

# Narrar y describir: *ékphrasis*, relato e imagen en el centón *Christus Patiens*



Ezequiel Gustavo Rivas

Universidad de Buenos Aires, Argentina  
Université de Genève – Departement de Sciences de l'Antiquité  
ezequiel.rivas@gmail.com

Recibido: 25/09/2019. Aceptado: 11/12/2019.

## Resumen

La época de los emperadores Comnenos (1081-1204) se caracterizó por un predominio de la prosa narrativa, plasmada en la novela, en los relatos hagiográficos y en las crónicas históricas. Durante el mencionado período, gracias a la influencia de intelectuales del siglo XI como Mauropos o Psellos en la corte constantinopolitana, se constata un renacimiento de la actividad artística y literaria, especialmente en relación con la tradición clásica. Varios especialistas de los estudios bizantinos ubican hoy en este período la redacción del centón *Christus Patiens*. Aunque adscripto al género dramático, el texto admite la aplicación de lineamientos teóricos en torno a la narración y a la descripción. Objetivo de este artículo será centrarse en el análisis narratológico e iconográfico en la escena doble de la herida del costado, ubicada en el momento de la muerte de Cristo y en el inicio de la escena de la sepultura. La hipótesis de lectura afirma que la repetición del motivo de la herida indica, a nuestro entender, la voluntad de resaltar una conjunción paradójica entre lo somático y lo dogmático, sostenida a su vez por una red intertextual proveniente de la tragedia eurípidea. A tal fin, entre otro de los objetivos, resaltaremos recursos –como el de la focalización– que alternan entre la narración y la *ékphrasis*. En las conclusiones de nuestro análisis sostenemos que estos procedimientos se revelan como productores de imagen de gran relevancia dentro de la poética del centón.

PALABRAS CLAVE: écfrasis, descripción, narratología, literatura centónica, iconografía

## Narrate and describe: *ékphrasis*, story and image in the cento *Christus Patiens*

### Abstract

The era of the Comneno emperors (1081-1204) was characterized by a predominance of narrative prose, embodied in the novel, in hagiographic stories and in historical chronicles. During the aforementioned period, thanks to the influence of 11th-century intellectuals such as Mauropos or Psellos in the Constantinopolitan court, there is a revival of artistic and literary activity, especially related to the classical tradition. Today, several specialists from Byzantine studies place the writing of the *Christus Patiens* cento in this period. Although attached to the dramatic genre, the text admits the application of theoretical guidelines around narration and description. The objective of this paper will be to focus on the narratological and iconographic analysis in the double scene of the wound on the side, located at the time of Christ's death and at the beginning of the burial scene. The reading hypothesis states that the repetition of the reason for the injury indicates, in our opinion, the desire to highlight a paradoxical conjunction between the somatic and the dogmatic, sustained in turn by an intertextual network from the Euripidean tragedy. To this end, among other objectives, we will highlight some resources—such as focalization—that alternate between narration and *ékphrasis*. In the conclusions of our analysis we maintain that these procedures are revealed as producers of image of great relevance within the poetics of the cento.

KEYWORDS: *ékphrasis*, description, narratology, cento literature, iconography

La época de los emperadores Comnenos (1081-1204) se caracterizó de modo particular por un predominio de la prosa narrativa, plasmada en el género de la novela, así como en los relatos hagiográficos y las crónicas históricas. El carácter marcadamente novelesco de la literatura del siglo XII es tratado *in extenso* por Ingela Nilsson en *Raconter Byzance: la littérature au XIIIe siècle* (2014), texto que ha sido iluminador para muchos de los aspectos inherentes a nuestro trabajo. Por otra parte, durante el mencionado período, y gracias a la influencia de los intelectuales del siglo XI como Juan Mauropos y Miguel Psellos en la corte constantinopolitana, se constata un renacimiento de la actividad artística y literaria, especialmente en relación con la tradición clásica (*cf.* Rosenqvist, 2007:95). Aunque atribuido a Gregorio de Nacianzo por la tradición manuscrita, actualmente varios especialistas del campo de los estudios bizantinos ubican en este período la redacción del centón *Christus Patiens* (Rosenqvist, 2007:137-138; Vakonakis, 2011:97-103; Puchner, 2012:42; Nilsson, 2014:36, 171; Pollmann, 2017:143). Si bien podemos adscribir este texto al género dramático—sobre todo si tenemos en cuenta, además de su forma genérica, el uso de la tragedia de Eurípides como intertexto principal—, es posible realizar una lectura que considere además lineamientos teóricos estructurantes en torno a la narración y a la descripción, puesto que, como veremos, dichos componentes presentes en importantes extensiones de esta obra son puntos de concentración de significación. Nos centraremos en la escena doble del traspasamiento con la lanza, ubicada estratégicamente en el momento de la muerte de Cristo y el inicio de la escena de la sepultura (vv. 1078-1109 y 1209-1239). Nuestra hipótesis de lectura sostiene que la insistencia y repetición del motivo de la herida del costado en dichas escenas indica una conjunción paradójica entre lo somático y lo

dogmático,<sup>1</sup> articulando todos los planos, ya sea el biológico como el filológico-retórico y el dogmático-ideológico, a partir de ciertos recursos provenientes de la narratología, especialmente el de la focalización, alternando entre la narración y la *ékphrasis*-descripción. Asimismo, el abordaje nos permitirá leer estos procedimientos narratológicos como productores de imagen y su importancia dentro de la poética del centón.

¿Por qué considerar necesario el motivo de la repetición como punto de partida? Entendemos que, puesto que nuestro análisis pretende tener en cuenta no sólo los aspectos textuales sino también contextuales, el recurso de la repetición (en este caso del motivo de la lanza) debe evaluarse a la luz de las implicancias ideológicas tanto a nivel de la arquitectura del texto como en un ámbito de producción en el que la Primera Cruzada (1095) inaugura un nuevo campo de disputas que tensa posiciones que alcanzan los dominios de lo icónico y de lo verbal. Como señalamos, la focalización y la descripción son dos recursos retóricos y narratológicos de los que se sirve el autor de este texto híbrido y complejo que es el *Christus Patiens*. La descripción *ékphrástica*, “the verbal representation of visual representation” (Heffernan, 1991:299; 1993:3) se diferencia, para Georg Lukács, del ‘narrar’: la distinción entre ‘narrar’ y ‘describir’ estriba por un lado en el punto de vista de quien realiza la operación y por otro en la presencia o no de una articulación racional. Así, la *ékphrasis* o ‘descripción’ responde a una disposición exhaustiva de los objetos materiales contingentes, a un plan guiado por la *ratio*, ‘monográfico’ si tomamos los términos en que Lukács los define (Lukács, 1975:130), mientras que la ‘narración’ se constituye en “una serie de escenas altamente dramáticas, un punto de inflexión de la acción conjunta” (Lukács, 1975:131); en otras palabras, en el ‘narrar’ y el ‘describir’ se opera una articulación que apela a la vez al *páthos* y a la *ratio* del espectador-lector. No es una cuestión menor en una producción cuya intención es marcadamente dogmática. Importante también es el punto de vista desde donde se producen tanto la descripción como la narración: la primera se realiza desde el punto de vista que se acerca al del espectador mientras que la segunda desde el punto de vista del actor (Lukács, 1975:131). Por otra parte, a partir de lo expresado por Lukács, Don Fowler sostiene que una de las aproximaciones al problema de ‘narrar’ y ‘describir’ es precisamente integrar la descripción a la narración:

Clearly narration often continues through a description (there is rarely a complete pause) and the description may occasion reactions in participants important for the plot. But the needs of the plot can usually be satisfied by a much more exiguous account than we are offered in *ékphrasis* [...] It is an important point that description is rarely ‘pure’, because the way that narrative impurity is introduced is often through the figure of an observer. (Fowler, 1991:27).

Al introducir la figura del observador, Fowler, además, señala en su reflexión el ‘punto de vista’ como un constante problema en torno a la *ékphrasis*. De ahí que la pregunta por quién mira, por quién observa se plasme en el concepto de focalización, como estrategia narrativa por parte de dicho observador frente a la linealidad del relato: “there is an obvious sense in which description in

<sup>1</sup> Desde una sensibilidad necesariamente influida por los alcances del binarismo de la antropología filosófica de la modernidad –que el pensamiento contemporáneo ha ido deconstruyendo– cuerpo y espíritu se presentan como dimensiones antitéticas y excluyentes. El escenario premoderno propone, por el contrario, una coexistencia inextricable entre materia y espíritu. La unión a la que aludimos nos resulta, entonces, paradójica en tanto ofrece una materialidad somática (la herida y sus fluidos) que remite directamente a la dimensión abstracta lógico-teológica y la explica. Hoy, la imagen y sus relaciones ameritan una explicación que muy probablemente los lectores medievales no necesitaban indagar, puesto que el cuerpo somático era entendido como habitáculo (tabernáculo) de lo sagrado.

language inscribes a point of view more forcefully and more unambiguously than plastic art” (Fowler, 1991:29). Es el posicionamiento de la mirada lo que construye sentido y al mismo tiempo lo ordena, lo sistematiza. Como bien nota el crítico inglés, es en el discurso donde la descripción deviene menos ambigua, y por tanto la fijación de sentido sería un poco más clara. En las artes iconográficas se presenta a su vez otro tipo de focalización que precisamente no responde siempre a una linealidad en la lectura de la imagen. Por el contrario, la imagen —y sobre todo la bizantina y medieval— exige una lectura, pero por niveles que no son necesariamente lineales. Mieke Bal señala, a propósito de las posibilidades de una ‘lectura’ de la imagen que, como

tout acte de lecture s’inscrit dans un contexte sociohistorique donné, appelé *cadre*, qui restreint les significations possibles. Certains aspects communément abordés par l’histoire de l’art demeurent extérieures à ce concept —tous les éléments visuels qui ne contribuent pas à construire la signification—, tandis que d’autres passent outre les frontières de cette discipline, à l’instar de ceux qui ont trait aux notions de syntaxe, de rhétorique et de récit. (Bal, 2018:44)

En este sentido, nos parece importante rescatar los conceptos de ‘focalización’ y ‘encuadre’ que comparten tanto los estudios literarios como los iconográficos, para el estudio de una obra tan singular y a la vez compleja como lo es el centón *Christus Patiens*. Si tenemos en cuenta que esta obra está básicamente regida por principios y procedimientos intertextuales y alusivos, la citación de textos heterogéneos —tales como las tragedias de Eurípides, los *Evangelios* canónicos y apócrifos y los textos litúrgicos y de otros autores bizantinos—, como señala Tadeusz Kowsan, se constituye “en un enunciado de doble proceso de enunciación y en el que la enunciación real no es original” (Kowsan, 1978:66). Por otra parte, como sostiene Georges Didi-Huberman, “*cadrer, c’est trancher. Trancher, c’est choisir. [...] Tout cadrage est un geste politique.*” (Didi-Huberman, 2018:113). Retomando lo señalado por Bal sobre la relación entre el acto de lectura y el contexto sociohistórico de producción junto con estas palabras del crítico francés, el *cadrage* deviene en gesto político precisamente porque implica concentrar y focalizar la mirada en determinados temas y motivos catalizadores de significación mediante una operación de recorte, selección y realce: son esos motivos y no otros. En el caso de la literatura centónica, la cita intertextual que se inserta en el entramado funciona como gesto de lectura política que nos muestra el posicionamiento ideológico del autor y de su obra, y como una *mise en abyme*, “un procédé artistique ou littéraire de répétition en miroir allant toujours vers le ‘centre’ ou vers le ‘fond’ de l’image [y, agrego, del texto]” (Didi-Huberman, 2018:166). Es la cita recortada, transformada y adaptada la que deviene en procedimiento literario y gesto. Cabe preguntarnos ahora: ¿cuáles serían los alcances de los recursos de la focalización y del encuadre en el texto del centón? ¿Cómo se relacionan con la narración y la descripción?

La escena del traspasamiento del costado con la lanza, como decíamos al inicio, se presenta como una escena doble. Es importante subrayar este carácter de insistencia que, como veremos, tiene del orden no sólo filológico sino también estético y dogmático. Entre los versos 1078 y 1109 se encuentra la que llamaremos ‘Escena de la lanza I’, en el diálogo entre la Theotókos y el coro de mujeres:

ΘΕΟ. ἰὼ μοί, μοί·  
Θέαμα δεινὸν ὄμμασι βλέπω νέον.  
Κατίδεται ἴδεθ’ αἶμα νυγέντος νεκροῦ·  
ὄραθ’ ὄρατε πῶς διπλοῦς κρουνοὺς ῥέει·  
πλευρᾶς γὰρ αἶμα κού πεφυρμένον ποτὸν

1080

- ἔβλυσεν εὐθύς ὡς ἐνούγη τῷ ξίφει  
ἠβώντος ἀνδρὸς δυσμενῶν ἔξ Αὐσόνων.  
Διπλοὺς ἔτι βλύζει τε κρουνοῦ αὐτόθεν· 1085  
αὐτὸς δ' ὀ νύξας ἐκπλαγεῖς κέκραγέ πως,  
ὡς «ἔστιν ὄντως Παῖς Θεοῦ νέκυς ὄδε».  
Τρέχει δ', ὀρᾶτε, καί γε προσπίτνει ξύλω·  
πίπτει τ' ἐπ' οὐδάς τῇ θέῃ νικώμενος,  
στήθός τε παίει καὶ περιπτύσσει πέδον, 1090  
ἔνθ' ἰκρίον πέπηγεν ἐμπεφυρμένον  
ῥείθρῳ καταρρέοντι τῆς πλευρᾶς ἔτι,  
ἀρύεταί τε χερσὶ κρουνοῦ καὶ κάραν  
ἔχρισεν, ὡς ἔοικεν, ὡς ἄγνισμ' ἔχη.
- XO. Ἔοικεν Ἄναξ πολλὰ τῆδ' ἐν ἡμέρᾳ 1095  
κακὰ ξυνάπτειν ἐνδίκως μαιφόνους·  
αὐτοὺς γε μέντοι, μὴ φίλους, δράσειέ τι  
ἔκδικον ὄμμα Δεσπότης παντεργάτου.  
ἴτω δίκ', ἴτω φανερώς ξιφηφόρος  
καὶ πυρφόρος τάχιστα τοῖς μαιφόνους. 1100  
Ἔστι γὰρ ὄντως θαῦμα φρικτὸν εἰσορᾶν·  
ὁ μὲν γὰρ ὥσε κατὰ πλευρᾶς που δόρυ,  
πλευρᾶς νενυγμένης δὲ θαυμαστὸν νόμα  
ἔσταξεν εὐθύς αἰμά τ' οὐ πεφυρμένον·  
φρικτὸν θέαμα καὶ τρόμος μ' ὀρᾶν ἔχει. 1105  
Διδάσκαλον φέρω γὰρ αὐτὴν τὴν κτίσιν,  
γῆς γείσσα σαλευθέντα, ῥαγείσας πέτρας  
τάφους τε νεκρῶν ἄφαρ ἠνεωγμένους·  
αὐτὸς δ' ὀ νύξας ἔντρομος πεσῶν θίγει.

MADRE DE DIOS. ¡Ay de mí! Un terrible y nuevo espectáculo veo con los ojos. (1080) Vean, vean al punto la sangre que cuela del cadáver; vean, vean cómo fluye una fuente doble: de hecho, del costado mana al punto sangre y agua no mezclada inmediatamente cuando fue traspasado con la espada del joven varón de los malvados Ausonios. (1085) Fluye todavía del mismo lugar una fuente doble, pero el mismo que lo traspasa, pasmado, grita de este modo: "Este muerto es realmente Hijo de Dios". Y corre, vean, y se arroja al madero, y cae sobre el suelo vencido por el espectáculo, (1090) y se golpea el pecho y abraza el suelo, donde está clavado el palo empapado por la corriente que aún fluye del costado, y alcanza la fuente con las manos y se unge el rostro, como parece, para tener una purificación/expiación.

CORO. (1095) Parece que el Soberano en este día reúne justamente muchos males para los asesinos; ciertamente contra ellos, no contra los amigos, obre algo justo el ojo todopoderoso del Señor. ¡Que venga la justicia, que venga rápido visiblemente portadora de la espada y (1100) del fuego contra los asesinos! En efecto, el espectáculo es realmente terrible de ver: por un lado, él efectivamente empuja la lanza en una parte del costado, por otro una vez traspasado el costado, destila enseguida una corriente de agua y sangre no mezcladas. (1105) Un espectáculo terrorífico, y un temblor me posee al verlo. Tengo como maestro, en efecto, a la misma creación, a las extremidades de la tierra que se agitan, a las piedras que se rompen y a las tumbas de los muertos abiertas súbitamente; y el mismo que lo traspasó, temblando, tras caer, toca tierra.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Las traducciones son propias.

En un primer nivel de análisis textual, toda la escena está dominada por una profusión de formas verbales ligadas al campo semántico de la visión (1079, 1080, 1081, 1088, 1101, 1105) que construyen la focalización en dirección a un solo punto: la herida del costado y sus efectos. En el caso de la Madre, los verbos en imperativo hacen de esta escena una escena ‘dramática’, en términos de Lukács. Esto puede apreciarse en el uso deliberado de los aspectos verbales: en primer lugar el confectivo, indicando la inmediatez, luego el infectivo para marcar la duración de la visión. Además, la coordinación señalada principalmente por la figura del polisíndeton,<sup>3</sup> en especial a partir del verso 1088 hasta el final del parlamento, así como la insistencia sobre el término κρουός ‘fuente’ (1081, 1085 y 1093) coadyuvan a delinear el *páthos*, el aspecto ‘dramático’ de la narración de la Madre.

El coro de mujeres, que es durante toda la obra el personaje colectivo que sirve de contracanto y apoyatura al personaje de la Madre, reafirma el discurso de esta última, pero se debate, como señala Lukács, entre el *páthos* y la *ratio*. Intenta un atisbo de dar un orden al θέαμα, especialmente entre los versos 1101-1109: las coordinaciones lógicas del discurso toman el lugar del polisíndeton y ordenan los hechos. Los infinitivos de infectivo que inician y cierran la narración de los acontecimientos (1101 “εἰσορᾶν”, 1105 “ὀρᾶν”) delimitan y ordenan la visión. El sintagma “θαῦμα φορικτόν”, el ‘espectáculo terrible’, que da comienzo al relato, también lo clausura con un quiasmo y una variación en el verso 1106: “φορικτόν θέαμα”. Nuevamente el centro es el costado (πλευρά) como fuente junto con ‘una admirable corriente de agua y sangre no mezcladas’ (1103-1104). Además, apela a los fenómenos naturales y sobrenaturales como *exempla* que sostienen dicha argumentación (1106-1109). Sin embargo, el coro no abandona el dramatismo: al comienzo del parlamento, entre los versos 1095-1100, invoca vivamente la justicia divina para con quienes perpetraron la muerte de Cristo; se introduce así el tópico de los judíos como asesinos del Mesías, motivo que tendrá una incidencia capital a lo largo de la obra y nos da claras pautas del contexto de antisemitismo que instala la Primera Cruzada, acontecimiento histórico-político que dialoga con la obra, además de construir dentro del texto la idea de ‘enemigo’.<sup>4</sup> En este sentido, no es casual que el autor haya escogido como intertexto de dicha invocación contra los asesinos el verso 95 de *Medea* de Eurípides en donde se deja claro el concepto de enemigo en boca de la nodriza: “ἐχθρούς γε μέντοι, μὴ φίλους, δράσειέ τι” [contra los enemigos en efecto, no contra los amigos, ojalá haga algo], donde el “ἐχθρούς” del verso euripideo es reemplazado en el centón por el pronombre “αὐτούς” que remite a los ‘asesinos’ (“μιαϊφόνους”) de los versos 1096 y 1100.

La ‘escena de la lanza II’, que se ubica en el inicio del episodio de la sepultura (1209-1239), se halla enteramente en palabras de un solo personaje, el del Teólogo, epíteto que remite al apóstol Juan de la narración evangélica:

<sup>3</sup> El polisíndeton es un recurso muy vinculado con la oralidad y hace de este discurso ‘el primero en el orden de las cosas’, un discurso que genera posiciones emotivas, y por ende, dogmáticas.

<sup>4</sup> Para la noción de ‘enemigo’, *cf.* Reinhart Koselleck (2012:189-197). Las polémicas antisemitas en el espacio bizantino datan de por lo menos el siglo IX, bajo el emperador Heraclio. Las cruzadas acentuarán el problema a partir no sólo del clima en el interior del imperio sino del externo al mismo. Hay que tener en cuenta aquí los diversos actos de antisemitismo que las tropas cruzadas provenientes de Francia, Inglaterra y del Sacro Imperio cometieron a su paso hacia Constantinopla para luego dirigirse a Jerusalén. En cierta medida, el autor del *Christus Patiens* está recogiendo y haciéndose eco de este contexto sociopolítico. Sobre el antisemitismo y las cruzadas, *cf.* Jean Flori (2010:37-44).

TEOLA. Τούνθένδε μάλλον φρικτὸν ἦν θέαμ' ὀρᾶν· γῆς γείσσα σαλευθέντα, ῥαγείσας πέτρας, τάφους τε νεκρῶν εἶδες ἠνεωγμένους. Ὡς δ' αὐ τις ἦκεν ἀνατινάσσων δόρυ, νύσσει παραστάς νειάτην πλευρὰν ξίφει, ἀκμαῖος ἀνήρ· τῆς τομῆς γὰρ ἴσθόμην πληγὴν βαθεῖαν, ὦλκα τραύματος βλέπων. Οὗτος μὲν ὤσε κατὰ πλευρᾶς που δόρυ, πλευρᾶς νενυγμένης δὲ θαυμαστῶς ὕδωρ ἔσταξεν εὐθύς αἰμά τ' οὐ πεφυρμένον· διπλοῦς γὰρ ἐστάλαξε κρουνὸς αὐτόθεν, φρικτὸν θέαμα· πᾶσι δ' ἦν φόβος θιγεῖν. Αὐτὸς δ' οὐ νύξας ἐκπλαγεῖς κέκραγέ πως· «Ὅντως ὁ παρῶν νεκρὸς ἐστὶ Παῖς Θεοῦ.» Τλήμων τε μήτηρ ἐμπαρεστῶσ' ἰκρίω, πίπτει στένουσα καὶ γε προσπιλνᾷ ξύλω· ῶμωξε δ' εὐθύς καὶ περιτύσσει πόδας καὶ χερσὶν ἠρύσατο δικρούνου ῥοῆς, κυνοῦσά τ' αὐδᾷ τοιάδ'. «ᾧ θεῖον κᾶρα, βροτῶν μὲν αὐτὸς καὶ θανῶν κήδη σαφῶς, κενοῖς τε καθάρσιον ἀνθρώπων γένους· σὲ δ' οὐδὲ φροντίζει τις ἐνθελίνα τάφω.» Ἐπεὶ δὲ θρήνων καὶ γόων ἐπαύσατο, χρήζουσ' ἄχραντον ἐξαναστήναι δέμας, προσείχεθ' ὥστε κισσὸς ἔρνεσιν δάφνης. Χρόνω δ' ἀπαλλαγείσα τῶν γόων, ἔφη· «Τί ταῦτ' ἀλύω; πειστέον Παιδὸς λόγοις ἔργοις θ' ὅσ' ὑπέδειξεν εἰς μαρτυρίαν, ὡς ἔστιν αὐτῷ πᾶν θελητὸν δυνατόν· καὶ τῶν ἀέλπτων τὸν πόρον αὐτὸς διδοῖ.» Ταῦτ' εἶπε, καὶ παραυτίξ' ὠράθης σύ μοι.	1210     1215    1220    1225    1230   1235
--	--

TEÓLOGO. A partir de aquí, lo siguiente era un espectáculo terrorífico: (1210) las extremidades de la tierra que se agitaban, las piedras que se rompían, y ves al punto las tumbas de los muertos abiertas. Y además llegaba uno agitando una lanza, traspasa estando de pie el costado bajo con la punta, un varón vigoroso: en efecto, percibí la herida profunda del corte, viendo el surco del golpe. Por un lado, éste empujó la lanza hacia el costado, por otro, una vez traspasado el costado, admirablemente gotea agua y al mismo tiempo sangre no mezclada: en efecto, una fuente doble brota de allí, (1220) espectáculo terrorífico; y todos tenían miedo de tocar. Pero el mismo que lo traspasó golpeándose grita: "Verdaderamente el que se presenta muerto es Hijo de Dios". Y la desdichada madre, estando de pie junto al brazo de la cruz, cae gimiendo y se acerca al palo. (1225) Y sollozaba en ese momento y abraza los pies y con las manos alcanza la doble corriente, y besándola dice cosas tales: "¡Oh divino rostro, tú mismo, aunque muerto, cuidas sin duda de los mortales, y te vacías como ofrenda expiatoria de la estirpe de los seres humanos; (1230) pero nadie se preocupa de que tú seas puesto en una tumba." Y cuando cesó de la lamentación y de los gemidos, deseando que el cuerpo incontaminado se incorporara, se le aferraba como la hiedra a las ramas de laurel. Y culminando el tiempo de los sollozos, dijo: (1235) "¿Por qué estoy fuera de mí? Tengo que confiar en las palabras y obras de mi Hijo, cuantas llevó a cabo como testimonio, porque todo lo deseable es posible para él; y él mismo da el pasaje de las cosas inesperadas." Estas cosas dijo, y tú te me apareciste al punto.

El parlamento se organiza a partir de un ordenamiento de los elementos de la escena anterior que aparecían atravesados por el *páthos* y yuxtapuestos. Este orden responde, como mencionamos, a la lógica de la descripción y del encuadre que fijan significación y verdad y deviene en gesto político e ideológico, en términos de Kowsan y de Didi-Huberman. En primer lugar, observamos que los verbos de visión aparecen solamente al inicio, referidos al  $\theta\acute{\epsilon}\lambda\mu\alpha$  en general y a lo concreto de los fenómenos naturales (1210-1211) para dar lugar, inmediatamente a la descripción efrástica de los vv. 1212-1222. No hay insistencia en la mirada, como en la escena precedente: la mirada del otro (el coro, pero también el espectador-lector) no es interpelada. Aquí, la disposición de los acontecimientos no está regida por el *páthos* inmediato de la visión sino por una *ratio* ordenadora y lógica, que reflexiona sobre el acontecimiento: en este sentido, aparecen los conectores lógicos del discurso (especialmente el distributivo  $\mu\grave{\epsilon}\nu\dots\delta\grave{\epsilon}$  y la partícula  $\gamma\acute{\alpha}\rho$ ) y la fuerte adjetivación de los elementos y personajes, contrariamente a lo que veíamos en la escena entre la Madre y el coro. En segundo lugar, si bien la insistencia sobre la herida del costado es común a ambas escenas, en las palabras del Teólogo, la herida y la emanación de sangre y agua se ubican como un paso previo en el razonamiento, que concluye con la afirmación del v. 1222, citando las palabras del personaje que atraviesa el costado de Cristo con la lanza, con variaciones respecto del v. 1087. El parlamento del Teólogo deviene en una sistematización 'dogmática' de la experiencia de la Madre en la escena I, y donde el coro se posiciona como la internalización inmediata de esa respuesta ante el dolor, de esa verdad que se presenta *ante oculos*. Así, la Madre y el coro 'narran', si retomamos lo señalado por Lukács, mientras que el Teólogo 'describe', y es en esa *ékphrasis* donde encontramos el gesto ideológico que supone todo recorte, todo encuadre, el *cadrer* que mencionaba Didi-Huberman. Lo mismo vale para los versos 1223-1239, en donde la mirada del Teólogo se desplaza hacia el personaje de la Madre y su experiencia psicósomática: tenemos una descripción donde lo que interesa es el lamento de la Madre que complementa, en cierta medida, las palabras del soldado y cierra la definición en el nivel ideológico: ambos personajes definen la naturaleza divina de Cristo, la Madre desde la inmediatez traumática de la pérdida y el Teólogo desde la reflexión dogmática. Así, la repetición de la escena y del motivo, incluso con variaciones, debe verse como gesto de fijación ideológica.<sup>5</sup> Interesante es recordar que los intertextos que construyen este parlamento del Teólogo son casi exclusivos de los discursos de mensajeros de *Medea*, *Reso* y *Bacantes*, donde precisamente dichos personajes 'describen' efrásticamente los hechos violentos y cruentos que contemplaron.<sup>6</sup> En este sentido, también el centonista focaliza y encuadra su lectura del corpus eurípideo para seleccionar los pasajes significativos que le son funcionales para aquello que quiere decir y expresar en el texto.

5 Cabe recordar que el *Christus Patiens* fue el primer texto patrístico editado en el inicio de la Contrarreforma Romana, bajo el pontificado de Paulo III (Farnese), no sólo con la *editio princeps* en Roma de 1542 de Antonio Blado, sino con dos ediciones posteriores en 1544, de R. Rescius en Lyon y de P. Wechel en París, ambas en realidad reediciones del texto de 1542 pero con subsidio económico del Papado (Petitmengin, 2002:22). En este sentido, la fijación ideológica de ciertos núcleos temáticos que ya estaban presentes en el centón cobra un matiz aún más importante tratándose del momento histórico en que la Iglesia romana intentaba combatir la Reforma Protestante. Se puede, además, comprobar también una insistencia por parte de la institución eclesiástica en la edición de esta obra. El catolicismo romano, al leer el centón, retoma toda la carga simbólica e ideológica de las controversias anteriores que se dieron en época bizantina y las reutiliza como instrumento de propaganda de ortodoxia dogmática en su lucha contra la Reforma.

6 1209: *Medea* 1167 palabras del mensajero al iniciar la descripción de la muerte de Glauce, lo describen como un 'espectáculo terrible' de ver; 1213-1215: *Reso* 794-796 donde el cochero describe cómo lo hirieron y el tenor de su herida; 1218: *Medea* 1198 donde el mensajero describe cómo corre la sangre desde la cabeza encendida de Glauce; 1219 *Reso* 790 donde el cochero describe la fuente de donde mana la sangre de Reso; 1220: *Medea* 1202 el mensajero describe los hechos como un 'espectáculo terrible' y donde todos tenían miedo de tocar el cuerpo muerto de la princesa; 1223-1227: *Medea* 1204-1207 el mensajero describe el lamento de Creonte ante su hija muerta. Para un estudio en profundidad de los mecanismos narratológicos en los discursos de mensajeros de la tragedia en general y Eurípides en particular, *cfr.* De Jong (1991, 1992 y 2014).



En nuestra hipótesis también planteábamos que la repetición de esta escena y la insistencia y énfasis en el detalle de la herida del cuerpo de Cristo como conjunción entre lo somático y lo dogmático tienen en el centón alcances que repercuten no sólo en el plano filológico-textual sino también estético-ideológico, y con mayor particularidad en el aspecto iconográfico. ¿Por qué la herida y la sangre aparecen resaltadas en boca de los personajes principales del drama? Para una respuesta a esta pregunta, creemos necesario pensar cómo operaba la relación entre imagen, texto y dogma que atravesó toda la Edad Media bizantina. A este respecto, Henry Maguire se plantea una relación estrecha entre imagen y retórica dentro del espacio sacro de las iglesias, “[...] how particular rhetorical exercises and particular figures of speech influenced the decoration of Byzantine churches; these techniques of rhetoric passed from the schoolroom into the literature of the church, and from the literature of the church onto the walls. [...]” (Maguire, 1981:4). A su vez, Hugh Wybrew señala que en el siglo XI “the restrained iconographic decoration of the ninth century had been somewhat elaborated, [...] providing the rite with a setting which closely corresponded with the developing tradition of liturgical interpretation.” (Wybrew, 2013:130). Hay, así, una apropiación simbólica de las imágenes que forman parte de la cotidianeidad tanto en la liturgia como en los sermones y en los frescos del espacio de culto. Ya en el siglo XI todo el ciclo de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo, así como los otros ciclos de las grandes fiestas, tienen un lugar fijo en la iglesia.<sup>7</sup> La imagen presente en el templo dialoga con aquella que emerge de los textos litúrgicos y adquiere una función catequética, como señalamos arriba, de fijación doctrinal. En el caso concreto del *Christus Patiens*, la escena de la lanza se presenta como un ejemplo de esta concomitancia entre palabra e imagen que ‘fijan’ sentido mediante la insistencia en el motivo. Traemos como ejemplo dos imágenes de dicha escena contemporáneas al momento histórico en el que se ubica el centón: una es el fresco de la de crucifixión en la iglesia ‘en bucle’ (Tokalı kilise), de inicios del siglo X [Fig. 1] y la de la iglesia ‘oscura’ (Karanlı kilise), del siglo XIII [Fig. 2], ambas en Göreme (Turquía) junto con el mosaico de la Basílica de San Marcos de Venecia (Italia) (Fig. 3, siglo XII). Estas producciones iconográficas representan la Crucifixión desde una disposición de los personajes que puede leerse tanto de modo narrativo como efrástico y también en clave teatral: por un lado, la disposición que responde al texto evangélico (las mujeres que acompañan a la Madre, el discípulo Juan), pero que también incluye personajes o variantes propios de la tradición apócrifa, especialmente el centurión y el lancero Longino.<sup>8</sup> Como innovación respecto de la tradición, el autor del centón funde en un solo personaje —el del ‘joven varón de los malvados Ausonios’ (1084 “ἰβῶντος ἀνδρὸς δυσμενῶν Αὐσονῶν”) — los dos que

7 Dichas partes fijas, son, durante el siglo XI, la llamada “segunda zona iconográfica”, “the upper parts of the vaults and the squinches or pendentives immediately below the cupolas.” (Wybrew, 2013:32).

8 La leyenda de Longino tuvo una amplia difusión durante la Antigüedad tardía y toda la Edad Media, tanto oriental como occidental. Las fuentes datan del siglo V (testimonio de Hesiquio de Jerusalén sobre el martirio de Longino) y del siglo X (Mención de Longino en el *Evangelio de Nicodemo-Acta Pilati*, cap. XI rec. B), por lo que es más que probable que el autor del *Christus Patiens* haya tenido conocimiento de la leyenda en torno a este personaje que no es mencionado por su nombre en los Evangelios canónicos. Un problema de interpretación que se plantea en la escena de la lanza I, es la ablución realizada por el personaje masculino con la sangre que mana del costado de Cristo, ya tratado por Dölger (1934). Sin embargo, creemos que este pasaje merece un análisis que considere y profundice las relaciones entre el centón y la imagen, y la presencia de la sangre divina como elemento que los atraviesa. En este sentido, la sangre deviene en clave hermenéutica de lectura no sólo de la historia de Cristo sino también del contexto histórico inmediato de producción del texto centónico (la Primera Cruzada): “[p]arallelo al sangue umano, ma con un contenuto miracoloso illimitato, il sangue divino sovrastava la salvezza e la salute degli uomini. Nell’incerto confine fra astratto e concreto, tra l’allegorico e il letterale, si attribuivano a passi scritturali o di santi Padri interpretazioni estensive ed arbitrarie che si risolvevano quasi sempre in chiave di greve naturalismo.” (Camporesi, 1984:8).

pertencen a la tradición canónica y apócrifa (el centurión, el soldado Longino). Si pensamos, precisamente, en lo teatral como lo acústico de la representación verbal y la representación iconográfica como lo visual de lo verbal, la propuesta del autor del *Christus Patiens* se relacionaría directamente con los sentidos de la lectura medieval (a la que referimos en nuestra hipótesis como plano filológico-retórico):<sup>9</sup> cada personaje representaría en este sentido un nivel de lectura, cada uno tiene un poder de sujeción de un determinado nivel. Así, el coro de mujeres que escucha y ve directamente al personaje de la Madre que sufre (escena de la lanza I) se ubica en el nivel 'literal' del acontecimiento de la Pasión y Muerte de Cristo, en el plano de la experiencia directa del *páthos* y de la 'narración'; el personaje del Teólogo (escena de la lanza II), en cambio, en el plano de la *ratio* y de la 'descripción', se ubica no sólo en el nivel 'literal' (traspasamiento y herida) sino también 'metafórico' (la sangre y el agua que manan conjuntamente como elementos que articulan y dan existencia al dogma). El centón, como obra que reúne en sí textos heterogéneos, estaría evidenciando de este modo un diálogo entre imagen y texto como mencionaba Maguire, diálogo que podemos encontrar en las relaciones entre las imágenes de los muros del templo con los textos litúrgicos [Fig. 4]. De esa manera, a modo de conclusión, establecemos la existencia de una relación, por un lado, con el pasado textual del que se recuperan algunas figuras (las de la tragedia clásica, las de los Evangelios canónicos y la tradición apócrifa), y por otro, con el presente iconográfico del autor. Esto provee, en suma, un campo de análisis altamente enriquecedor no sólo para la literatura centónica en general sino también para el abordaje concreto de otras zonas textuales del *Christus Patiens* y de otros motivos que dialoguen con dichas zonas de análisis teórico-crítico.



Figura 1. Crucifixión, fresco, Tokali kilise, Göreme, inicios del siglo X.

<sup>9</sup> Los cuatro sentidos de lectura de la Escritura (literal, metafórico, alegórico y anagógico) ya estaban presentes en la tradición oriental bizantina mucho antes que en Occidente, donde tendrán su sistematización (Eco, 1985:215-216). Entre los escritores orientales más importantes que utilizan los cuatro sentidos para la lectura de la Biblia figuran Dionisio Areopagita, Basilio de Cesarea, Gregorio de Nisa, Gregorio de Nazianzo, y más cerca de la fecha de escritura del centón, Máximo el Confesor. (cfr. Blowers, 2009).



Figura 2. Crucifixión, fresco, Karanlı kilise, Göreme, siglo XIII.

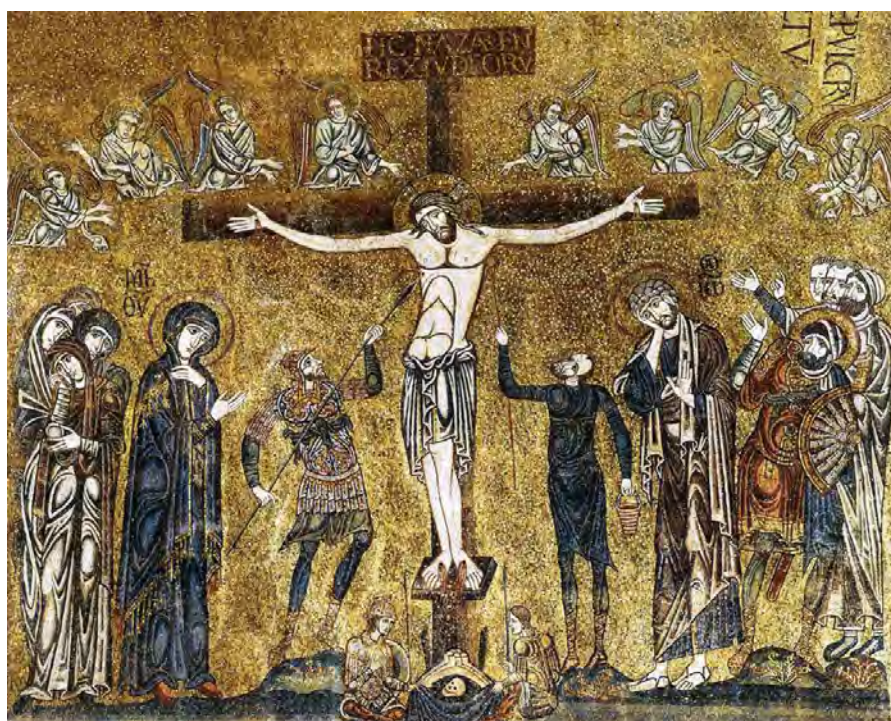


Figura 3. Crucifixión, mosaico, Basílica de San Marcos, Venecia, siglo XII.



Figura 4. Karanlı kilise, Göreme, siglo XIII. Interior.

## Bibliografía

### Fuentes

- » *Christus Patiens* (1885). *Tragoedia Christiana quae inscribit solet ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΣΧΩΝ Gregorio Nazianzeno falso atributa*. Recensuit J. G. Brambs. Lipsiae: Teubner.
- » Eurípide (2011). *Medea*. Introducción de Vincenzo Di Benedetto; traducción de Ester Cerbo, texto griego a frente. Milano: BUR Rizzoli.
- » Eurípide (2004). *Tragédies, tome VII, 2e partie: Rhésos*. Texte établi et traduit par François Jouan. Paris: Les Belles Lettres.
- » Grégoire de Nazianze (1969). *La passion du Christ. Tragédie*. André Tuilier, éditeur. Paris: Du Cerf.

### Estudios

- » Bal, M. (2017). "Lire l'art?". En: Alloa, E. (éd.). *Penser les images III. Comment lire les images?*, Monts: Les presses du réel, 43-74.
- » Blowers, P. M. (2009). "Eastern Orthodox Biblical Interpretation". En: Hauser, A.; Watson, D. (eds.). *A History of Biblical Interpretation. Volume 2: The Medieval through the Reformation Periods*. Grand Rapids-Cambridge: Eerdmann, 172-200.
- » Camporesi, P. (1984). *Il sugo della vita. Simbolismo e magia del sangue*. Milano: Edizioni di Comunità.
- » De Jong, I. (1991). *Narrative in Drama. The Art of the Euripides Messenger-Speech*. Leiden: Brill.
- » De Jong, I. (1992). "Récit et drame: le deuxième récit du messager dans les Bacchantes", *REG* 105, 572-583.
- » De Jong, I. (2014). *Narratology and Classics: A Practical Guide*. Oxford: Oxford University Press.
- » Didi-Huberman, G. (2007). *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard.
- » Didi-Huberman, G. (2018). *Aperçues*. Paris: Les éditions de Minuit.
- » Dölger, F. J. (1934). "Die Blutsalbung des Soldaten mit der Lanze im Passionspiel *Christus Patiens*", *JbACIV*, 81-94.
- » Eco, U. (1985). "L'epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno". En: *Sugli specchi e altri saggi*. Milano: Bompiani, 215-241.
- » Flori, J. (2010). *Las cruzadas*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- » Fowler, D. P. (1991). "Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis", *JRS* 81, 25-35.
- » Koselleck, R. (2012). *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Madrid: Trotta.
- » Kowsan, T. (1976). "El arte destacado y centralizado", *Diógenes* 96, 65-85.

- » Lukács, G. (1975). *Problèmes du réalisme*. Paris: L'arche.
- » Maguire, H. (1981). *Art and Éloquence in Byzantium*. Princeton: Princeton University Press.
- » Nilsson, I. (2014). *Raconter Byzance: la littérature au XIIe siècle*. Paris: Les Belles Lettres.
- » Petitmengin, P. (2002). "Les éditions patristiques de la Contre-Réforme Romaine". En: Cortesi, M. (ed.). *I Padri sotto il torchio. Le edizioni dell'Antichità cristiana nei secoli XV-XVI*, Firenze: Edizioni del Galluzzo, 3-29.
- » Pollmann, K. (2017). *The Baptised Muse. Early Christian Poetry as Cultural Authority*. Oxford: Oxford University Press.
- » Puchner, W. (2012). *Von Herodas zu Elytis. Studien zur griechischen Literaturtradition seit der Spätantike*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau.
- » Rosenqvist, J. O. (2007). *Die byzantinische Literatur. Vom 6. Jahrhundert bis zum Fall Konstantinopels 1453*. Berlin-New York: Walter de Gruyter.
- » Vakonakis, N. (2011). *Das griechische Drama auf den Weg nach Byzanz. Der euripideische Cento* Christos Paschon. Tübingen: Narr.
- » Wybrew, H. (2013). *The Orthodox Liturgy. The Development of the Eucharistich Liturgy in the Byzantine Rite*. London: Society for Promoting Christian Knowledge (SPCK).