas escritas con un ánimo piadoso». La efectividad de la operación de «reutilización» de motivos clásicos está subordinada a la posibilidad de leer los trágicos con εὐσέβεια, percibiendo significados y mensajes para nada incompatibles con el espíritu cristiano: se trata de un ejemplo de χρῆσις que muestra cómo la cultura y la lengua griega podían renacer a una vida diferente a su matriz clásica a través de trasmutaciones y reencarnaciones que sólo una osmosis entre

²⁵ *La Pasión de Cristo*, vv. 454-60 se inspira a nuestro modo de ver en los vv. 19 sg. (llanto de María delante de la cruz) del Himno Acatisto atribuido a Romano el Melodo, y no viceversa; de la misma opinión es Pollmann (2017, 146, n. 22).

herencia clásica y espiritualidad cristiana podía hacer posible (Gnilka, 1993)²⁶.

Bibliografía

- AA.VV. (1948), *Enciclopedia Cattolica*, Vol. III, Firenze: Sansoni.
- BADINI, A. (2008), *Una donna fra Bibbia e poesia. Contributo allo studio di Proba*, Firenze: Facoltà teologica dell'Italia centrale.
- BAZIL, M. (2009), *Centones Christiani. Metamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poesie latine chrétienne de l'Antiquité tardive*, Paris: Institut d'études augustiniennes.
- BERNARDI, J. (1997), «A propos de l'authenticité grégorienne de "La Passion du Christ"», *Kentron* 13, 139-147.
- BRYANT DAVIES, R. (2017), «The figure of Mary Mother of God in *Christus Patiens*: fragmenting tragic myth and passion narrative in an early Christian appropriation of Euripidean tragedy», *Journal of Hellenic Studies* 137, 199-212.
- BRUBAKER, L. – CUNNINGHAM, M. B. (2011) (eds.), *Cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and Images*, Farnham: Ashgate.
- CACCIARI, M. (1990), *Dell'inizio*, Milano: Adelphi.
- CAMERON, A. (1982), «The Empress and the poet. Paganism and Politics at the Court of Theodosius II», *Yale Classical Studies* 27, 1982, 217-289.
- CATAUDELLA, Q. (1969), «Cronologia e attribuzione del *Christus Patiens*», *Dioniso* 43, 405-412.
- CENTANNI, M. (2007), «Il *Christos Paschon* di Gregorio di Nacianzo», en *Letteratura cristiana e letterature europee*, Bologna: Edizioni Dehoniane, 59-68.
- COMSA, A.M. (1997), «Le *Prométhée Enchaîné* et le *Christus Patiens*», *Kentron* 13, 133-138.
- COTTAS, V. (1931), *L'Influence du drame «Christos Paschôn» sur l'art chrétien d'Orient*, Paris: Paul Geuthner.
- DE MARTINO, E. (1958), *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino: Einaudi.
- DODDS, E.R. (1960), *Euripides Bacchae*, Oxford: Claredon Press.

²⁶ Sugerente es también Parente (1985: 351-368).

- EVANS, A. (1988), *The God of Ecstasy: Sex-Roles and the Madness of Dionysos*, New York: St Martin's Press.
- FATTI, F. (2007), «Scuola e identità nell'età antica (con qualche riflessione sul presente)», *Rivista di storia e letteratura religiosa* 43, 151-168.
- GARZYA, A. (1984), «Per la cronologia del *Christus Patiens*», *Sileno* 10, 237-241.
- (1989), «Ancora per la cronologia del *Christus patiens*», *Byzantinische Zeitschrift* 82, 110-113.
- GERMINO, E. (2004), *Scuola e cultura nella legislazione di Giuliano l'Apostata*, Napoli: Università.
- GHARIB, G. - TONIOLO, E.M. (2008) (eds.), *Testi mariani del secondo millennio. Autori orientali: secoli XI-XX*, Roma: Città Nuova.
- GIUDICE RIZZO, L. (1977), «Sul *Christus Patiens* e le Baccanti di Euripide», *Siculorum Gymnasium* 29, 1-63.
- GNILKA, C. (1993), *Chrēsis. Die Methode der Kirchenväter im Umgang mit der Antiken Kultur. II: Kultur und Conversion*, Basel: Schwabe.
- GRANDE, J.C. (1962), ΤΡΑΓΩΔΙΑ, *Essenza e genesi della tragedia*, Napoli: R. Ricciardi.
- GREEN, R.P.H. (1995), «Proba's Cento: its date, purpose and reception», *The Classical Quarterly, New Series* 45, 551-563.
- HAGITH, S. (1993), *Ancient Women*, «The Cento of Proba and Aristocratic conversion in the Fourth Century», *Vigiliae Christianae* 47, 140-157.
- HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, D. (2002), «Elementos órficos en el canto VI de las *Dionisiacas*: el mito de Dioniso Zagreo en Nono de Panópolis», *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones* 7, 19-50.
- (2008), *Bakkhos Anax. Un estudio sobre Nono de Panópolis*, Madrid: CSIC.
- HÖRANDNER, W. (1988), «Lexikalische Beobachtungen zum Christos Paschon», en E. Trapp – J. Diethart – G. Fatouros – A. Steiner – W. Horandner (eds.), *Studien zur byzantinischen Lexikografie*, Wien: Oesterreichische Akademie der Wissenschaften, 183-202.
- HUNGER, H. (1978), *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, München: Beck, 98-107.
- JOUAN, F. (1997), «Sur l'emploi des vers du *Rhésos* dans le *Christos Paschôn*», en *Synodia*, Napoli: D'Auria, 495-505.

- LACORE, M. (2002), «Le corps du Christ dans le *Christos paschôn*: imaginaire tragique, imaginaire chrétien», *Kentron* 18, 93–115.
- LUGARESI, L. (1998), «Spettacoli e vita cristiana nelle orazioni di Gregorio Nazianzeno», *Annali di Storia dell'Esegesi* 15, 441-466.
- (1994), «Tra evento e rappresentazione. Per un'interpretazione della polemica contro gli spettacoli nei primi secoli cristiani», *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa* 30, 437-463.
- (2000), «Giuliano Imperatore e Gregorio di Nazianzo: contiguità culturale e contrapposizione ideologica nel confronto tra ellenismo e cristianesimo», in *Giuliano Imperatore, le sue idee, i suoi amici, i suoi avversari, Rudiae. Ricerche sul mondo classico* 10, 293-334,
- (2003), «Ambivalenze della rappresentazione: riflessioni patristiche su riti e spettacoli», *Zeitschrift für Antikes Christentum* 7, 281-309.
- MATHIEU, J.M.P. (1997), «Remarques sur la métrique du *Christus Patiens*», *Kentron* 13, 93-110.
- (1998), «Une interprétation chrétienne des Bacchantes. Autour du sacrifice et de l'ambivalence du sacré dans les Bacchantes et le *Cristos Paskon*», *Kentron* 14, 127-138.
- MOMIGLIANO, A. (1932), «Un termine post quem per il *Christus patiens*», *Studi Italiani di Filologia Classica* 10, 47-51.
- MOST, G.W. (2008), «On the Authorship of the *Christus Patiens*», in A. Jördens – H.A. Gärtner – H. Görgemanns – A.M. Ritter (eds.), *Studien zu den geistesgeschichtlichen Beziehungen zwischen Antike und Christentum*, Hamburg: Dr. Kovac, 229-240.
- MOTTA, D. (2016), «Eudocia Augusta: fra leggenda, politica e religione», in F. Cenerini – I.G. Mastrorosa (eds.), *Donne, istituzioni, società fra tardoantico e alto medioevo*, Lecce: Pensa, 115-145.
- PARENTE, J. (1985), «The Development of Religious Tragedy: The Humanist Reception of the *Christos Paschôn* in the Renaissance», *Sixteenth Century Journal* 16, 351-368.
- POLLMAN, K. (2017), *The baptized Muse. Poetry as Cultural Authority*, Oxford: University Press.
- PONTANI, F. (2006), «Homer, the Bible and Beyond: A Note on 'Chr. Pat.' 83-7», *Classical Quarterly* 56, 661-664.
- PRIETO DOMÍNGUEZ, O. (2009), «Historia del centón griego», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 19, 217-232.

- RIVAS, E.G. (2001), «El castigo del otro como resarcimiento moral en *el Christus Patiens* de Gregorio Nacianceno», *Cuadernos de Teología* 20, 307-274.
- SCHELKLE, K.H. (1954), «Cento», *Reallexikon für Antike und Christentum* 2, 972-973.
- SCHOTTENIUS, S. (2015), *Proba the Prophet: The Christian Vergilian Cento of Faltonia Betitia Proba*, Leiden: Brill.
- SIMONETTI, M. – PRINZIVALI, E. (2012), *Storia della letteratura cristiana antica*, Bologna: Edizioni Dehoniane.
- SINERI, V. (2011), *Il centone di Proba*, Acireale – Roma: Bonanno.
- SMOLAK, K. (1979), «Beobachtungen zur Darstellungsweise in den Homerzentonen», *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 28, 29–49.
- TONIOLO, E.M. (1996) (ed), *Akathistos. Antico inno alla Madre di Dio*, Roma: Città Nuova.
- TRISOGLIO, F. (1974), «Il *Christus patiens*. Rassegna delle attribuzioni», *Rivista di Studi Classici* 22, 351-432.
- «La Vergine Maria come protagonista del *Christus patiens*», *Marianum* 41, 199-260.
- (1979), *Gregorio Nazianzeno, la Passione di Cristo, traduzione, introduzione e note*, Roma: Città Nuova.
- (1996), *San Gregorio di Nazianzo e il «Christus Patiens»: il problema dell'autenticità gregoriana del dramma*, Firenze: Le Lettere.
- (1981), «La tecnica centonica nel 'Christus Patiens'», en *Studi salernitani in memoria di Raffaele Cantarella*, Salerno: P. Laveglia, 372-409.
- TUILLIER, A. (1969), *Grégoire de Nazianze. La Passion du Christ. Tragédie, introduction, texte critique, traduction, notes et index*, Paris: Éditions du Cerf.
- (1997) «La tradition textuelle du 'Christos Paschôn' et le texte d'Euripide», *Kentron* 13, 119-131.
- VASSILAKI, M. (2005) (ed.), *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Aldershot: Ashgate.
- VERONESI, M. (1997), «La Tragedia greca rivive nel *Christus Patiens*», *Studi cattolici* 60, 276-278.
- WITTEICH, J. (2002), «Still Nearly Anonymous: *Christos Paschon*», *Milton Quarterly* 36, 193-198.

ACERBI, Silvia, «La transformación de los paradigmas clásicos en una controvertida tragedia cristiana», *SPhV* 20 (2018), pp. 5-26.

RESUMEN

A pesar de haber sido publicada en una traducción del original griego al castellano hace 30 años, la *Pasión de Cristo*, una tragedia-centón atribuida en la tradición manuscrita a Gregorio de Nacianzo, ha recibido escasa atención por parte de la literatura científica hispanófila. En nuestro artículo deseamos proponer algunas reflexiones que puedan contribuir al largo debate relativo a una obra problemática en cuanto a la determinación de su autoría y datación, haciendo hincapié en algunos aspectos que evidencian su singularidad formal y de contenido, subrayando su lograda síntesis entre cultura clásica y sensibilidad cristiana.

PALABRAS CLAVE: Pasión de Cristo, tragedia, centón, autoría, datación, *χρησις*.

ABSTRACT

Despite having been published in a translation from the original Greek into Spanish 30 years ago, the *Passion of Christ*, a tragedy fashioned as a *cento* attributed in the manuscript tradition to Gregory of Nazianzus, has received insufficient attention from the Spanish-speaking scholarly literature. In our paper we wish to propose some reflections that may contribute to the long debate on this problematic work regarding authorship and dating. In this way we underline some aspects that show its formal and content singularity, and emphasize its successful synthesis between classical and Christian culture.

KEYWORDS: Passion of Christ, Tragedy, Cento, Authorship, Dating, *χρησις*.