



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

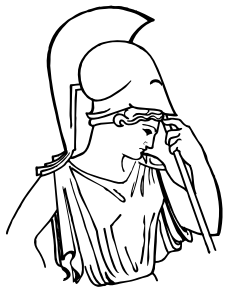
EL SUFRIMIENTO DE LA MADRE DE DIOS EN EL *CHRISTUS PATIENS* O  
EVANGELIO SEGÚN EURÍPIDES

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN LETRAS CLÁSICAS

PRESENTA:  
ISRAEL PÉREZ MORALES

ASESOR:  
DR. BERNARDO BERRUECOS FRANK



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2022



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM <IN401718>. También agradezco la generosa ayuda de mis sinodales, quienes me apoyaron con sus revisiones, bibliografía, sugerencias y comentarios; estaré siempre en deuda con el Dr. Bernardo Berruecos Frank, el Mtro. Absalom García Chow, la Dra. Martha Lilia Tenorio Trillo, el Lic. Juan Carlos Rodríguez Aguilar y el Mtro. José Luis Quezada Alameda. Por supuesto, todos los errores de este trabajo sólo me pertenecen a mí.

Άγνωστω θεῷ

(Hch 17, 23)

*Para mi madre,  
paciente Ítaca*

## AGRADECIMIENTOS

Llegué hasta aquí gracias a muchas personas, pero no lo hubiera hecho sin el apoyo de mi familia, mis padres, Martina y Fortino, y mis hermanas, Jazmín y Lucía: siempre creyeron en mí, incluso cuando yo no lo hacía. También agradezco a mi abuela, Mamatrán, por su cariño infinito y sus historias, probablemente a ella le deba mi interés por el pasado y lo que conservamos de él.

Este agradecimiento también es para todos aquellos que me acompañaron a lo largo de la carrera y lo que vino después:

Mis profesores y profesoras de la facultad, especialmente a Daniel Sefami y Evelia Arteaga, que me enseñaron mis primeras letras en latín y griego, respectivamente; a Raúl Torres Martínez, por compartir su exquisita mezcla de saber y excelente humor; a Silvia Jiménez Barba, por dejarme ser su ayudante; a Juan Carlos Rodríguez Aguilar, por su pasión por la literatura latina y el hacer libros, y por darme la oportunidad de trabajar en el mundo editorial; a Carolina Olivares, por enseñarme la seriedad con la que se debe investigar.

Mis amigos, César, Emmanuel, Bianca, Michel Axl, Susana Rocha, Brenda Yáñez, Yasmín Vera Torres, Santiago Morales, Pani Karime, Hugo Aquino, Daniel Navarrete, Alejandra Peralta, Renato Huarte, Germán Pérez: por acompañarme y quererme. A Jimmy, Migue (Gato) y Migue (Taquito), que me recibieron con los brazos abiertos siempre que volvía a casa. A Caro, por borrar el tiempo y la distancia. A mis compañeros de la gerencia editorial y de la dirección del FCE. A la FLAG, especialmente a Julienne, que nunca dejó de alentarme para ser la mejor versión de mí mismo. A Rosario, que me ayudó como una madre cuando la mía se hallaba lejos.

Mis sinodales, Bernardo Berruecos Frank, por ser mi asesor y apoyarme siempre en el tan sinuoso camino de la titulación; Absalom García Chow, por las lecturas, clases y debates a través del correo electrónico; Martha Lilia Tenorio Trillo, que me compartió bibliografía sin la cual no hubiera escrito esto; Juan Carlos Rodríguez Aguilar y José Luis Quezada Alameda, por sus atentas y cariñosas revisiones, y sus maravillosas clases.

A la UNAM, por ser una gran oportunidad. A la Ing. Adriana Neyra, por siempre ayudar. Y a todos los que ya no mencioné y también son responsables de este logro.

## ÍNDICE

I. EL CENTÓN <i>CHRISTUS PATIENS</i> . UNA VISIÓN GENERAL .....	7
II. CENTÓN .....	14
Concepto.....	14
Un poco de historia.....	16
Tipos.....	18
Interpretación.....	19
<i>Alusión</i> .....	20
<i>Intérprete</i> .....	28
<i>Base simbólica</i> .....	30
a) El lamento ritual funerario griego .....	31
b) Resurrección, prefiguración y <i>Verfremdung</i> .....	35
III. ANÁLISIS LITERARIO .....	42
El sufrimiento de la madre de Dios .....	42
El lamento de la madre de Dios: la pre-resurrección de Cristo .....	46
IV. CONCLUSIONES .....	63
BIBLIOGRAFÍA.....	67

## I. EL CENTÓN *CHRISTUS PATIENS*. UNA VISIÓN GENERAL

La intención de este trabajo es exponer mi interpretación de los primeros versos del lamento con el que María acompaña el pasaje del descendimiento de Cristo de la cruz en el centón *Christus Patiens* (vv.1301-1305 y 1309-1327): ahí, sostengo, María manifiesta el dolor y la tristeza que sufre en su maternidad, al intentar “resucitar” a su hijo, acción que a partir de ahora denominaré “pre-resurrección”. Esta interpretación servirá para cuestionar el significado del pasaje, y del centón en general, y plantearlo no en términos de *Christus Patiens* (Χριστός πάσχων), sino más bien de *Deipara patiens* (θεοτόκος πάσχουσα).

*Christus Patiens* (en adelante *CP*)<sup>1</sup> es una obra de teatro que dramatiza la historia de la pasión, muerte, sepultura y resurrección de Cristo,<sup>2</sup> compuesta de acuerdo con la técnica del centón. Un centón es una composición literaria hecha de partes de versos, versos completos o secuencias de versos extraídos de obras del canon clásico que, tras haber sido seleccionados, reagrupados y adaptados, tratan un tema distinto al que en un principio trataron.<sup>3</sup> En el caso de *CP* los versos fueron extraídos principalmente de las tragedias de Eurípides, aunque también hay algunos versos que provienen de Esquilo y Licofrón.<sup>4</sup> Sin duda el contenido cristiano de *CP* difiere del pagano de las tragedias clásicas que lo constituyen.

La obra entera está compuesta de tres partes. Un prólogo de 30 versos, el drama propiamente dicho (2531 versos) y una súplica final (71 versos).<sup>5</sup> En el prólogo se presenta brevemente lo que se

---

<sup>1</sup> Sigo a Davies 2017, p. 189, en esta abreviación del título del centón.

<sup>2</sup> Trisoglio 1995, p. 33, nota 1.

<sup>3</sup> Infra, “Concepto”, pp. 14 y ss.

<sup>4</sup> Véase Brambs 1885, pp. 7-17, y el “Index locorum auctorum antiquorum” de Tuilier 2008, pp. 343-361, en donde se encuentra la relación de los versos del canon clásico pagano que componen *CP*. Según la lista de Tuilier, *CP* reutilizó 21 versos o pequeñas secuencias de versos de dos tragedias de Esquilo, *Agamenón* y *Prometeo encadenado*. En cambio, de la *Alexandra* de Licofrón *CP* reutilizó 8 versos. Todo esto contrasta notablemente con el hecho de que un tercio del total del centón está formado a partir de las tragedias de Eurípides. Ver Pollmann 2017, p. 144. Cf. Lacore 2002, p. 93 y nota 4.

<sup>5</sup> En los manuscritos *Parisinus gr. 2875* y su copia tardía *Monacensis gr. 154* aparece un colofón de seis versos que, según Tuilier, debió de haber sido escrito por alguien que no conocía bien el texto, debido al desprecio que muestra hacia la literatura pagana. Ver Tuilier 2008, pp. 30 y ss., para la discusión sobre la exclusión de este colofón de su edición. Cf. Davies 2017, pp. 206-208, para una interpretación de dicho colofón que la edición de Brambs sí considera, cf. Brambs 1885, p. 172.



tratará en la sección dramática: νῦν τε κατ' Εὐριπίδην<sup>6</sup> / τὸ κοσμοσωτήριον ἐξερῶ πάθος (vv. 3-4).<sup>7</sup> Sin duda, la pasión de Cristo es el tema principal de todo el drama, pero como allí mismo se dice, uno podrá aprender muchos otros misterios relacionados (v. 5: πλεῖστα μυστικῶν λόγων) puestos en la boca de la madre de Dios y del discípulo amado (vv. 6-7: ὡς ἐκ στόματος μητροπαρθένου κόρης, / μύστου πεφιλμένου τε τῷ Διδασκάλῳ). El hecho de que se señale al personaje de la madre de Dios antes que a cualquier otro es un indicio de su importancia a lo largo de toda la obra, tanto en la sección dramática como en la oración final. La madre de Dios es el personaje con mayor participación en el drama y en sus discursos ella desarrolla temas teológicos diversos, es decir, los misterios recién mencionados, algunos de los cuales se mencionan de manera breve en el prólogo (vv. 8-27). Debe destacarse que al tema del sufrimiento de la madre de Dios, manifestado a través del lamento (θρηνοῦσαν), causado, a su vez, por la contemplación de la pasión de su hijo, se le reservan dos lugares en el prólogo. La primera vez ocurre en los vv. 8-13, en donde se señala que se trata de lo primero que uno verá en el drama, y la segunda vez ocurre en los vv. 25-27, al cerrar la exposición temática. Este tema envuelve a los otros tratados entre los versos 14 y 24. Esta repetición es una indicación de la importancia del sufrimiento de la madre de Dios a lo largo de toda la pieza. Por último, los vv. 28-30 del prólogo enlistan a los personajes, aunque no a todos.

Los personajes mencionados en el prólogo son la Madre santísima (la madre de Dios, la Virgen María), el discípulo virgen (el apóstol Juan, hermano de Santiago e hijo de Zebedeo) y las mujeres que acompañan a la madre del Maestro, que en conjunto son identificadas como “Coro” y que en algunas ocasiones se separan en “semicoro” y “otro semicoro”. Los personajes que también aparecen en el drama y no se mencionan en el prólogo son: José (de Arimatea, el judío que le pide a Pilato el cadáver de Jesús para hacerse cargo de su sepultura),<sup>8</sup> Nicodemo (el discípulo nocturno),<sup>9</sup> Magdalena, y los diversos mensajeros que aparecen en diferentes momentos del drama,

<sup>6</sup> De acuerdo con Lacore 2002, p. 98, nota 24, la expresión κατ' Εὐριπίδην recuerda la forma en la que se han nombrado los evangelios: ΚΑΤΑ ΜΑΡΚΟΝ, ΚΑΤΑ ΙΩΑΝΝΗΝ, etc. El centón sería entonces la versión de la pasión de Cristo según (san) Eurípides, lo que indicaría también que se trata de una revelación que el autor de *CP* encontró en las tragedias de Eurípides, semejante a lo que Proba hace con la obra virgiliana. Cf. Proba, *Cento Vergilianus de laudibus Christi*, 23 apud Cullhed 2015, pp. 192 y 3; *Vergilium cecinisse loquar pia munera Christi*: “Les revelaré que Virgilio cantó la piadosa misión de Cristo”. Cf. Pollmann 2017, pp. 112-113. Sin embargo, Lacore (2002, p. 98, nota 24) señala que tanto Tuilier como Trisoglio intentaron eliminar tal asociación traduciendo dicha frase en sus ediciones del texto como “à la manière d’Euripide” y “secondo lo stile di Euripide”, respectivamente.

<sup>7</sup> “Ahora hablaré sobre la pasión salvífica según Eurípides”. Ésta y todas las traducciones del griego al español o del latín al español que aparecen en este estudio son mías. La edición del texto de *CP* empleada a lo largo de este trabajo es la de Tuilier 2008 (1969).

<sup>8</sup> *SBLGNT*, Mt 27, 57-60; Mc 15, 43-46; Lc 23, 50-55; y Jn 19, 38-42.

<sup>9</sup> “μύστην νύχτων”. Cf. *CP.*, 1137 y Jn 19, 39.

entre ellos un jovencito que anuncia la resurrección.<sup>10</sup> También Cristo es un personaje, pero su participación es mínima, de los 2531 versos que componen la sección dramática, sólo 69 salen de sus labios.<sup>11</sup> Aunque su pasión sea fundamental para el drama, él no es realmente el protagonista de éste, sino más bien su madre.<sup>12</sup>

*Christus Patiens* es un drama extenso. Para el responsable de la edición crítica de 1969, André Tuilier, se trata de una trilogía de episodios continuos sin pasajes que sirvan de transición entre uno y otro. El primero es “La Pasión y la Muerte de Cristo” (vv. 1-1133), le sigue “Cristo en la Tumba” (vv. 1134-1905) y termina con la “Resurrección de Cristo” (vv. 1906-hasta el final). Tuilier señala que con esta división *CP* se une a la tradición clásica de componer trilogías.<sup>13</sup> Trisoglio, por su parte, propone una división de la obra en cuatro episodios que, aunque se inspira en la propuesta de Tuilier, lo hace pensando en un esquema diferente, compuesto de prólogo y cuatro episodios. Así, incluye dentro de la estructura de *CP* el prólogo, y divide en dos la primera parte sugerida por Tuilier para así tener cuatro episodios: “La Pasión” (1-847) y “La Muerte” (848-1133).<sup>14</sup> Sea cual sea la división que mejor acomode a *CP*, lo cierto es que las distintas propuestas ofrecen una idea general del contenido del drama. Sin embargo, los largos discursos que aparecen en la obra no sólo se centran en el tema de la sección en la que están, sino que, generalmente, tratan otros temas teológicos relacionados que incluso ya se han tratado previamente.<sup>15</sup>

La súplica final es una piadosa oración por la salvación del alma de la voz poética. Se divide en dos partes: la primera está dirigida a Cristo, es una petición de que lo/la libere de las cadenas del

---

<sup>10</sup> Cf. Trisoglio 1995, p. 31, n. 10; y Brambs 1885, pp. 27- 28.

<sup>11</sup> Cf. Pollmann 2017, p. 147, y la nota 26 de la misma página: ella señala que el sufrimiento de Cristo sólo es patente a través de la experiencia de los otros personajes del drama. Lacore 2002, p. 99, dirá que Cristo no puede ser un personaje trágico, sino solamente un objeto de contemplación.

<sup>12</sup> Cf. Tuilier 2008, pp. 67 y ss., y Trisoglio 1995, pp. 18-21.

<sup>13</sup> Ver Tuilier 2008, p. 20, y Pollmann 2017, p. 150, n. 45, sobre la posibilidad de presentar cada parte del drama a lo largo de tres días de la Pascua. Sin embargo, Hunger 1969/1970, pp. 18-19 y 33, quien considera *CP* como una producción bizantina, señala que el *θέατρον* en dicha época era el círculo de intelectuales que se reunía para compartir sus eruditas creaciones literarias, pues el teatro como lugar de representación y observación de obras dramáticas ya no existía para entonces.

<sup>14</sup> Para Trisoglio, su esquema se basa en la forma tradicional de las tragedias clásicas (Trisoglio 1995, p. 33, n. 1). Sin embargo, su visión no es del todo precisa. Aunque algunas obras como *Hipólito* o *Hécuba* de Eurípides tengan en efecto cuatro episodios (ver Medina González y López Férez 1991, pp. 320 y 440-442), Trisoglio olvida señalar que las tragedias clásicas también están compuestas de otras partes, como párodo (primera participación del coro) y éxodo (el final de la obra, que puede ser desde una breve participación del coro hasta una serie de diálogos), por lo que su esquema tradicional, en mi opinión, resulta muy simplista. Además, algunas tragedias tienen más episodios, como *Medea*, que tiene cinco (Medina González y López Férez 1991, pp. 207-208; cf. Halleran 2005, pp. 177-181, quien considera que tiene seis), por mencionar un ejemplo.

<sup>15</sup> Cf. Pollmann 2017, p. 150. Un caso muy claro es el tema de la virginidad de la madre de Dios. Éste aparece al inicio (vv. 60 y ss.), en medio (vv.1356 y ss.) y al final (v. 2399 y ss.) de la obra, por mencionar sólo algunas de las ocasiones en las que ocurre.

pecado (vv. 2532-2571); la segunda, por otro lado, se dirige a la madre de Dios, a quien le ruega que interceda en su favor ante Dios para su salvación (vv. 2572-2602).

Aunque *CP* se asocia al género de la tragedia debido a la abundante reutilización de las obras de Eurípides, el metro del centón no es el trímetro yámbico, como podría esperarse,<sup>16</sup> sino uno que se le parece bastante, es decir, el dodecasílabo bizantino (*byzantinischen Zwölfsilbern*).<sup>17</sup> Éste es un metro acentual y no prosódico, como el de la Antigüedad clásica. Consiste en un verso con doce sílabas que siempre lleva acento en la penúltima y una pausa después de la quinta o la séptima.<sup>18</sup>

Identificar al autor de *CP* ha sido una discusión de siglos y hasta el día de hoy sigue sin haber un consenso.<sup>19</sup> Por mucho tiempo se creyó que el autor fue uno de los padres Capadocios, Gregorio Nacianceno (siglo IV), a quien se le dio el título de “Teólogo”,<sup>20</sup> pues los manuscritos del centón señalan que la obra es de un Gregorio el “Teólogo”,<sup>21</sup> por lo que no fue difícil asociarlo con él. Como Gregorio fue contemporáneo del emperador Juliano, el llamado Apóstata, con quien compartió clases durante su juventud, se creyó que *CP* era una afrenta al decreto de este emperador de prohibir a los cristianos enseñar literatura clásica. Al escribir *CP*, la historia cristiana por excelencia, con material pagano también por excelencia, Gregorio demostraba que su fe no era ningún impedimento para el dominio de la cultura antigua.<sup>22</sup> Sin embargo, después de la *editio princeps* del centón, publicada en 1542 por Antonius Bladus en Roma, se dudó no sólo de Gregorio Nacianceno como el autor de la obra, sino también de la fecha de su composición. En el siglo XVII el cardenal Roberto Belarmino dijo: *Tragoedia Christus patiens non videtur habere*

---

<sup>16</sup> El propio editor del centón y autor de su traducción al francés, es decir, André Tuilier 2008, p. 19, señala que los versos del centón son yámbicos. Cf. Pollmann 2017, pp. 148 y 150, y Davies 2017, p. 190.

<sup>17</sup> Cf. Rosenqvist 2007, p. 137. Hay tres versos en el drama en el que aparece otra estructura métrica que no es el dodecasílabo bizantino, sino el anapesto: *CP.*, 1461-1463, dichos versos provienen de participaciones del coro del *Agamenón* de Esquilo en las que se le habla directamente a Agamenón; cf. Brambs 1885, p. 18, y Tuilier 2008, pp.19, nota 1, y 246-247. Ver Jeffreys 1974, pp. 194, 148, nota 11, y *passim*, quien sugiere que, al igual que el verso político (compuesto de quince sílabas, con una pausa después de la octava y acento en la penúltima y en la sexta u octava), el dodecasílabo bizantino debió de haberse originado por influencia de esquemas métricos latinos.

<sup>18</sup> Ver Lauxtermann 2003, p. 253, quien también señala que los poetas bizantinos intentaban neciamente seguir las anticuadas normas de la prosodia para hacer que sus dodecasílabos bizantinos lucieran como trímetros yámbicos, sin embargo, no tenían mucho éxito.

<sup>19</sup> Cf. Tuilier 2008, pp. 11-18; Sticca 1974, p. 26; y Pollmann 2017, pp. 145-149.

<sup>20</sup> Para tener una visión general sobre este Padre de la Iglesia, consúltese su biografía, acompañada de la traducción de una selección de sus escritos al inglés, elaborada por Daley en 2006. Para una revisión sobre la vida y obra de Gregorio Nacianceno contextualizada por la vida y obra también de los hermanos Basilio y Gregorio de Nisa véase Moreschini 2007, pp. 95-148.

<sup>21</sup> Τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Γρηγορίου τοῦ θεολόγου. Cf. Tuilier 2008, p. 124.

<sup>22</sup> Trisoglio 1995, pp. 11-14. Tuilier 2008, pp. 56-58, 64, 72. Ver Prieto Domínguez 2010, pp. 66-70, quien considera que en el decreto del emperador Juliano está el origen de la composición del *Cento Vergilianus de Laudibus Christi* de Proba. Véase *infra*, p. 17. Cf. Cullhed 2015, pp. 52-53.

*gravitatem solitam Nazianzeno, praesertim cum describitur ejulatus Matris Christi, quae prudentissima atque constantissima est.*<sup>23</sup> Mientras que a este cardenal le pareció que el centón era indigno de Gregorio, quienes lo consideran su autor no dudan de que sólo la erudición de un hombre como él era necesaria para tal composición.<sup>24</sup> Han sido diversos los poetas a los que se ha atribuido la obra, incluso de épocas tan lejanas a Gregorio Nacianceno como el siglo XII, época que hoy se considera como la más probable de su composición.<sup>25</sup> La anterior afirmación es respaldada por razones técnicas, históricas y teológicas. Por ejemplo, se sabe que el metro del centón, el dodecasílabo bizantino, no fue de uso común sino hasta después del siglo VII;<sup>26</sup> además, las tragedias de Eurípides fueron desconocidas durante varios siglos y lo más temprano que pudieron haber sido rescatadas del olvido es probablemente hacia la primera mitad del siglo IX;<sup>27</sup> por otro lado, aunque el texto defiende la doble naturaleza de Cristo como hombre y como Dios, lo que para Tuilier es una razón sumamente importante para atribuirla a Gregorio, quien fue un anti-Apolinarista por excelencia,<sup>28</sup> Pollmann sostiene que el tono del texto de ninguna manera es apologético, propio de las disputas del siglo IV, sino simplemente ortodoxo.<sup>29</sup> No es el objetivo de este estudio resolver este asunto, pero las investigaciones al respecto son bastante convincentes sobre su posible composición hacia el siglo XII.<sup>30</sup>

Las fuentes del centón *CP* son de naturaleza diversa. Sin duda, tratándose de la pasión y muerte de Jesús de Nazaret, los evangelios canónicos son la principal inspiración de la obra. Sin embargo, también algunos libros del Antiguo Testamento, los Hechos de los Apóstoles y algunas cartas de Paulo están presentes en el centón.<sup>31</sup> Además de fuentes bíblicas, entre otros textos religiosos que influyeron *CP* se encuentran dos evangelios apócrifos fundamentales: el Proto-evangelio de Santiago y el Evangelio de Nicodemo.<sup>32</sup> Se ha señalado también que todo *CP*, y específicamente

---

<sup>23</sup> R. Bellarminus, *De Scriptoribus ecclesiasticis*, 1613 apud Tuilier 2008, pp. 13-14.

<sup>24</sup> Ver Tuilier 2008, pp. 70-74.

<sup>25</sup> Rosenqvist 2007, p. 137.

<sup>26</sup> Pollmann 2017, p. 148.

<sup>27</sup> Cf. Browning 1968; Turyn 1957, pp. 308-309.

<sup>28</sup> Apolinar rechazaba que Cristo tuviera dos naturalezas, la divina y la humana, y sólo defendía la divina. Cf. Tuilier 2008, pp. 58 y ss. Ver Moreschini 2007, pp. 78-81.

<sup>29</sup> Pollmann 2017, p. 146.

<sup>30</sup> Ver los argumentos de Hunger 1969/1970, pp. 34-35, especialmente, y *passim*.

<sup>31</sup> Ver el "Index in Sanctam Scripturam" de Tuilier 2008, pp. 356-361. Cf. Brambs 1885, p. 17 y *passim*.

<sup>32</sup> Ver Tuilier 2008, pp. 64-69, quien, en su afán de defender a Gregorio Nacianceno como autor de *CP*, argumenta que el Evangelio de Nicodemo, que no podría ser posterior al siglo V (ver Santos Otero 2009, pp. 205-207), fue inspirado más bien por *CP* y no al revés. Asimismo, señala que ni el Proto-evangelio de Santiago ni el Evangelio de Nicodemo son apócrifos "au sens strict". En este estudio las veces que se haga referencia a este último se alude específicamente a la primera parte, es decir, las *Acta Pilati*, recepción griega B, consignada en la edición de

los versos 454-460, fueron inspirados por un autor del siglo VI, Romanos el Melodista.<sup>33</sup> En cuanto a las fuentes no cristianas, las tragedias de Eurípides, principalmente *Medea*, *Hipólito*, *Bacantes*, *Hécuba*, *Orestes*, *Reso*, *Troyanas*,<sup>34</sup> son elemento esencial del centón.

Como se observa, las fuentes son de dos tipos: cristianas y paganas. La combinación de ambas hace del centón un texto único cuya forma de analizar se estudiará más adelante. El lector no debe ignorar que tanto las fuentes cristianas como las paganas proporcionan al centón tanto contenido (*res*) como forma (*verba*). Si bien es obvio que la historia de Jesús (*res*) no se encuentra en las tragedias clásicas, la presencia de éstas hace de la misma historia una versión única. Asimismo, aunque la naturaleza del centón exija que haya versos extraídos *verbatim* de la lengua de Eurípides, eso no prohíbe que algunas palabras o frases de la Biblia se entretejan entre aquéllas.<sup>35</sup>

La versión de *CP* es única porque, entre otras cosas, el sufrimiento de la madre de Dios debido a la muerte de su hijo es el tema principal.<sup>36</sup> En la Biblia no hay ningún lugar en el que se trate dicho asunto. Juan es el único de los evangelistas que de cierta forma alude brevemente a éste al mencionar que ella estaba al pie de la cruz junto a otras mujeres.<sup>37</sup> De hecho, no sólo los textos canónicos desdeñaron la idea, sino también la tradición occidental lo hizo durante mucho tiempo;<sup>38</sup> ésta se expresa claramente en las siguientes palabras de san Ambrosio al respecto del pasaje mencionado de Juan: *Stabat Sancta Maria iuxta crucem filii et spectabat virgo sui unigeniti passionem; stantem illam lego, flentem non lego*.<sup>39</sup> El sufrimiento de María es más bien un tema apócrifo,<sup>40</sup> presente en el Evangelio de Nicodemo, en donde no se ve a una madre de Dios sólo *stantem*, como la describe

---

Tischendorf 1876, pp. 287-322. Para el Proto-evangelio de Santiago véase la edición bilingüe griego-español de Santos Otero 2002, pp. 120-170. Tuilier 2008, pp. 40 y 69, señala que otras fuentes de inspiración del centón pueden encontrarse en san Efraín y la liturgia siríaca y en una tradición capadocia sobre el sufrimiento de María durante la pasión de su hijo. Ver Alexiou 2002, pp. 62-65, de quien se infiere que *CP* también tendría influencia de unas *tropária* del siglo IX atribuidas al emperador León VI conocidas como *Stavrotheotókia*, y del *planctus* de Simeón Metafrastés, si éste es realmente su autor (s. X) y no a quien comúnmente se le atribuye, Nicéforo Basilakes (s. XII). Ver Shoemaker 2016, pp. 53-67, quien señala que la figura de María en la Crucifixión adquirió importancia y popularidad en Bizancio gracias a la *Vida de la Virgen* de Máximo el Confesor, escrita hacia el siglo VII.

<sup>33</sup> Rosenqvist 2007, p. 137. Cf. Tuilier 2008, pp. 39 y ss., quien defiende que fue el centón el que inspiró a Romanos el Melodista y no al revés.

<sup>34</sup> Véase supra, nota 4. Cf. Tuilier 2008, pp. 19 y 20, nota 2.

<sup>35</sup> Sólo por mencionar un ejemplo de esto, la frase Εἰρήνη ὑμῖν (Jn 20, 19), que pronuncia Jesús después de la Resurrección al reunirse con la mayoría de sus discípulos, se repite exactamente en el verso 2504 de *CP*. Cf. supra, nota 31.

<sup>36</sup> Ver Sticca 1974, pp. 29-30, y Tuilier 2008, pp. 67-69.

<sup>37</sup> Jn 19, 25. Cf. Davies 2017, p. 194.

<sup>38</sup> Al menos hasta el siglo XII, véase Pelikan 1996, p. 125.

<sup>39</sup> *De obitu Valentiniani*, Cap. XXXIX, PL, XVI, 1431; *Expositio Evangelii Secundum Lucam*, PL, XV, 1930-1931 apud Sticca 1974, p. 30.

<sup>40</sup> Sticca 1974, pp. 27 y 30. Cf. Tuillier 2008, pp. 67 y ss.

Ambrosio, o *prudentissima atque constantissima*, como la quería el cardenal Belarmino, sino a una madre desgarrada por el dolor y la tristeza: precisamente así es como la madre de Dios es representada en el centón *CP* y esto será el interés principal del presente estudio.

Los sentimientos y emociones de María son acordes al dogma ortodoxo presente en *CP* de la doble naturaleza de Cristo. Tal como lo señala Tuilier: “Les sentiments pathétiques qu’elle exprime à plusieurs reprises sont destinés à souligner tour à tour la plénitude de sa maternité divine et de sa maternité humaine”.<sup>41</sup> Sin duda, pese a que jamás aparezca el término θεοτόκος en ninguna parte de la obra, María es presentada como madre de aquel que tiene dos naturalezas: μητέρα τοῦ διουσοῦς.<sup>42</sup> La maternidad de María está indisolublemente unida a la doble naturaleza de su hijo.

La intención de este estudio es demostrar que los primeros versos del lamento con el que María acompaña el pasaje del descendimiento de Cristo de la cruz en el centón *Christus Patiens* (vv.1301-1305 y 1309-1327) ilustran el dolor y la tristeza que sufre en su maternidad, al representarla tratando de “resucitar” a su hijo, acción que he denominado “pre-resurrección”. Dicha representación es una interpretación mía, producto del análisis literario del texto, en el que considero tanto la naturaleza intertextual propia del centón como la naturaleza ritual del lamento de María, sin perder de vista que todo ello se encuentra en relación con nociones teológicas como prefiguración,<sup>43</sup> Resurrección<sup>44</sup> y el dogma de la doble naturaleza de Cristo.<sup>45</sup> Todo lo anterior servirá para cuestionar el significado del pasaje, y del centón en general, y plantearlo no en términos de *Christus Patiens* (Χριστός πάσχων), sino más bien de *Deipara patiens* (θεοτόκος πάσχουσα).<sup>46</sup>

Para lograr lo anterior, procederemos primero a precisar con mayor detalle el concepto de centón y su naturaleza intertextual. Esto será esencial para entender el análisis literario que

---

<sup>41</sup> Tuilier 2008, p. 69.

<sup>42</sup> *CP.*, 1795; cf. Tuilier 2008, pp. 59 y ss. Cf. Pelikan 1996, pp. 55-65, para una breve revisión sobre las discusiones del título θεοτόκος para la Virgen María.

<sup>43</sup> Instrumento exegético que buscaba prototipos de personajes y eventos del Nuevo Testamento en el Antiguo. Véase infra, pp. 36-38.

<sup>44</sup> El hecho de volver a la vida después de la muerte. Véase infra, pp. 35-36.

<sup>45</sup> Jesús como hombre y como Dios. Véase infra, pp. 35-36.

<sup>46</sup> Se trata de una “corrección” al título del centón. Sin duda, esta expresión luce arriesgada al parecer sugerir que la madre de Dios sufrió tanto como su hijo. Por supuesto que no es eso lo que quiero defender; más bien, pretendo subrayar que ella sufrió de forma extrema la muerte de Cristo. Por otra parte, tal nombre puede asociarse, pero por supuesto no exactamente, con el de la representación visual de la Virgen María conocida como Virgen de la Pasión (τοῦ Πάθους), véase Ševčenko 1991, p. 2176. Por supuesto, la *Mater Dolorosa* occidental es un referente, pero de ninguna manera un equivalente, véase Pelikan 1996, pp. 125-136, especialmente pp. 125-129, y Alexiou 2002, p. 68. Quiero aclarar que estoy consciente de las tradiciones occidental católica y oriental ortodoxa de la madre de Dios y del hecho de que mi propuesta de lectura se aleja de ambas en cierta medida. No obstante, como se verá más adelante, las bases de mi interpretación no son simplemente la creatividad y el ingenio, sino también la literatura subyacente a *CP* y algunas teorías literarias.

posteriormente se realizará y por qué en éste se considera el carácter ritual del lamento de María y otras reflexiones de carácter religioso.

## II. CENTÓN

### CONCEPTO

La palabra *cento* en latín refería a la manta compuesta a partir de retazos de otras telas. Con el tiempo adquirió un sentido diferente y pasó a designar las composiciones literarias hechas con “retazos” de las obras de otros autores.<sup>47</sup> La primera vez que tuvo un sentido figurado conocido es en el *Epidicus* (v. 455) de Plauto, en donde aparece la frase *centones sarcire*, cuyo significado es “inventarse historias o mentiras”.<sup>48</sup> Sin embargo, la primera vez que realmente ocurre una reflexión que implica su definición como “patchwork” literario, es decir, un texto compuesto por retazos de otros textos tejidos entre sí, se encuentra en *Adversus haereses* de Irineo de Lyon, quien compara la composición de centones con lo que los gnósticos hacían al manipular las Escrituras para defender sus ideas heréticas.<sup>49</sup> Jerónimo y Tertuliano, en su *De praescriptione haereticorum*, comparten este punto de vista; los tres pensadores miraron con suspicacia y desaprobación esta forma literaria.<sup>50</sup>

En el siglo cuarto, Ausonio es el primero que hace una teorización formal sobre el centón. Lo hace en una carta dirigida a su amigo Auxius Paulus que sirve como prefacio a su *Cento Nuptialis*. Además de señalar algunos criterios técnicos sobre la composición de centones, como las proporciones de versos que se permite tomar prestadas, indica aspectos estéticos de este tipo de textos que McGill destaca en su análisis de la carta.<sup>51</sup> Cuando en ésta se dice: *accipe igitur opusculum de inconexis continuum, de diversis unum, de seriis ludicrum, de alieno nostrum*, McGill señala que Ausonio se refiere a la coherencia que se da a los diversos textos que se conjugan en la composición de un centón (*continuum*); subraya la seriedad y elevada estima de las fuentes

---

<sup>47</sup> Para una visión general sobre el centón véase Lamacchia 1996, pp. 735-737 (*Enciclopedia Virgiliana*, s.v. centoni), y Salanitro 1997.

<sup>48</sup> Lamacchia 1996, p. 735 (*Enciclopedia Virgiliana*, s.v. centoni).

<sup>49</sup> Clemente de Alejandría también critica las herejías por su forma errónea y perversa de interpretar las Escrituras. Ver Osborn 2005, pp. 213-225.

<sup>50</sup> Cf. Irineo de Lyon, *Adversus haereses*, 1, 9, 1 y ss. apud Prieto Domínguez 2010, pp. 34-39; Jerónimo, *Epístola* 53. 7 apud Prieto Domínguez 2010, pp. 39-40, cf. Pollmann 2017, p. 143; Tertuliano, *De praescriptione haereticorum*, 39, 4-6 apud Prieto Domínguez 2010, p. 20, cf. Pollmann 2017, p. 143, nota 9.

<sup>51</sup> Ver McGill 2005, pp. 1-30.

empleadas (*de seriis*), que principalmente, aunque no exclusivamente, fueron Virgilio en latín y Homero en griego; remarca su aspecto lúdico (*ludicrum*); y afirma que, pese a utilizar textos ajenos, el centón es único (*unum*) y propio de su autor (*nostrum*).<sup>52</sup>

Contrario a lo que ocurrió en el mundo latino, Prieto Domínguez explica que en el mundo griego se teorizó sobre el centón sólo hasta época bizantina.<sup>53</sup> Aunque en la lengua griega existían los términos κέντρον y κέντρον desde la Antigüedad, sus significados no aludían al concepto literario del que hablamos, sino que significaban “aguijón” o “punta” y “el que lleva las marcas del aguijón”, respectivamente.<sup>54</sup> Como señala Vidal, parece probable que haya habido una influencia de las definiciones latinas en las griegas, lo cual explicaría que en época bizantina los términos griegos también aludan al concepto literario; sin embargo, el mismo Vidal reconoce que es difícil sostener con certeza lo anterior, a sabiendas de que el latín y el griego fueron dos lenguas en permanente contacto en las que este tipo de fenómenos e intercambios ocurrían común y recíprocamente, lo cual no excluiría que hubiese ocurrido lo opuesto, es decir, la influencia del significado griego en el latino, o, seguramente, algo mucho más complejo.<sup>55</sup>

No es sino hasta el siglo VII cuando Heliodoro escribió en griego un escolio al *Ars Grammatica* de Dionisio Tracio en el que se encuentra una discusión sobre el centón. Allí, Heliodoro demuestra que el centón es distinto de la rapsodia y caracteriza a esta última como una de las partes de un mismo poema cuya estructura global está ya establecida, mientras que el centón es el texto compuesto de muchas partes pequeñas provenientes de diversos poemas o de un mismo poema, pero de variadas ubicaciones, combinadas sin un orden prescrito,<sup>56</sup> claro, hasta el momento en el que se constituyen como un centón y entonces establecen así un nuevo y determinado orden. La necesidad de diferenciar centón de rapsodia supone que existía dicha confusión.<sup>57</sup> Hacia el siglo XII Eustacio de Salónica señalará, también en griego, relacionado de alguna manera con Heliodoro

---

<sup>52</sup> En esa misma carta Ausonio expone la materialidad y plasticidad del lenguaje y de la literatura al comparar la composición de centones con un juego llamado ὀστομάχιον, que era una especie de rompecabezas con piezas que al combinarse de distintas maneras generaban una gran variedad de figuras. Cfr. McGill 2005, pp. 8-9. Allí se traduce el término como “battle of bones”. Polara 1990, p. 272, compara dicho juego con el tangram chino. Tenorio 2021, pp. 147-148 destaca el aspecto geométrico del ὀστομάχιον para señalar que los centones no son un simple amontonamiento desordenado de líneas de uno o varios autores, ya que la composición de este tipo de textos exige dar a los versos reunidos “una forma lógica, congruente” que, a su vez, evidencia la capacidad de la lengua de expresar distintos significados a través de las mismas expresiones.

<sup>53</sup> Prieto Domínguez 2010, pp. 20 y ss.

<sup>54</sup> Prieto Domínguez 2010, pp. 20 y ss. Cf. Lidell-Scott-Jones, s.v. κέντρον y κέντρον.

<sup>55</sup> Vidal 1978.

<sup>56</sup> Prieto Domínguez 2010, pp. 27-30.

<sup>57</sup> Sobre el concepto de rapsodia, Prieto Domínguez (2010, p. 27, nota 25) sugiere consultar la obra de Nagy 1990.



e ignorando claramente los mecanismos de la oralidad como la repetición formular, que el padre del centón es Homero, porque reutiliza algunos de sus propios versos a lo largo de sus poemas y a veces usa los mismos tanto en *Ilíada* como en *Odisea*. A Eustacio se le debe la etimología de los términos κέντρον y κέντρων encontrada en el verbo ἐγκεντρίζω, que significa “injertar”, idea que podría ilustrar de alguna manera la composición de centones.<sup>58</sup>

#### UN POCO DE HISTORIA

Aunque el centón no se originó en Homero, como lo creía Eustacio de Salónica, sí se originó entre los griegos. De acuerdo con Pollmann, su nacimiento conocido debe ubicarse en *Las Ranas* de Aristófanes, en donde se reutilizan versos de Eurípides y Esquilo para burlarse de ellos.<sup>59</sup> Sin embargo, dicha comedia no constituye un centón propiamente dicho, pues emplea el centón más bien como un recurso literario dentro de sí. El primer centón “independiente” conocido es un epitafio fúnebre de un rey armenio hecho con versos de Eurípides que data del siglo III-II a.C.<sup>60</sup> De ser un recurso literario utilizado en ciertas ocasiones por autores como Luciano de Samosata y Diógenes Laercio,<sup>61</sup> el centón se constituirá como un género literario autónomo más o menos popular que se extenderá en el mundo griego hasta época mesobizantina.<sup>62</sup>

Antes de continuar con este brevísimo desarrollo histórico del centón, es necesario mencionar que no todos están de acuerdo en considerar al centón como un género literario. Esto se debe, sin duda, al prejuicio que se tiene sobre este tipo de composiciones cuyo estudio para algunos como A. Ludwich, quien a finales del siglo XIX desistió de hacer la primera edición moderna de los *Homero-centones* de Eudocia, les parece un campo: *nimis sterilem*,<sup>63</sup> debido a su aparente falta de originalidad. El centón se ha considerado no como un género literario sino como una forma o

---

<sup>58</sup> Prieto Domínguez 2010, pp. 21-27.

<sup>59</sup> Pollmann 2017, pp. 141-143. Prieto Domínguez 2010, p. 62.

<sup>60</sup> Prieto Domínguez 2010, p. 62.

<sup>61</sup> Ver los siguientes pasajes de Luciano de Samosata: *Caronte*, 14 y 22, *Fugitivos*, 30, *Zeus trágico*, 1 y 6. De Diógenes Laercio ver *Vidas de los filósofos*, 4, 9, 64. Estos ejemplos los proporciona Prieto Domínguez 2010, pp. 64-65.

<sup>62</sup> Ver Prieto Domínguez 2010, pp. 61-78, en donde se encuentra un panorama general de este desarrollo. En las páginas 70-71 señala que la popularidad del centón se enmarca en la continuidad de la estética del fragmento de la tardía Antigüedad. Así como en la arquitectura se reutilizaban fragmentos de construcciones antiguas para crear edificios nuevos, el fenómeno se replicó en otros ámbitos, como el literario, ver Elsner 1995. Por otra parte, los centones no sólo se desarrollaron en las lenguas de la Antigüedad grecorromana, sino que forman parte de otras literaturas, véase Delepiepierre 1874, 1875. Cfr. Tenorio 2021, p. 144, en donde se enlistan todos los centones virgilianos y gongorinos que se escribieron en Nueva España de los cuales el catálogo de Delepiepierre reporta sólo uno.

<sup>63</sup> Ludwich 1897 apud Prieto Domínguez 2010, p. 79.

técnica de escritura especial.<sup>64</sup> No obstante, gracias a los recientes estudios sobre géneros literarios y, en especial, a lo que Harrison ha denominado “generic enrichment”, Cullhed ha defendido la concepción del centón como género literario autónomo.<sup>65</sup> Para ello, retoma los conceptos de Harrison “género huésped” (*guest*) y “género anfitrión” (*host*) que explican el “generic enrichment” de obras en las que las relaciones entre dos o más géneros son notables e intensas. Un género anfitrión es aquel que predomina en determinada obra y que se enriquece y enriquece la misma obra al adoptar características de otro u otros géneros, a los que se les denomina huéspedes. Para Cullhed, el centón es un género anfitrión con propiedades definidas que en sus diferentes manifestaciones adopta las características del género a partir del cual se compone. En el caso de nuestro texto, *CP* es un centón enriquecido con las características de la tragedia.<sup>66</sup>

Volviendo a la cuestión del uso del centón en el tiempo, con el cristianismo, este género literario dejó de versar sobre asuntos mundanos y se utilizó como vehículo del mensaje religioso.<sup>67</sup> Cullhed, a la luz de Lactancio, señala que esta necesidad surgió en la lengua latina debido a la poca calidad literaria de los textos sagrados, lo que provocaba que aquellos acostumbrados a la finura del gran Virgilio no tuvieran ningún interés en ellos. Por ello, se puso en palabras de aquél las ideas y dogmas del cristianismo, de manera que su valor teológico quedara avalado por su calidad estética.<sup>68</sup>

Prieto Domínguez señala que, a raíz del edicto del año 362 por medio del cual el emperador Juliano el Apóstata prohibió a los cristianos enseñar literatura clásica, los cristianos reaccionaron escribiendo centones. En el Occidente Proba compuso a partir de Virgilio su *Cento Vergilianus de Laudibus Christi*, y en Oriente Apolinar de Laodicea puso en el lenguaje y metro de los antiguos una gran cantidad de libros de la Biblia. El centón de Proba inspiró posteriormente los *Homerocentones* de la emperatriz Eudocia y del obispo Patricio, que narran la historia de la salvación con versos tomados de *Ilíada* y *Odisea*.<sup>69</sup> Algunos creerían que la composición de *CP* también ocurrió en esta época, como se señaló anteriormente.<sup>70</sup>

---

<sup>64</sup> Para Verwey y Witting 1991, p. 172, el centón es: “an *écriture* —such as parody, travesty, contrafracture, and pastiche”, mientras que para Bažil 2009, p. 9, se trata de “une technique d’écriture particulière, et éventuellement aussi un corpus de textes, unis par un semblable mode de naissance (à partir de citations)”.

<sup>65</sup> Ver Cullhed 2015, pp. 11-12, y Harrison 2007, pp. 9-16.

<sup>66</sup> Sin aún estar enterada del “generic enrichment”, Pollmann 2017, pp. 154-156, llamará “anti-tragedia” a *CP*, de acuerdo con la concepción de Steiner sobre el género trágico, para quien la esperanza otorgada por el cristianismo se opone irreconciliablemente al fatalismo de la cultura griega, cf. Steiner 2012, pp. 19-20.

<sup>67</sup> Vidal 1973, p. 55.

<sup>68</sup> Cullhed 2015, pp. 3-4. Cf. Verwey y Witting 1991, p. 171.

<sup>69</sup> Prieto Domínguez 2010, pp. 66-70.

<sup>70</sup> *Supra*, p. 10.

Hacia época mesobizantina el centón alcanzó un esplendor notable debido al respaldo que le proporcionaba el poder político. Se cultivaron dos géneros particulares relacionados con él: las cadenas y los florilegios. Los primeros son la cita de una línea de la Biblia a la que se le *encadenan* textos de diversos teólogos para crear un texto exegético coherente y nuevo. Los segundos, de forma similar, son una colección de fragmentos de diversos textos religiosos que son extraídos de su contexto para utilizarlos con un nuevo propósito. De acuerdo con Prieto Domínguez, este nuevo ambiente respaldado por el poder permitió el florecimiento y conservación de centones.<sup>71</sup> Es en este contexto que debe ubicarse *CP*.

## TIPOS

Pollmann explica que existe un amplio espectro del uso del centón, que va desde la parodia hasta el empleo serio que los cristianos hicieron de él en sus centones “de argumento cristiano”,<sup>72</sup> que bien puede denominarse exégesis.<sup>73</sup> Una exégesis es una interpretación, la cual busca hacer disponible el significado de un texto y para ello ofrece una explicación o comentario de éste de manera que su lector sea capaz de entenderlo.

Los centones de argumento cristiano se cultivaron en una cultura en proceso de consolidación en la cual se practicaba la exégesis bíblica, a partir de la que los centones se inspiraron, y cuyo objetivo era, de acuerdo con Bažil, “chercher les sens cachés du texte biblique, les vrais sens, qui n’étaient pas accessibles immédiatement mais que l’on devait s’efforcer de trouver”.<sup>74</sup> La búsqueda de significados ocultos dentro de la Biblia se transformó en la búsqueda de verdades cristianas dentro de la literatura pagana precristiana, de la que, como señala Trisoglio, se intentó hacer una especie de Antiguo Testamento. Esta concepción de la herencia grecorromana como fuente de saber cristiano se remonta a la teoría de Justino Mártir sobre la existencia de “semillas de verdad”, es decir, nociones sobre el evangelio que los pueblos anteriores a la venida de Cristo tenían en sus

---

<sup>71</sup> Prieto Domínguez 2010, pp. 72-78.

<sup>72</sup> Lamacchia 1996, p. 735 (*Enciclopedia Virgiliana*, s.v. centoni), sugiere llamarlos de esta manera en lugar de centones cristianos.

<sup>73</sup> Ver Pollmann 2017, pp. 140-142 y 102-103. Cfr. Tenorio 2021, p. 153.

<sup>74</sup> Bažil 2009, p. 93.

manifestaciones culturales sin saberlo, por ejemplo, en su literatura, y que de alguna manera los unían al Salvador a pesar de la distancia temporal entre ellos.<sup>75</sup>

*CP* es una exégesis de la obra de Eurípides,<sup>76</sup> es decir, es una interpretación cristiana de sus tragedias. *CP* descubre a su lector la historia de la muerte y resurrección de Cristo escondida en la obra de Eurípides; *CP* es una versión de esa historia. Sin embargo, el tiempo que separa al lector actual de este centón griego exige un ejercicio de exégesis nuevo para comprenderlo.<sup>77</sup> Su interpretación es precisamente el objetivo del presente estudio, de allí que éste pueda entenderse también como una exégesis.<sup>78</sup> Ésta, por supuesto, debe realizarse atendiendo a la compleja naturaleza textual del centón, que a continuación explicaremos.

## INTERPRETACIÓN

Usher, al estudiar hace ya más de veinte años los *Homero-centones* de Eudocia, reconoció su naturaleza intertextual, es decir, el hecho de que estaban compuestos de textos precedentes.<sup>79</sup> Los poemas homéricos, *Ilíada* y *Odisea*, son la materia prima con la que están hechos esos centones de principios del siglo V. La teoría de la intertextualidad señala que toda la literatura es intertextual, lo que implica que la obra de cualquier autor está determinada por las lecturas que hizo antes o durante la composición de su texto. De acuerdo con Usher, el centón es un caso particular de

---

<sup>75</sup> Ver Trisoglio 1995, pp. 8-11, especialmente la página 11, en donde se mencionan las fuentes en Justino. También Clemente de Alejandría (150-215 d. C.) aprovechó el concepto de “semillas de verdad” para defender que Dios había esparcido la verdad sobre sí mismo en todo tiempo y lugar (ver Osborn 2005, pp. 200-201). Por otra parte, esa idea del mensaje divino presente a pesar del tiempo y/o del espacio se encuentra probablemente también en algunos versículos de los evangelios, por mencionar un ejemplo, Mt 13, 35: Ἀνοίξω ἐν παραβολαῖς τὸ στόμα μου, ἐρεύξομαι κεκρυμμένα ἀπὸ καταβολῆς: “Abriré mi boca con parábolas, proclamaré lo que ha estado oculto desde el principio”. Las cursivas son mías.

<sup>76</sup> Pollmann 2017, pp. 140-142.

<sup>77</sup> Cf. Otten y Pollman 2017, p. 2: “Exegesis involves translating ancient texts (once established) into the desired modern ‘receptor language’. It is essentially an analytical and derivative method”.

<sup>78</sup> A lo largo de este trabajo emplearé los términos interpretación y exégesis de forma indiferente, aunque reconozco que no son exactamente lo mismo.

<sup>79</sup> Ver Usher 1998, pp. 20-21, quien aprovechó los términos de Saussure *langue* y *parole* para explicar la dinámica intertextual del centón. En su visión, un centón es una *parole* por ser una realización, producto o acto de la *langue*, es decir, del lenguaje literario como un sistema. En dicho sistema hay elementos suficientes y capaces de generar una gran diversidad de *paroles*, y cada una de éstas es el resultado de la selección de algunos elementos de dicho sistema. Sin embargo, en el caso de los centones, su *langue* se limita a determinadas obras o autores. La *langue* de Eudocia, por ejemplo, fueron sólo los poemas de Homero. Ella habló el lenguaje-sistema de Homero para producir sus centones. Bajo esta perspectiva, esto no ocurre con el resto de la literatura, porque los que no se dedican a escribir centones tienen la libertad de aprovechar una *langue* más amplia, repleta de los elementos que ofrecen todos los autores y obras a los que ellos tienen acceso o conocen. Cf. Cullhed 2015, p 13, y Allen 2000, pp. 95-108. Para una visión breve pero clara sobre intertextualidad véase Eagleton 2016, p. 167.

intertextualidad diferente del resto de la literatura, porque la naturaleza del centón exige emplear una cantidad restringida de textos precedentes, lo que generalmente significa usar las obras de un solo autor, como es el caso de los *Homerocentones*. Mientras que la mayoría de las obras literarias se permiten reunir una gran cantidad de elementos procedentes de las múltiples obras conocidas por el escritor, los centones se obligan a utilizar elementos de una sola obra o de un solo autor.

Para entender *CP* es fundamental hacer caso a lo señalado por Usher, pero también tanto a la voz de Prieto Domínguez, que afirma que la composición de centones fue más relajada entre los griegos que entre los latinos,<sup>80</sup> así como a la voz de Hunger, quien explica que la combinación de material pagano con cristiano era una práctica común bizantina.<sup>81</sup> Por ello, no debe sorprendernos que, pese a que *CP* empleó en mayor medida elementos de las tragedias de un solo autor, es decir, Eurípides, aprovechó también, como ya se mencionó, textos de Esquilo, Licofrón y la Biblia, y, además, contiene muchos otros versos cuyos orígenes, por no ser todavía identificados, pertenecen probablemente al ingenio del autor.<sup>82</sup> De cualquier modo, aún se puede sostener que los textos precedentes al centón *CP* y empleados en él son todavía bastante reducidos en comparación con los de la mayor parte de las producciones literarias, y es por ello que su estudio exige un acercamiento especial. Debido a que los pasajes de *CP* analizados aquí provienen en su mayoría de Eurípides, dicho tragediógrafo será mi principal punto de referencia para mi argumentación.

#### ALUSIÓN

Giovanni Polara señala que fue Rosa Lamacchia la primera que consideró que los centones eran objeto de estudio de la alusión,<sup>83</sup> y Prieto Domínguez reafirmó recientemente que el centón pertenece al ámbito de ésta “por derecho propio”.<sup>84</sup> Citroni, al revisar las ideas del tan famoso artículo de 1942 “Arte allusiva” de Giorgio Pasquali, a quien considera el “*primus inventor*” de un enfoque intertextual en los estudios clásicos,<sup>85</sup> remarca que el objetivo de la alusión es traer un

---

<sup>80</sup> Prieto Domínguez 2010, p. 32.

<sup>81</sup> Hunger 1969/1970, p. 21 y *passim*.

<sup>82</sup> Cf. Pollmann 2017, p. 144; Lacore 2002, p. 94, nota 9.

<sup>83</sup> Polara 1990, p. 266. Cf. Lamacchia 1958. Para un estudio sobre la alusión en la literatura latina, véase Hinds 1998. Sobre la autoconsciencia del fenómeno alusivo del centón véase también el artículo de Hinds 2014. Una esclarecedora y breve explicación de la importancia de la alusión para el análisis de los centones se puede encontrar en Tenorio 2021, pp. 149-152.

<sup>84</sup> Prieto Domínguez 2010, p. 15.

<sup>85</sup> Citroni 2011, p. 566.

mundo diferente a un nuevo contexto, con lo cual se crearía una tensión que no rompería la unidad del texto, sino que, más bien, le proporcionaría dinamismo.<sup>86</sup> En mi opinión, esta última idea ilustra por qué la alusión puede aplicarse al estudio de los centones, pues describe en cierta medida lo que ocurre en ellos. En el caso del centón *CP*, su autor o autora trae a su época, presumiblemente el siglo XII, el lejano mundo de las tragedias de Eurípides.

El latinista Gian Biagio Conte aclara el funcionamiento de la alusión y afirma que con ella se produce una transformación e intensificación de sentido, semejante a lo que ocurre con un tropo.<sup>87</sup> Un tropo es una figura retórica en la que el significado de un término o expresión se transforma debido a la presencia simultánea de un sentido literal y un sentido figurado (denotativo y connotativo) cuya síntesis es una significación más compleja y rica en comparación con cada uno de los sentidos independientes.<sup>88</sup> Conte indica que la alusión se asemeja a la metáfora, pues en ambas ocurre la síntesis de dos significados mediante un solo signo.<sup>89</sup> No obstante, ambos conceptos no son equivalentes entre sí, pues, mientras que en la metáfora se esconde el *verbum proprium* en el *verbum improprium* (que sí aparece en el texto), en la alusión ya contamos con el *verbum proprium* y es el *verbum improprium* el que el lector debe descubrir.<sup>90</sup>

Para entender el concepto de metáfora tomaré un ejemplo de Conte, quien lo toma de Aristóteles. Existe la misma relación entre Dioniso y su copa, y Ares y su escudo. Entonces alguno podría decir “el escudo de Dioniso” y “la copa de Ares” y con ello hablar metafóricamente. En el primer ejemplo, la palabra “escudo” es el *verbum improprium* cuyo *verbum proprium* es “copa” y, sin embargo, al decir “el escudo de Dioniso” no se dice simple y llanamente “la copa de Dioniso”, sino que en la expresión metafórica se funden ambos *verba* y el significado es más profundo. Lo mismo ocurriría en el caso de “la copa de Ares”.<sup>91</sup>

Por su parte, la alusión, como ya se dijo, presenta su *verbum proprium*, y es el lector quien ha de descubrir su *verbum improprium*, que de alguna manera está implícito. Tomo un breve ejemplo de Hinds.<sup>92</sup> En el momento de su muerte, Ovidio dice de Narciso: *ultima vox solitam fuit haec*

---

<sup>86</sup> Citroni 2011, pp. 568-569.

<sup>87</sup> Citroni 2011, p. 581; Conte 1986, pp. 23, 54-55, 57-60.

<sup>88</sup> Conte 1986, pp. 23 y ss. Cf. Polara 1990, pp. 267-269, quien rechaza que los dos tipos de alusiones (metafórica y reflexiva) establecidos por Conte (1986, pp. 66-68) sean aplicables al centón. En su lugar, sugiere considerar la alusión por antanacsis o equívoco. Esto implica que una misma expresión posea más de un significado y que mientras en el centón tenga determinado sentido, en su contexto original tenga otro. Cf. McGill 2005, p. 21.

<sup>89</sup> Conte 1986, p. 53.

<sup>90</sup> Conte 1986, p. 56.

<sup>91</sup> Conte 1986, p. 53. Cfr. Arist., *Po.*, 1457b.

<sup>92</sup> Hinds 1998, pp. 5-6, de donde tomo el texto en latín que cito.

*spectantis in undam: / 'heu frustra dilecte puer!' totidemque remisit / verba locus, dictoque vale 'vale' inquit et Echo.*<sup>93</sup> Hinds señala que los versos anteriores son una alusión a las siguientes líneas de la égloga tercera de Virgilio, cuando se dice: *Phyllida amo ante alias; nam me discedere flevit / et 'longum, formose, vale, vale', inquit, 'Iolla'*.<sup>94</sup> Al leer el texto de Ovidio ya contamos con el *verbum proprium*, es el lector quien debe reconocer el *verbum improprium* virgiliano que está implícito en el doble *vale*. De esta manera, el primer pasaje se iluminará a la luz del otro.<sup>95</sup> En mi opinión, la palabra *longum* de la égloga enriquece el significado del pasaje ovidiano de la siguiente manera: al decir *vale*, Eco no sólo repite lo dicho por Narciso, sino también se despide de él, de su amado, y lo hace con un *longum vale*, porque así se despide la amante de su amado, tal como Filis se despide de Yolas, con un “adiós” que no se dice una sola vez, sino que se alarga, repitiéndose, quizá para no dejar ir, como el eco del eco, como *vale, vale*, hasta silenciarse. Incluso si el lector considera absurdo lo anterior, aquel pasaje de las *Metamorfosis*, considerando su vínculo con los versos de Virgilio, ya no puede leerse como si este último no existiera.

Prieto Domínguez afirma que “el significado último y verdadero del centón” está en el fenómeno intertextual que le subyace, el cual considera las obras y los contextos de donde son tomados los elementos textuales que componen el centón.<sup>96</sup> En éste, el fenómeno alusivo debe entenderse como la síntesis entre el significado “original”, es decir, el que poseía en su contexto previo determinado

<sup>93</sup> Ovid., *Met.*, 3, 499-501: “Esto fue lo último que dijo a la fuente acostumbrada a verlo: ‘¡ay!, muchacho, en vano amado’, el lugar repitió cada una de sus palabras, y, al decir ‘adiós’, Eco también dijo ‘adiós’”.

<sup>94</sup> Verg., *Ecl.*, 3, 78-79: “A Filis la amo más que a cualquier otra, pues lloró cuando partí y me dijo ‘un largo adiós, adiós, mi bello Yolas’”.

<sup>95</sup> Hinds (1998, p. 6) interpreta que la ninfa de *Metamorfosis* no sólo hace eco de la despedida de Narciso, sino que, al vincularse con el pasaje virgiliano, ella “becomes the annotator, precisely, of an intertextual ‘echo’”. Esto lo dice para ejemplificar su argumentación sobre la reflexividad de la alusión, es decir, el hecho de que las alusiones, de alguna manera, comenten de sí mismas que deben necesariamente ser interpretadas como tales (ver Hinds 1998, p. 1). En el ejemplo, es el doble *vale* y su relación con Eco lo que indica su naturaleza alusiva.

<sup>96</sup> Prieto Domínguez 2010, pp. 15, 17. Cf. Pollmann 2017, p. 108; y Conte 1986, pp. 23 y ss. Este fenómeno intertextual, de donde el significado del centón surge, está asociado a lo que Bažil, siguiendo a Manfred Pfister, establece como uno de los cinco criterios cualitativos de la intensidad de las relaciones intertextuales de los centones, denominado “dialogicité”, criterio que observa la tensión entre el significado que determinado elemento del centón tiene en éste y el que tiene en su contexto original, es decir, en qué grado su sentido se ha conservado o transformado al ser reutilizado. Bažil recomienda observar si ocurre la figura retórica ya señalada por Polara (ver nota 88) de la antanaclasis o equívoco (ver Bažil 2009, pp. 70 y 73.)

Podría esperarse que los criterios de Bažil aludidos en el párrafo anterior fueran empleados en este estudio, debido a la autoridad de aquél sobre el estudio de los *Centones Christiani* (nombre con el que intitula su importante obra). Sin embargo, éste no será el caso, puesto que, mientras que en este trabajo se intenta interpretar algunos versos de un centón, los criterios de Bažil sirven para establecer una tipología de las relaciones intertextuales posibles en los centones, cuyo objetivo es “décrire le développement des pratiques intertextuelles dans la littérature européenne” (Bažil 2009, p. 66). Por lo anterior, las reflexiones de Bažil sólo serán aludidas en tanto la argumentación principal así lo requiera.

elemento, su *verbum improprium*, y el nuevo significado adquirido en el centón, i.e., el “sentido lineal”,<sup>97</sup> su *verbum proprium*, obtenido de su simple lectura.

Es importante señalar que, de acuerdo con Conte, la alusión establece una referencia “to a poetic *setting* rather than to individual *lines*”. Por lo anterior, es posible que una sola palabra en un poema sea suficiente para aludir a toda una configuración poética de otro, aunque esto no significa que dicha palabra tenga que estar necesariamente en ambos poemas.<sup>98</sup> En el ejemplo de las *Metamorfosis* una frase bastante grande, *vale ‘vale’ inquit*, permitió reconocer su nexo con la égloga tercera de Virgilio. Sin embargo, como ya se mencionó, no todas las alusiones operan así.<sup>99</sup> En el caso de los centones, debido a su naturaleza, ocurre como en los versos de Ovidio revisados arriba, pues el vínculo entre el centón y el poema que le presta voz es muy claro, ya que los versos son casi exactamente los mismos; no obstante, la configuración poética aludida no es sólo esos versos reutilizados en el centón, sino que ésta se puede extender mucho más.

De acuerdo con Conte, la alusión, como la retórica en general, forma parte del sistema literario y del discurso poético, y contribuye a hacer que el lenguaje sea, precisamente, poético, lo que implica distanciarlo de su función utilitaria, es decir, la de sólo comunicar, que es más propia del discurso cotidiano. Para aclarar lo anterior, Conte explica que el lenguaje que sólo se usa para transmitir determinada información se vuelve invisible a sí mismo para hacer visible la información que contiene, de manera que dicho lenguaje sólo puede ser percibido a través de lo que comunica. En cambio, si se espera que un lector perciba el lenguaje mismo y no sólo lo haga por medio de su significado, entonces se deben emplear recursos que provoquen que el significado sea difuso, es decir, que lo vuelvan menos inmediatamente accesible, sólo así el lenguaje se vuelve palpable, porque el lector debe detenerse en él para observar qué es lo que le impide acceder al significado. El discurso poético actúa de esta manera, se distancia de la función de sólo comunicar, por ello, Conte concluye, se requiere de la interpretación literaria, para poder reconstruir su mensaje, pero éste no se reconstruirá de forma llana y plana, sino “infinitely more exciting, enriched by all the vitality latent in the opaque depths of poetry”.<sup>100</sup> En otras palabras, el significado de un discurso

---

<sup>97</sup> Así lo llama Prieto Domínguez 2010, p. 15. Cf. Bazil, p. 64, acerca de “la lecture non-linéaire” del centón.

<sup>98</sup> Conte 1986, p. 35. Las cursivas son de Conte.

<sup>99</sup> Ver, por ejemplo, Conte 1986, pp. 60-63, y Hinds 1998, pp. 3-4, en donde la palabra *memini* es la pauta para una conexión entre Ov., *Fast.*, 3, 469-465 y Catull., 64, 130-135, 143-144 y, no obstante, dicha palabra sólo aparece en el poema ovidiano.

<sup>100</sup> Conte 1986, pp. 40, 45 y especialmente las pp. 46-47. Véase la nota 14 de la p. 46 de la misma obra, en donde Conte reconoce que es difícil determinar con exactitud qué es el “zero degree of language” con respecto al cual las figuras retóricas actúan para volver poético el lenguaje. Aunque el académico no resuelve la cuestión, ilustra el asunto



poético es difuso gracias a los elementos retórico-literarios utilizados, éstos, aunque en un primer momento parecen impedirle al lector el acceso a aquél, son, no obstante, necesarios para comprenderlo porque son los que terminan precisándolo al enriquecerlo con lo que cada uno aporta. El texto poético que utiliza metáforas, alusiones, métrica, asonancias, etcétera, construye el mensaje que transmite no sólo por las palabras que contiene, sino por las metáforas, alusiones, métrica, asonancias y los etcéteras que las acompañan. La alusión es uno de estos elementos que contribuyen a hacer del discurso poético lo que es. Como ya se explicó, se necesita de la interpretación para reconocer en qué manera obstruye/enriquece el significado del poema en donde aparece.

Prieto Domínguez argumenta que los centones de argumento cristiano cancelan el fenómeno alusivo posible en ellos debido a que, según él, su uso serio prohíbe volver la vista a sus fuentes paganas, pues el mensaje que pretenden transmitir es uno inalterable que no permite malinterpretaciones.<sup>101</sup> Sin embargo, Prieto Domínguez desconoce totalmente a Pollmann y la concepción del centón religioso como exégesis,<sup>102</sup> y parece ignorar el humanismo intelectual cristiano bizantino que se explicaba el mundo en términos mitológicos y cristianos.<sup>103</sup> Uno se podría contentar sólo con la lectura del centón,<sup>104</sup> pero se estaría perdiendo de la riqueza significativa que como exégesis posee. Por ello, en este estudio destaco la fuerza alusiva presente en *CP* y ofrezco una interpretación de éste.

A continuación, describiré algunos conceptos que se emplearán en este estudio necesarios para su comprensión.

McGill resalta una cuestión fundamental que debe tomarse en consideración al realizar el análisis literario de un centón. Él señala que existen dos niveles en los que este análisis ocurre: el nivel *macrotextual* y el *microtextual*. En el primero, el lector observa el centón con una mirada amplia y global que presta atención a motivos, temas y estructuras de ciertos pasajes o de la obra en general y los compara con los de la obra o las obras a partir de las cuales se compuso. El nivel microtextual, por su parte, pone atención a las palabras, su disposición, los cambios o sustituciones que sufrieron en cada verso y, de la misma manera, los contrasta con los contextos originales.<sup>105</sup>

---

con una descripción tomada de Quintiliano (*Institutio oratoria*, 2, 3, 8-10) que explica que la palabra “figura” proviene de las diferentes posturas que el cuerpo adquiere, por ejemplo, en la danza, las cuales difieren de las posturas comunes y no artísticas del estar parado o caminando.

<sup>101</sup> Prieto Domínguez 2010, p. 66.

<sup>102</sup> Véase supra, “Tipos”, pp. 18-19.

<sup>103</sup> Hunger 1969/1970, pp. 21 y ss.

<sup>104</sup> Cf. Allen 2000, p. 112; McGill 2005, p. 26; y Polara 1990, pp. 274-275.

<sup>105</sup> McGill 2005, pp. 24-25.

El presente análisis de *CP*, a nivel macrotextual, estudia el pasaje del descendimiento del cuerpo de Cristo de la cruz, concretamente los primeros instantes del lamento que María pronuncia al tener en sus manos el cadáver de su hijo (vv. 1301-1305 y 1309-1327). Sin embargo, este estudio obedece a la observación, también de McGill, de que no hay ningún verso de un centón que no tenga un cierto grado de alusividad,<sup>106</sup> por lo que mi análisis se desarrolla principalmente en un nivel microtextual en el que analizo verso por verso el pasaje mencionado.

Debo aclarar que no hago este análisis exclusivamente observando el verso específico de donde salió determinado verso del centón, sino que tomo en cuenta el contexto de dicho verso, lo que Conte llamaría su configuración poética, es decir, considero tanto los *verba* como las *res* adyacentes, porque todo esto, sin duda, influye en su significación. En algunos casos sólo es necesario observar simplemente el verso precedente o el siguiente, pero otras veces se requerirá ampliar la vista en un radio mucho mayor.<sup>107</sup>

En este estudio he identificado tres *mecanismos de alusividad*. Con esta expresión me refiero a la forma en la que la alusión se activa al identificar y relacionar el significado de determinado verso del centón con el de su contexto previo y permite sintetizarlos en una interpretación. El primer tipo consiste en la identificación de una palabra clave presente en el contexto original de algún verso del centón, pero no en el centón mismo, la cual, no obstante, aporta de forma velada un significado o un matiz particular al centón.<sup>108</sup> Según Usher, si tal palabra o expresión no está en el centón es probable que alguna motivación moral o dogmática haya prevenido al autor de conservarla.<sup>109</sup> No niego que lo anterior resulte plausible, sin embargo, no creo que eso deba obligarnos a olvidar tal palabra sólo porque sospechemos un conflicto ideológico con el nuevo mensaje que se pretende transmitir en el centón; más bien, me parece que tal ausencia ofrece una valiosa oportunidad para la interpretación. Esto lo digo siguiendo el ejemplo de Hinds de reconocer la importancia de las huellas de lo ausente. Aunque no es exactamente lo mismo, en su análisis del *Cento Nuptialis* de Ausonio, Hinds rastreó la firma del poeta, una *sphragis*

---

<sup>106</sup> McGill 2005, p. 25. Cf. Bažil 2009, pp. 70 y 73, sobre la “sélectivité” como el criterio que permite determinar la capacidad de algún elemento del centón de evocar su origen.

<sup>107</sup> Actitud en absoluto extraña en los estudios sobre centones, lo que, no obstante, quizá deba ser estudiado con mayor profundidad. Ver por ejemplo Hinds 2014 y Cullhed 2015. Ver supra, p. 23.

<sup>108</sup> Cf. McGill 2005, pp. 16-17, quien reconoce que hay “covert keywords” a las que el poeta que compuso el centón debió de haber prestado atención para combinar versos en su centón. Sin embargo, para McGill estas palabras sólo son un recurso mnemotécnico para el proceso de composición.

<sup>109</sup> Usher 1998, p. 44.

encriptada en el contexto original del verso 69 de dicho centón, la cual, aunque no aparece propiamente allí, está ligada estrechamente con él.<sup>110</sup>

El segundo mecanismo de alusividad consiste en observar alguna o algunas características específicas de un personaje o una escena del contexto original que permita entender mejor esas mismas líneas reutilizadas en el centón.<sup>111</sup> En este caso no se trata exclusivamente de observar los versos y las palabras de tales versos o de sus contextos, sino de reflexionar sobre las condiciones particulares que caracterizan allí al personaje o a la escena, lo cual puede o no estar indicado textualmente. Es necesario cuestionar, en primer lugar, qué está ocurriendo en la escena que se está analizando. Posteriormente, hay que precisar qué caracteriza a los personajes de dicha escena y/o al ambiente. Al analizar estos datos, se podrá ver en qué medida se conservan o se transforman las características de la escena del canon clásico en su reutilización en el centón. Puede ser que un personaje clásico se parezca a un personaje del centón en un detalle, puede ocurrir también que ambos personajes hagan lo mismo cada uno en sus respectivas narrativas. Hay que prestar atención a todo esto y considerar qué es relevante para la interpretación del centón y, por supuesto, no se debe esperar una asimilación absoluta entre personajes y/o escenas al comparar el centón con las obras de las que está compuesto.<sup>112</sup> El siguiente ejemplo, que en su momento se analizará con mayor detalle,<sup>113</sup> aclarará en qué consiste este segundo mecanismo. En *CP.*, 1317-1318 María cita las últimas palabras que Jasón dice en la tragedia *Medea*. Allí, la comparación entre estos personajes muestra que ambos son padres y ambos rechazan la muerte de sus respectivos hijos, sin

---

<sup>110</sup> Hinds 2014, p. 191-192: todo el *Cento Nuptialis* de Ausonio es un canto nupcial o de bodas, es decir, un epitalamio. Dentro de éste hay un canto nupcial que se introduce más o menos en el verso 67: *tum studio effusae matres ad limina ducunt. / 68 at chorus aequalis pueri inuptaeque puellae / 69 versibus incomptis ludunt et carmina dicunt* (...): “Llenas de emoción, las matronas los llevaron al umbral [a los novios], y un grupo por igual de muchachos y de muchachas vírgenes se divertía con versos toscos, y cantaron (...)”. Del verso 69, la frase *versibus incomptis ludunt* proviene de *Geórgicas* (2, 385-386): *nec non Ausonii, Troia gens missa, coloni / versibus incomptis ludunt risuque soluto*: “También los colonos de Ausonia, un pueblo enviado desde Troya, se divierte con versos toscos sin parar de reír”. Aquí Hinds descubrió la firma del poeta. Como se observa, Ausonio reutilizó el verso *Geor.*, 2, 386 en el verso 69 de su centón. Y al volver la vista a esa parte de las *Geórgicas*, el verso que precede al reutilizado, y que no está presente en el centón, contiene su nombre: *Ausonii*. Hinds destaca que con ello el autor no sólo se reconoce como tal, sino que también revela la naturaleza del centón: la palabra *coloni* expresa lo que es un centón, una colonia de textos que vienen de otro lugar. Cf. Usher 1998, p. 91.

<sup>111</sup> Para este mecanismo me he inspirado en el proceder de Usher al analizar los *Homerocentones* de Eudocia. Cf. Usher 1998, pp. 85 y ss., 91-92.

<sup>112</sup> Cf. McGill 2005, p. 12, Davies 2017, p. 202, e infra, pp. 37-38.

<sup>113</sup> Ver infra, pp. 58-59.

embargo, el sexo, por ejemplo, los diferencia. Para mi interpretación, es más relevante el rechazo a la muerte que ambos manifiestan y su condición de padres que la diferencia del sexo.<sup>114</sup>

Al tercer mecanismo de alusividad bien valdría llamarlo alusión *intratextual*.<sup>115</sup> Aquí el análisis de determinado segmento del centón conduce a la revisión de otros lugares del mismo centón relacionados con aquél. Podría realizarse sólo este análisis intratextual, sin embargo, lo más recomendable es complementarlo con la revisión del contexto original de determinado verso, de manera que ambos análisis se entretrejan en la interpretación, enriqueciéndola.

El lector de este trabajo no olvide los mecanismos de alusividad recién mencionados, ya que en el análisis literario que más adelante presento me referiré a ellos simplemente mencionando el orden en el que acabo de explicarlos, es decir, diré: “aquí opera el primer mecanismo”, “acá el tercero”, etc. Confío en que la argumentación que sustenta mi interpretación sugiera al lector qué mecanismos operan en los diferentes versos analizados, sin embargo, para cualquier duda, puede volver la vista a las descripciones de cada uno anotadas en los párrafos previos.

El análisis textual, es decir, del centón y de las obras de las que se compone, es, según Bažil, el único que permite “une certaine objectivité scientifique”, porque se enfoca en el material con que realmente se cuenta, las obras.<sup>116</sup> Sin embargo, McGill afirma que la mejor manera de leer un centón es hacerlo considerando no sólo los textos, sino también la historia literaria y la cultura en la que se originó.<sup>117</sup> Por lo anterior, opino que el esquema que mejor describe la interpretación de un centón es el que emplea Usher al estudiar los *Homerocentones* de Eudocia.<sup>118</sup> Dicho modelo consiste en tres elementos básicos que interactúan entre sí: *objeto, signo e intérprete*. Objeto es el mensaje que se intenta transmitir, es decir, la interpretación, mientras que los signos son el medio

---

<sup>114</sup> Es verdad que en mi análisis no presto suficiente atención ni al sexo ni al género de los personajes, sin embargo, esto no necesariamente carece de importancia. Esto me lo hizo notar el Mtro. Absalom García Chow mediante un texto de Papaioanou (2013) en donde se señala que Michael Psellos se representa a sí mismo en sus propios textos travestido, es decir, con características que tradicionalmente pertenecían al género femenino, con la intención de promocionarse ante su público. Esto es relevante para el análisis de *CP* porque, si es verdad que dicho centón se escribió en el siglo XII, su autor o autora es contemporáneo/a de Psellos. Por otro lado, en el manuscrito *Parisinus gr. 2875*, antes de *CP* aparecen algunos escritos de Psellos (Cfr. Brambs 1885, p. 4), lo cual, aunque no necesariamente establece un vínculo directo, sí puede sugerir alguna relación. A primera vista, los personajes de *CP* no parecen mostrar travestismos notables, pues es femenino que una madre llore la muerte de su hijo, y es masculino que los hombres se encarguen del entierro de un cadáver, no obstante, quizá un análisis más profundo indique lo contrario, pero considero que esa labor merece un estudio aparte.

<sup>115</sup> Ver Cullhed 2015, p. 16; McGill 2005, p. 24; y Usher 1998, pp. 41, 89-90.

<sup>116</sup> Bažil 2009, p. 65.

<sup>117</sup> McGill 2005, p. 27. Por otro lado, él mismo (pp. 27-28) también sugiere que el análisis de centones puede incluso implicar la revisión de otros textos de la tradición literaria que no sean las fuentes originales.

<sup>118</sup> Usher 1998, pp. 92 y ss.

a través del cual se quiere transmitir dicho mensaje. En el caso de *CP*, el objeto es un mensaje cristiano cuyos signos son, en gran medida, las expresiones trágicas de Eurípides.<sup>119</sup> El intérprete, por su parte, es lo más importante en el descubrimiento del significado, porque él establece la relación que existe entre objeto y signo. Lo hace atendiendo a una base (*ground*) simbólica que yo entiendo como la información externa que McGill recomendaba considerar al estudiar los centones, es decir, su contexto literario y cultural.<sup>120</sup>

Nuestro lector no debe olvidar el modelo anterior, pues éste será el empleado en el presente estudio para la exégesis de *CP*. En los siguientes párrafos profundizaré sobre dicho esquema. Primero detallaré, con base en la teoría literaria, la importancia del intérprete respecto al significado de cualquier texto y del centón en concreto. Posteriormente, describiré qué implica la base a la que yo como lector atendí para interpretar el centón.

### INTÉRPRETE

La teoría literaria de la recepción reconoce que el lector influye en el significado de cualquier texto.<sup>121</sup> Fue Charles Martindale, y no Jauss, quien proclamó la inclusión de esta teoría en los estudios clásicos en 1993 al publicar *Redeeming the Text*.<sup>122</sup> Martindale criticó a los clasicistas por creer en la idea, que él considera falsa, de ser capaces de conocer el pasado exactamente tal como

---

<sup>119</sup> Objeto y signo podrían considerarse análogos a los conceptos *hipertexto* e *hipotexto* empleados por Genette al describir lo que él entiende por *hipertextualidad*, que no es otra cosa que a lo que en este estudio se le llama intertextualidad. Genette define la hipertextualidad como: “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la de comentario” (Genette 1989, p. 14). En este modelo, el centón es el hipertexto y los textos que lo componen son su hipotexto. Esta terminología ha sido utilizada por diversos estudiosos de centones de argumento cristiano (ver, por ejemplo, Pollmann 2017, pp. 101 y ss., y 140 y ss., y Bažil 2009, p. 60). Sin embargo, considero que dicha terminología ofrece inconvenientes notables, pues llevó a Sandnes (2011, p. 138 y *passim*) a confundirlos y afirmar, de forma errónea, que hay un solo hipotexto y un solo hipertexto. El hipotexto sería el nivel microtextual (es decir, el de las palabras y los versos) y su fuente, que por tratarse sólo de *verba* sería la literatura pagana, la cual debe considerarse como un material alterable; mientras que el hipertexto, según él, equivaldría al nivel macrotextual (el de los pasajes) y su fuente, que por tratarse de la *res* del centón sería la Biblia, la cual debe tratarse con sumo respeto y, por supuesto, no modificarse. Afortunadamente, Cullhed 2015, p. 15, ha señalado correctamente que en un centón de argumento cristiano hay no uno sino dos hipotextos, éstos son, por un lado, la literatura pagana, y, por otro, la cristiana. El error de Sandnes consiste en querer reducir el valor de la literatura pagana respecto al significado de los centones de argumento cristiano, porque su modelo desprecia la *res* o significado que aporta y sólo considera su *verba* o forma. Para evitar las anteriores confusiones, he preferido evitar la terminología de Genette y emplear la sugerida por Usher. En adelante, al hablar de los textos que componen al centón o de los contextos originales utilizaré confiadamente el concepto signo, a sabiendas de que con ello me refiero tanto a su *res* como a su *verba*, y, cuando me refiera a la interpretación del centón, diré objeto.

<sup>120</sup> Ver Usher 1998, pp. 93-94, cfr. McGill 2005, p. 27.

<sup>121</sup> Para una visión general de esta teoría ver Eagleton 2016, pp. 95-113.

<sup>122</sup> Martindale 2006, pp. 1-2. Cf. Cullhed 2015, p. 10.

fue. Para él, la teoría de la recepción es el reconocimiento honesto y humilde de que el autor contemporáneo influye en la comprensión de la Antigüedad.<sup>123</sup>

En la misma línea de pensamiento, Haynes señala que el significado de un texto es “the productive encounter between text and interpreter” y explica que en ese encuentro ocurre la fusión del presente y del pasado de dicho texto y su receptor, lo que implica que, de alguna manera, el primer significado de cualquier texto, aquel que buscó su autor, pervive en este encuentro, mezclado, no obstante, con los significados que con el tiempo fue adquiriendo y con el que el lector actual aporta. Así, cada lector posee una interpretación única del texto y, no obstante, ésta integra en cierta medida su primer significado.<sup>124</sup>

La unicidad de la interpretación de cada lector no disminuye su validez, sino que, al contrario, la sostiene y defiende dentro de la “democracia de lectores”<sup>125</sup> producida. No obstante, Haynes reconoce el gran riesgo que todo lector corre al interpretar: creer que su versión pueda sustituir al texto mismo por considerarla mejor. Para no caer en esta peligrosa y tiránica actitud, él propone no aferrarse a la propia interpretación, sino observar las relaciones entre los diversos significados posibles y disponibles,<sup>126</sup> porque, sin duda, una premisa fundamental de esta teoría literaria es que ninguna interpretación es eterna.<sup>127</sup>

El centón *CP* ilustra con claridad lo explicado sobre la teoría de la recepción. *CP* es un ejemplo de lo que importa, en el sentido doble de “ser relevante” y de “transferir”, un lector respecto al significado de un texto. El cristianismo era totalmente ajeno a las tragedias y al tiempo de Eurípides y, sin embargo, estaba tan profundamente arraigado en el espíritu del poeta centonario<sup>128</sup> que la manera en la que él o ella leyó a Eurípides quedó plasmada en una obra compuesta con versos del poeta pagano de tema totalmente cristiano.<sup>129</sup>

La exégesis de *CP* aquí propuesta es el encuentro único entre dicho centón y el autor del presente estudio, un lector del siglo XXI. De acuerdo con lo expuesto en los párrafos previos, en este encuentro se conjugan los pasados y significados de ambos. Por eso mi lectura es única y, sin embargo, válida, dentro de la democracia de lectores posible. Y me alegra que no sea la última

---

<sup>123</sup> Martindale 2006, pp. 1, 2, 5 y 12.

<sup>124</sup> Haynes 2006, pp. 46-47. Cf. supra, p. 19.

<sup>125</sup> Concepto de Hardie 2007 apud Cullhed 2015, p. 15. Cf. Davies 2017, p. 193, nota 38.

<sup>126</sup> Haynes 2006, pp. 50-52.

<sup>127</sup> Haynes 2006, p. 47. Martindale 2006, p. 5.

<sup>128</sup> Así lo llamaría Prieto Domínguez 2010.

<sup>129</sup> Como señala Prieto Domínguez 2010, p. 18, los centones son la manera en la que sus autores recibieron a los clásicos.

palabra con respecto a *CP*, pero sí confío en que sea al menos una minúscula aportación tanto a la promoción de su lectura como al reconocimiento de su enorme riqueza interpretativa, que no sólo es propia de *CP*, sino de los centones griegos en general. Mi exégesis está hecha de las lecturas a las que el centón me ha llevado y las otras que he hecho a lo largo del tiempo, aparte de las ideas que revolotean en mi cabeza de las que yo mismo, desafortunadamente, no estoy enteramente consciente para poder señalar con precisión. Y también está hecha del centón mismo y de sus significados. Esta última posibilidad me ha hecho desconfiar de lo aparentemente atrevido de mi lectura (¡María resucitando a Cristo!), y me ha llevado a pensarla, más bien, como una de las diversas interpretaciones que ha tenido a lo largo del tiempo y que ahora yo repito, simplemente matizada por mi presente. Considero, pues, que no sería descabellado que algún lector de *CP* en el pasado, tal vez algún Belarmino, haya interpretado de manera tan peligrosa el centón (con una madre de Dios enloquecida y empoderada a causa del dolor que le causa la muerte de su hijo), y haya sentido una terrible culpa de que dicha visión pasara por su mente. Como quiera que sea, el lector de este trabajo sírvase de lo arriba explicado para reivindicar el ineludible valor del intérprete respecto al significado de un centón. Sin embargo, no se olvide que la interpretación aquí expuesta está ceñida, en la medida de lo posible, a un modelo ya empleado en el pasado para el análisis de centones, con la finalidad de evitar interpretaciones carentes de sentido o fundamentos.

#### *BASE SIMBÓLICA*

La exégesis de *CP* que propongo aquí sólo se entiende en función de la base simbólica de la que parte. Ésta se constituye de la información externa a la que como intérprete recurrí para entender la dinámica entre objeto y signo manifiesta en el centón. Se trata de dos asuntos bien concretos: a) la relación de *CP* con la tradición griega del lamento ritual fúnebre, y b) los conceptos teológicos de prefiguración y Resurrección, y el concepto artístico-estético *Verfremdung*.<sup>130</sup>

Antes de describir cada uno de estos elementos, recordaré brevemente al lector la hipótesis que se intenta demostrar aquí, de manera que reconozca la relevancia de dichos temas en relación con la interpretación de *CP*: la madre de Dios, cuando se baja a Cristo de la cruz en el centón *CP*, pronuncia un lamento en el cual se muestra el sufrimiento que padece y éste la conduce a actuar

---

<sup>130</sup> La *Verfremdung* es un mecanismo teatral mediante el cual se procura que lo familiar luzca extraño, de manera que el público sea capaz de verlo con ojos críticos y comprenderlo mejor. Ver infra, pp. 38-42.

intentando resucitar a su hijo (pre-resurrección). Para entender este lamento, no hay duda de que se requiere conocer su tradición. De igual forma, la idea de pre-resurrección requiere visitar el concepto de Resurrección. Por otra parte, las definiciones de prefiguración y de *Verfremdung* guiarán la validez de las comparaciones hechas entre el imaginario cristiano y el pagano.

#### A) EL LAMENTO RITUAL FUNERARIO GRIEGO

Alexiou sostiene que existe una tradición griega del lamento funerario en la que poetas de diferentes épocas aprovecharon ciertas ideas, temas y fórmulas comunes para crear sus propios lamentos, aportando cada uno algún elemento innovador y propio en el *continuum* de esta tradición. Asimismo, sostiene que tal lamento siempre conservó una presencia constante de sus implicaciones rituales originales, incluso en sus formas literarias más desarrolladas.<sup>131</sup>

El lamento de la Virgen María por la muerte de su hijo forma parte de la tradición griega del lamento ritual funerario, y Alexiou lo incluye entre aquéllos dirigidos a dioses y héroes. La Virgen se lamenta de una forma particularmente griega, la cual está presente con todo su carácter ritual y popular en el Evangelio de Nicodemo. En este evangelio María no sólo llora y alza la voz para entonar su lamento, sino que se desmaya, grita, se rasguña la cara y reta a los judíos a asesinarla si no la dejan acercarse a su hijo.<sup>132</sup> Alexiou señala también que en la tradición bizantina del lamento de la Virgen existen numerosos elementos del bagaje cultural popular tales como la desesperación de María y su deseo de suicidarse, un fuerte sentimiento antisemita, el énfasis en la

---

<sup>131</sup> Alexiou 2002, pp. XV-XVI, 3, 36, 50 y *passim*. Ella misma (pp. 11-13 y 102-103) señala que existen diversos términos en griego para referirse al lamento. Dos de ellos son los más comunes: *θρήνος* y *γόος*. La académica los define señalando las diferencias entre ellos a partir de su empleo en Homero (*Od.*, 24, 58-62; *Il.*, 24, 720-723), sin embargo, reconoce que no deben tenerse como significados absolutos, pues a lo largo del tiempo se han usado ambas palabras como sinónimos. *θρήνος* es el lamento “profesional” que mujeres no relacionadas de forma directa con el difunto pronuncian, se caracteriza por ser musical y estructurado, todo lo cual podría explicar que este tipo de lamento haya sido desarrollado posteriormente por los poetas líricos (Simónides y Píndaro; ver Bowra y Krummen 2015). Después, en la tragedia, el *θρήνος* se conservó en el *κομμός*. Por su parte, *γόος* se refiere al lamento (caracterizado por gritos y llanto) de los familiares (madre, esposa, hijos) o amigos del difunto que surge de forma espontánea, producto de la tristeza del momento. Alexiou señala que es probable que el carácter antifonal del lamento en general se deba a la posible dinámica ritual funeraria en la que a una participación de las mujeres profesionales le seguía una participación de las parientas, y luego todas juntas entonaran algún estribillo, y así continuaran repitiendo estas alternancias. Cfr. Bowra y Krummen (2015), para quienes el *θρήνος* es el lamento funerario de los días en que se recuerda al difunto, a diferencia del *ἐπικήδειον*, que se pronuncia frente al cadáver. Contrástense todas estas consideraciones con la definición bizantina de *θρήνος* de Jeffreys (1991, pp. 2081-2082), quien señala que el término se refiere principalmente a los poemas en los que se lamenta la caída de Bizancio en manos de los turcos y otras “lost glories”.

<sup>132</sup> Alexiou 2002, pp. 68-69: el lamento es tan griego que ni siquiera pasó a la versión latina del mismo evangelio. Cf. *supra*, nota 32; Evangelio de Nicodemo B, X, 2 y 4; XI, 5 (Tischendorf 1876, pp. 303-306 y 313-314).



belleza de Cristo y el descenso de Cristo al infierno. *CP* incluye en general todos estos elementos, por lo que el lamento de la *θεοτόκος* que contiene ocupa con todo derecho y sin reparos un lugar dentro de esta tradición.<sup>133</sup>

Hay mucho qué decir con respecto al lamento ritual funerario griego.<sup>134</sup> No obstante, lo que se anote aquí deberá ser suficiente para el objetivo de este estudio. Primero, es fundamental destacar que existe un vínculo muy estrecho entre el lamento y el ritual del entierro, pues generalmente éste guía el desarrollo de aquél. Por ello, en el lamento se puede encontrar la preparación del cadáver necesaria para el funeral.<sup>135</sup> Por otra parte, es común que el lamento comience con preguntas que muestren la ansiedad del que se lamenta, ya sea por no saber cómo expresarse ante la situación que enfrenta o porque pareciera que de pronto se ha dado cuenta de su pérdida.<sup>136</sup>

Otro elemento integral de este tipo de lamento es la presencia constante de un pensamiento antitético. Éste se manifiesta de diversas maneras, por ejemplo, al contrastar pasado con presente (el antes cuando el muerto todavía vivía con el ahora en donde él falta), o al enfrentar la realidad del muerto con la del que lo lamenta (el yo con el tú). Estas oposiciones sirven para enfatizar ciertas ideas. Por ejemplo, Alexiou señala que en el *κοντάκιον* de Romanos el Melodista aludido anteriormente<sup>137</sup> la grandeza de Cristo es enfatizada con el terrible sufrimiento de la Virgen.<sup>138</sup>

Una de las funciones del lamento dirigido a los muertos es dar expresión a las emociones propias del que se lamenta.<sup>139</sup> Sin embargo, Holst-Warhaft señala que el lamento no debe verse como una explosión de emociones, sino como un mediador de éstas, de manera que pueda así evitar la locura a la que la pérdida de un ser querido podría conducir. En ese sentido, el lamento tiene una función más bien terapéutica.<sup>140</sup>

Otra característica del lamento ritual funerario, que quiero destacar por su relevancia para mi interpretación, es que constituye una ocasión especial, como extraída de la realidad, que ofrece posibilidades que en cualquier otra ocasión no existirían.<sup>141</sup> Los ritos funerarios, considerados como ritos de transición o de paso hacia otra forma de existencia, colocan al que se lamenta en un

---

<sup>133</sup> Alexiou 2002, pp. 55 y 62-80.

<sup>134</sup> Para toda esta sección y para una visión general véase Alexiou 2002 y Holst-Warhaft 1992.

<sup>135</sup> Alexiou 2002, pp. 4-5.

<sup>136</sup> Alexiou 2002, pp. 161-162.

<sup>137</sup> *Supra*, pp. 11-12.

<sup>138</sup> Alexiou 2002, pp. 150-159, 165-177.

<sup>139</sup> Alexiou 2002, p. 55. La otra función es apaciguar al muerto.

<sup>140</sup> Holst-Warhaft 1992, pp. 22-23, 137.

<sup>141</sup> Holst-Warhaft 1992, pp. 21 y ss.

estado liminal a medio camino entre el mundo de los vivos y el de los muertos. De allí el carácter singular y especial de la experiencia del lamento en general. Caraveli-Chaves ha señalado que en el lamento los roles sociales se invierten y por ello las mujeres los protagonizan, adquiriendo así poderes que en otros contextos les son negados.<sup>142</sup>

El lamento era la ocasión para establecer comunicación con los difuntos. Se lograba a través del diálogo, mediante invocaciones, el uso de la segunda persona y el llanto. Alexiou ha señalado que un elemento imprescindible de todo lamento es una especie de estribillo (*refrain*). Éste se caracteriza por ser repetitivo y estar constituido ya por reiteraciones de llanto o dolor, ya por sentencias sobre la muerte, ya por solicitudes al difunto. Su función era alcanzar cierto contacto con el muerto. De acuerdo con Alexiou, el estribillo está indisolublemente asociado al concepto de epodo que, además de su significado común de “canción después de”, es una encantación mágica en el lamento para traer al muerto de vuelta a la vida.<sup>143</sup>

En *Los Persas* de Esquilo se hace evidente el enorme poder del lamento. En esta tragedia, los lamentos del coro de ancianos hacen que el fallecido rey Darío escape por unos instantes del reino de los muertos. El propio Darío califica dichos lamentos (γόοις) como “ψυχαγωγοῖς”, es decir, “transportadores de almas”, como el dios Hermes, tanto para llevarlas hacia el inframundo como para traerlas desde allí. En el caso de Darío, ocurrió lo segundo.<sup>144</sup> Esta capacidad del lamento es la que, en mi opinión, puede descubrirse en *CP* y que, como se verá más adelante, constituye la columna vertebral de mi interpretación.

El lamento ritual funerario fue considerado peligroso. Al posible carácter mágico que se le atribuía, se sumaba, como ya se mencionó, el protagonismo del género femenino, la capacidad de éste de dialogar con los muertos o ser poseído por los difuntos, y la expresión de sus emociones que, desde fuera, concretamente, desde el punto de vista de los hombres, no era más que una muestra de barbarie, locura y violencia que producía mayor violencia, pues movía a los seres queridos a la venganza en una interminable sucesión de asesinatos y desgracias.<sup>145</sup> En una perspectiva histórica, de acuerdo con Holst-Warhaft, el género masculino se apropió parcialmente del poder sobre los muertos, que era dominio exclusivo de las mujeres, con dos géneros literarios:

---

<sup>142</sup> Caraveli-Chaves 1980. Cf. Holst-Warhaft 1992, pp. 1 y 20.

<sup>143</sup> Alexiou 2002, pp. 8, 46 y 134-139. El término γόος, empleado también para referirse al lamento (ver supra, nota 131), se relaciona a su vez con el término latino *cantus*, que también está relacionado con la encantación, según Holst-Warhaft 1992, p. 119.

<sup>144</sup> Holst-Warhaft 1992, pp. 107-108. Cf. A., *Pers.*, 687-688.

<sup>145</sup> Alexiou 2002, pp. 14-23 y 178-181; Holst-Warhaft 1992, pp. 1-5, 115.

la tragedia y el discurso fúnebre.<sup>146</sup> El primero es el que interesa a este estudio por la relación que tiene con *CP*, como se explicó arriba.<sup>147</sup>

Holst-Warhaft indica que la tragedia se apropió de la función catártica del lamento ritual funerario conservando, no obstante, su carácter femenino y oriental. De acuerdo con la investigadora, la tragedia se convirtió en un artístico mecanismo de escape de emociones violentas, escape que estaba prohibido por el poder, pues se trata de la puesta en escena de lo que ocurriría sin el control público. Un ejemplo de esta apropiación por parte de la tragedia del lamento ritual funerario es la sección de *Los Persas* ya comentada.<sup>148</sup>

La académica recomienda precaución al analizar las tragedias de Sófocles y Eurípides, pues, según ella, este género literario fue perdiendo con el tiempo su vínculo con el lamento ritual funerario y su carácter peligrosamente mágico, y lo sustituyó por un peligro más bien cívico. Holst-Warhaft, tras analizar algunas tragedias de dichos autores, concluye que el lamento funerario, de ser un ritual que promovía el bienestar colectivo gracias a su efecto terapéutico, terminó siendo una especie de terapia privada que, al igual que el φάρμακον, servía para aliviar tanto como para dañar.<sup>149</sup> Considero que, a pesar de la transformación sufrida por este género literario, no debe perderse de vista que, por su relación con el lamento, no es incorrecto identificar algunos aspectos de la tradición funeraria ritual griega en él, incluso en un autor como Eurípides.<sup>150</sup> Simplemente hay que hacerlo con precaución, como lo recomienda ella y como se hará en este estudio.

Antes de finalizar esta sección sobre el lamento, tan excesivamente comprimida, falta comentar la relación de éste con la Iglesia. Alexiou reconoce que los padres de la Iglesia en un principio rechazaron contundentemente la forma tan pagana de lamentarse de las mujeres. A Juan Crisóstomo le parecía una blasfemia. Y Gregorio Nacianceno calificaba de “madres sólo en la carne”<sup>151</sup> a aquellas que se entregaban a la acostumbrada forma de expresar su dolor arañándose la cara y arrancándose el cabello. Sin embargo, Alexiou afirma que, al final, la Iglesia se apropió gradualmente de muchos de esos elementos paganos y los matizó, de ser posible, con la tradición

---

<sup>146</sup> Holst-Warhaft 1992, p. 4.

<sup>147</sup> Supra, pp. 16-17.

<sup>148</sup> Holst-Warhaft 1992, pp. 106-115, ver supra, p. 33.

<sup>149</sup> Holst-Warhaft 1992, pp. 130-137. Lo dice tras analizar *Medea* de Eurípides, pues, al principio, esta tragedia parece enfatizar el valor terapéutico del lamento pero, al final, la académica reconoce que dicho drama se contradice, mostrando también el lado oscuro y destructor de aquél.

<sup>150</sup> Como bien me lo señaló el Dr. Bernardo Berruecos Frank, es en la *Andrómaca* de Eurípides (vv. 103-116) donde se encuentra un lamento único en toda la tragedia griega, pues se utilizan *dísticos elegíacos* para describir la infeliz suerte de Troya y de la otrora mujer de Héctor. Ver Berruecos Frank 2018, p. xxxix, n. 41.

<sup>151</sup> *PG*, 35.928A-B apud Alexiou 2002, p. 33.

del Antiguo Testamento.<sup>152</sup> Holst-Warhaft señala que con el cristianismo el peligro propio del lamento ritual funerario se mantuvo bajo control mediante rituales dirigidos por sacerdotes en donde el lamento de la Virgen por su hijo sustituyó de forma simbólica el sufrimiento de cada fiel.<sup>153</sup>

Para concluir, sólo añadiré que lo que hasta ahora he mencionado sobre el lamento, especialmente su carácter pagano-popular y mágico, constituye en gran medida la base simbólica que tomé en cuenta para interpretar *CP*, pues este centón, como ya lo señaló Alexiou, pertenece a la tradición del lamento ritual funerario griego, el cual tenía incluso el poder de traer a los muertos al mundo de los vivos. Por supuesto, no todos los lamentos funerarios tienen que ser así y, a primera vista, el lamento de María en *CP* tampoco parece serlo, no obstante, a través del análisis literario que hago, sostengo que es posible interpretar esta fuerza “resucitatoria” en él. Por eso, no debería sorprenderse mucho el lector al ver en mi exégesis de *CP* a la madre de Dios actuando de una manera bastante pagana, devastada por el dolor y empleando poderes mágicos para resucitar a su hijo, pues dicho centón, por su vínculo con la tragedia, indudablemente conserva elementos de la tradición ritual funeraria griega.

#### B) RESURRECCIÓN, PREFIGURACIÓN Y *VERFREMUNG*

Ahora es momento de explicar tres conceptos clave necesarios para la exégesis presentada en este trabajo.

**Resurrección.** Uthemann señala que tanto la Resurrección de Cristo como la de todos aquellos que han muerto antes del juicio final es una cuestión de fundamental importancia para la fe cristiana. Apunta que, en la literatura bizantina, el término implica que el alma inmortal, después de la muerte, vuelve a unirse al cuerpo en donde ya antes había residido, pero este último ya no es como solía ser, sino que se vuelve incorruptible.<sup>154</sup>

El tema de la resurrección obliga a reconsiderar las ideas sobre el cuerpo y el alma de Cristo en el centón *CP*. Tuilier ofrece una explicación sobre la naturaleza del alma.<sup>155</sup> Indica que existía la creencia de que el hombre poseía dos almas: πνεῦμα y ψυχή, en el primer caso se trataba del alma intelectual, mientras que en el segundo de la sensitiva. Los Apolinaristas creían que Jesús no tenía

---

<sup>152</sup> Alexiou 2002, pp. 24-35.

<sup>153</sup> Holst-Warhaft 1992, pp. 4-5.

<sup>154</sup> Uthemann 1991, p. 1785.

<sup>155</sup> Sin embargo, para él esta información abona a su postura de que *CP* fue escrito por Gregorio Nacianceno, ver Tuilier 2008, p. 66, nota 1.

alma intelectual porque en su lugar poseía el *lógos* divino, de manera que Cristo no compartía la naturaleza humana puesto que carecía de una de las dos almas inherentes a dicha especie. Tuilier defiende que en *CP* se usan los términos *ψυχή* y *πνεῦμα* de forma indiferente, con lo que se afirma que ambas almas en efecto existieron en Cristo, de manera que se enfatiza así su naturaleza humana.<sup>156</sup> En cuanto al cuerpo de Cristo, Lacore indica que éste, en el centón *CP*, lleva todo el peso tanto de su humanidad como de su divinidad, por lo que tiene una gran importancia para comprender el drama. Indica que su carácter dual se explica por diversas razones: entre ellas, por un lado, las descripciones realistas del cuerpo herido, y por otro, el uso del significativo término *δέμας* para referirse al cuerpo de Cristo, término que en Homero puede aludir a los dioses que se disfrazan de humanos y en Eurípides a cadáveres;<sup>157</sup> Lacore subraya la dimensión divina del cuerpo de Cristo en *CP* en la constante afirmación de la virginidad de su madre, y también al indicar la presencia de un halo místico que rodea la materialidad de su cuerpo, lo que lo dota de características divinas, como su olor, y le permite ser un instrumento especial de transmisión de sabiduría, pues su contacto con Juan hizo que éste la adquiriera.<sup>158</sup>

**Prefiguración.** Kazhdan y Carr explican que es una forma de exégesis empleada durante el cristianismo temprano. Se trata de una relación tipológica que consistía en establecer prototipos de los eventos, personajes, objetos o acciones del Nuevo Testamento en el Antiguo. Jonás tragado por un cetáceo es prefiguración del descendimiento de Cristo al Infierno.<sup>159</sup> Este tipo de relaciones fue esencial para el desarrollo de una visión alegórica y simbólica del mundo. Los académicos apuntan que el concepto se utilizó después para material no bíblico.<sup>160</sup> Y tal como señala Cullhed, también se dieron relaciones tipológicas semibíblicas, por ejemplo, la tríada Dido, Eva y María.<sup>161</sup> En relación con esto último, Hunger ha explicado que para el humanismo intelectual bizantino no era

---

<sup>156</sup> Cf. Kazhdan y Cutler 1991, pp. 1931-1932; y Uthemann 1991, p. 299. Véase el interesante estudio de Endsjø 2009, pp. 46-104, quien defiende que en el pensamiento griego la idea de una resurrección correspondía también a la reconexión del cuerpo con el alma luego de que éstas se habían separado la una de la otra tras la muerte.

<sup>157</sup> Véanse las manifestaciones homéricas de Poseidón (*Il.*, 13, 43-45), Apolo (*Il.*, 17, 322-323) y Atenea (*Od.*, 8, 193-194, 22, 205-206), por mencionar algunos ejemplos; compárense con el empleo del término *δέμας* en Eurípides para referirse a los cadáveres de Neoptólemo (*Andr.*, 1154-1155), Polidoro (*Hec.*, 733-735) y Clitemnestra (*Or.*, 39-40).

<sup>158</sup> Lacore 2002, pp. 101-110 y *passim*. Cf. *CP.*, 1761-1765, 187, y 1326-1327.

<sup>159</sup> Bauckham 1998, p. 9, señala que el descendimiento al inframundo aparece en mitos y tradiciones de muchas culturas. En la historia de Jonás, el mar es el inframundo al que descendió y la ballena el medio por el que Dios lo liberó de la muerte por ahogamiento. Sin embargo, posteriormente también se interpretó que el estómago de la ballena era el estómago del Sheol de donde Dios lo había rescatado (pp. 16, 17, 39). Otros ejemplos de descendimientos al inframundo en diferentes culturas, entre ellas las de Grecia y Roma, se pueden encontrar en el mismo texto de Bauckham 1998.

<sup>160</sup> Ver Kazhdan y Carr 1991, p. 1714. Cf. Irmscher y Kazhdan 1991, p. 769.

<sup>161</sup> Ver Cullhed 2015, pp. 15-16.

extraño mezclar material pagano y cristiano en sus producciones literarias, y, más bien, se trataba de una práctica muy común.<sup>162</sup>

Aplicado a los centones, Pollman reconoce que este instrumento exegético permite que las fuentes paganas den luz sobre los significados de la historia que el centón quiere contar.<sup>163</sup> Por ello, estoy en desacuerdo con la postura de Davies, quien afirma que el personaje de la madre de Dios en *CP* debe mantenerse alejado de los personajes trágicos que le prestan voz. Davies analiza diversas secciones del centón en las que hay versos continuos que corresponden a diálogos de heroínas de las tragedias de Eurípides, específicamente Musa (de *Reso*), Medea (de *Medea*, por supuesto) y Ágave (de *Bacantes*). Aunque al principio parece encontrar correspondencias entre María y cada una de ellas, Davies nota que, no sólo el hecho de que sean tres personajes diferentes dificulta que María se asimile a todas ellas, sino también que haya dentro de los pasajes estudiados versos intercalados pertenecientes a otros personajes trágicos y, además, versos compuestos probablemente por el propio autor del centón. Así, el personaje de la madre de Dios se expresa en una multitud de voces del universo literario de Eurípides y no sólo en la de tres de sus heroínas más famosas. Davies concluye entonces que el centón *CP* presenta posibles correspondencias entre María y determinados personajes de Eurípides que, al final, terminan por volverse imposibles debido a la fragmentación (diversos personajes provenientes de diversas tragedias) que conforma la voz del personaje de la madre de Dios y, por supuesto, del centón en general. Por lo anterior, Davies sentencia que las voces de tantos personajes de Eurípides son silenciadas por el propio centón, para dejar oír sólo la voz única de María.<sup>164</sup>

Davies respalda su postura con reflexiones sobre la imposibilidad de María como personaje trágico. María, quien bien podría ser una heroína trágica, no puede serlo porque, a pesar de su sufrimiento por la muerte de su hijo, sabe que al tercer día él resucitará y con ello traerá la salvación al mundo. Así, ¿cómo es posible que sea trágica?<sup>165</sup> Por eso, la investigadora subraya que, aunque *CP* sugiere dicha posibilidad, al final debe negarla, y lo hace al silenciar las voces que le dan vida, para con ello evitar que María exprese sus más “trágicas emociones”.<sup>166</sup>

---

<sup>162</sup> Ver Hunger 1969/1970, pp. 21 y ss.

<sup>163</sup> Pollmann 2017, p. 112.

<sup>164</sup> Davies 2017, pp. 191, 196, 199, 204, 206, 209 y passim.

<sup>165</sup> Davies 2017, pp. 194, 199, 208.

<sup>166</sup> Davies 2017, p. 204.

Concuerdo con Davies en que no es posible encontrar asimilaciones completas (*fully*) entre los personajes paganos y María.<sup>167</sup> Por lo que entiendo, una asimilación completa implicaría encontrar una especie de “gemela/o” de María entre los personajes de Eurípides, lo cual, sin duda, me parece imposible. Sin embargo, esto no significa que tengamos que negar rotundamente cualquier aspecto o característica que pudieran compartir, como algunas de las que Davies misma encontró a lo largo de su análisis y que terminó desechando. Más bien, yo digo, son esos pequeños detalles que comparten María y los personajes de Eurípides los que deben de convertirse en nuestro foco de atención, porque, atendiendo a lo que afirmaba Pollmann y que mencioné un par de párrafos arriba, ellos darán luz sobre el significado del centón, es decir, no hay prefiguraciones *exactas* y *completas* de María entre los personajes euripideos, pero sí las hay *en alguna medida*. Por eso, rechazo el silencio que Davies exige a los versos trágicos, pues éste sólo negaría el carácter exegético del centón, el cual ya se ha defendido anteriormente. Así, en el análisis literario que sigue, las voces paganas resonarán fuertemente en la narración sobre María contada en el pasaje seleccionado de *CP*.

Antes de concluir esta sección sobre prefiguración, haré una pequeña sugerencia al lector de este trabajo. Reflexione sobre lo siguiente: la madre de Dios que propongo en mi interpretación actúa como actuó Jesús al morir su amigo Lázaro, Jesús lloró<sup>168</sup> y luego lo resucitó.<sup>169</sup> He aquí una posible prefiguración que inspiró mi lectura.

*Verfremdung*.<sup>170</sup> Usher recomienda estudiar los centones a la luz de este concepto.<sup>171</sup> Fue acuñado por primera vez por el dramaturgo Bertolt Brecht. Se trata de un mecanismo teatral que pretende hacer que el objeto al que uno quiere atraer la atención del público deje de ser tenido por familiar y común y se vuelva “peculiar, striking and unexpected”.<sup>172</sup> Barnett lo describe señalando que se trata de un proceso dialéctico que consiste en “making the familiar strange”.<sup>173</sup> Una vez que se desvanece la familiaridad con la que se ve algún asunto, éste se comprende mucho mejor.<sup>174</sup>

---

<sup>167</sup> Davies 2017, p. 202.

<sup>168</sup> Jn 11, 35.

<sup>169</sup> Jn 11, 43-44.

<sup>170</sup> Véase Carney 2005, pp. 14-22, para una breve descripción de la relación entre la *Verfremdung* brechtiana y el término freudiano *Unheimlich*. En términos generales, ambos fenómenos aluden a la sensación de percibir como no familiar lo familiar, sin embargo, hay diversas e importantes características que los diferencian y que Carney señala con claridad.

<sup>171</sup> Usher 1998, pp. 22-27.

<sup>172</sup> Brecht 1964, p. 143.

<sup>173</sup> Barnett 2017.

<sup>174</sup> Mumford 2009, p. 61; Cf. Usher 1998, 22-27.

Aunque el concepto se tradujo al inglés por “alienation” (alienación), de acuerdo con Mumford, el término que mejor se adapta a su significado es el de “defamiliarization” (defamiliarización), porque con él se precisa que se trata de un instrumento de intervención política cuyo objetivo es generar una actitud crítica en el público con respecto a las condiciones sociales que le rodean y le resultan familiares.<sup>175</sup> Mumford explica que Brecht conocía el concepto marxista de *Entfremdung*, el cual sí se traduce adecuadamente por “alienación” y se refiere al hecho de que los humanos vuelven ajeno lo que les pertenece a sí mismos al cederlo a otro. Por ejemplo, en el sistema capitalista, los trabajadores transfieren a sus patrones el resultado de su trabajo. Puesto que Brecht consideraba que los humanos podían controlar su destino, Mumford señala que con la *Verfremdung* Brecht buscaba que su auditorio reconociera y cuestionara una situación de alienación a través de un teatro que le diera el poder para ello.<sup>176</sup> Brecht quería que se dejara de creer que las cosas no requieren explicación.<sup>177</sup> Por supuesto, esta actitud crítica debía ser activa y propositiva, debía servir para mejorar la vida.<sup>178</sup> Así, cuando alguna persona fuera al teatro, aquello que nunca se cuestionaría, por ser algo tan ordinario, debería parecerle extraño, entonces recuperaría el derecho que por naturaleza le pertenece de juzgar la realidad y valorar si eso que es tan normal debe cambiarse o conservarse.<sup>179</sup>

La *Verfremdung* está ligada a un teatro que necesariamente se pone en escena y que, además, tiene claras intenciones políticas que aspiran a la crítica y transformación de las condiciones sociales de su contexto de acuerdo con un proyecto marxista.<sup>180</sup> ¿Qué tiene que ver esto con el centón y específicamente con *CP*? Considero que la actitud crítica que intenta generar en la audiencia al volver extraño lo que resulta familiar es útil para el análisis de los centones. También concuerdo con Usher quien señala que la *Verfremdung* es un efecto inherente a la naturaleza intertextual del centón, activado gracias a un intérprete consciente de los signos que lo componen.<sup>181</sup> Entiendo su perspectiva de la siguiente manera: existe dicho fenómeno en los centones porque, sin duda, resulta extraño que los personajes de una narración se expresen con las mismas palabras de otros personajes de otra narración y, a pesar de ello, cada texto tiene un sentido

---

<sup>175</sup> Mumford 2009, pp. 60-61; Brecht 1964, p. 139.

<sup>176</sup> Mumford 2009, p. 62.

<sup>177</sup> Brecht 1964, p. 144.

<sup>178</sup> Brecht 1964, p. 146.

<sup>179</sup> Brecht 1964, p. 139.

<sup>180</sup> Brecht 1964; Carney 2005, pp. 1-2.

<sup>181</sup> Cf. Usher 1998, pp. 22-27.



distinto. La diversidad de voces que hay en un centón y su combinación constituyen lo natural y, al mismo tiempo, lo extraño de este tipo de textos, lo cual da la pauta para una actitud crítica frente a ellos que permite, a su vez, diferentes formas de interpretarlos.

¿Cómo lograr que lo familiar luzca extraño? Brecht señaló un procedimiento y lo llamó: “estableciendo el ‘no... pero’” (fixing the “not... but”). Cuando el actor representara las acciones del personaje que le correspondiera, debía implicar, al mismo tiempo, todo lo que no estaba haciendo, es decir, debía quedar claro que su actuación era una posibilidad de entre varias.<sup>182</sup> Mumford da un ejemplo de este mecanismo: se trata de una escena de la obra de Brecht *Madre Coraje y sus hijos* en la que la hija de Madre Coraje, Kattrin, muere de un disparo mientras toca un tambor en el techo de un granero al tratar de avisar a su pueblo que una tropa se acerca para atacar. En la representación, al mismo tiempo que Kattrin intentaba alertar al pueblo del inminente ataque, un campesino y su esposa se arrodillan con tranquilidad y se ponen a rezar. Con esto, una actitud crítica con respecto al rezo debía generarse en el público.<sup>183</sup> En este ejemplo se observa que los campesinos NO se preparan para defenderse, ni intentan huir del ataque, ni intentan poner al tanto a los demás... PERO sí se ponen a rezar. De entre las posibilidades que tenían disponibles, y una de ellas es la que realiza Kattrin, ellos optar por rezar. Para el público esta decisión debía ser algo familiar, pero, al mismo tiempo, debía resultarles extraña, y así podrían juzgar su conveniencia.

A mi ver, el procedimiento de “estableciendo el ‘no... pero’” funciona en los centones de la siguiente manera: NO se habla con una voz propia... PERO sí con una voz ajena. A quién pertenezca esta voz es clave, tanto para producir extrañamiento, como para reflexionar sobre el centón y su significado. La interpretación que yo propongo en este trabajo resulta de la manera en la que *CP* me sorprendió: María NO habla ni actúa con una voz propiamente cristiana... PERO sí con una pagana.

Por supuesto, con esto no pretendo que el lector elija con qué María se queda, ni tampoco sugiero que una es buena y la otra es mala. Lo único que busco, y por eso me ha parecido necesario hablar sobre *Verfremdung*, es que el lector tenga una actitud crítica respecto al centón y su significado. Quiero que la multitud de voces mezcladas en el centón, característica normal de este tipo de textos, resulte extraña al lector y, simultáneamente, le permita descubrir la riqueza interpretativa que se produce gracias a ella o, al menos, valore su posibilidad.

---

<sup>182</sup> Brecht 1964, p. 137.

<sup>183</sup> Mumford 2009, pp. 69-71, especialmente la p. 71.

Completaré la explicación de *Verfremdung* con la concepción de Conte acerca de la “defamiliarization”, la cual, si bien no conduce a la transformación social, como probablemente era el objetivo de Brecht, sí reconecta con lo que se explicaba sobre la alusión, lo que es útil para terminar de aclarar el ejercicio de interpretación que en este estudio se propone.

Como el lector recordará, la alusión es un elemento del discurso poético que, al igual que toda la retórica, sirve para distanciar este tipo de discurso del que es ordinario, de manera que el lenguaje logra ser percibido por sí mismo y no sólo a través de su significado.<sup>184</sup> Esto, de acuerdo con Conte, produce un “espacio defamiliarizado” (*defamiliarized space*) en el que nuevas posibilidades tienen lugar porque las reglas de lo normal temporalmente dejan de aplicarse,<sup>185</sup> lo cual, por supuesto, resulta extraño. Yo lo entiendo simplemente así: en el discurso poético son posibles cosas que en el discurso ordinario no lo son. La propia alusión es una de ellas. Quiero subrayar que ésta coincide con la *Verfremdung* en la generación de extrañeza, la cual, a su vez, permite otras extrañezas. El espacio defamiliarizado producido por la alusión en el centón *CP* permitió la aparente imposibilidad de que la madre de Dios se expresara con versos paganos. Sin duda, ante esta propuesta, mi apreciable lector/a estará listo/a para discutir con espíritu crítico.

Antes de esa discusión, me permitiré agregar algunas ideas más. En *CP* no sólo es posible que la madre de Dios hable con voces ajenas. Gracias a la alusión, también es admisible que María sea la síntesis entre esas voces y la suya propia. Esta síntesis, que también veo como una *compositio membrorum*,<sup>186</sup> es parte esencial de la calidad artística del centón, pues permite una intensificación de su significado.<sup>187</sup>

Con lo anterior, reitero mi postura frente a las ideas de Davies sobre el centón *CP*. Ella prefiere poner la vista en el *sparagmós* que hay en él,<sup>188</sup> es decir, en la mutilación de las fuentes subyacentes al centón y la variada distribución de cada elemento. Sin embargo, la académica parece subestimar el hecho de que todos esos fragmentos fueron reunidos y acomodados artísticamente para producir el sentido que tienen en *CP*. Es, en mi opinión, la *compositio*, es

---

<sup>184</sup> Ver supra, pp. 23-24.

<sup>185</sup> Conte 2007, p. 60; cfr. Conte 1986, p. 45.

<sup>186</sup> Cfr. Conte 2007, p. 65. El mismo autor valora la síntesis como el móvil que transforma una sintaxis de razón en una “syntax of passion”. Por supuesto, esa síntesis es *megaloprepes*, es decir, una excelentemente adecuada para el objetivo del texto en el que está presente (no creo poder decir en menos palabras lo que implica tal adjetivo), véase también Conte 2007, p. 76. Cfr. McGill 2005, pp. 19 y ss.

<sup>187</sup> Conte 2007, pp. 75, 105, 108-109.

<sup>188</sup> Davies 2017, p. 209.

decir, la unión de todos esos miembros, la grandeza del centón; gracias a esta unión el significado del texto se intensifica volviéndolo más denso y rico.

Ahora es el momento de iniciar el análisis literario prometido. Antes de comenzar, aclaro que los instrumentos teóricos presentados en las páginas previas han sido los que, de acuerdo con la bibliografía consultada, son los que mejor se adaptan al propósito de este trabajo. Aunque pude haber actuado de forma diferente,<sup>189</sup> preferí someterme, en la medida de lo posible y para beneficio de mi lector, a un sistema teórico que exponga lo más claro posible la exégesis ofrecida.

Dicho lo anterior, es momento de introducir la siguiente sección. Primero se explicará la idea general de la exégesis: la experiencia de la madre de Dios de la muerte de su hijo; después, se analizará el pasaje del lamento en donde el sufrimiento que padece llega a un nivel extremo y da lugar a lo que he denominado la pre-resurrección.

### III. ANÁLISIS LITERARIO

#### EL SUFRIMIENTO DE LA MADRE DE DIOS

Para el personaje de la madre de Dios, en el centón *CP*, es imposible soportar la muerte de Jesús (γυναῖκες, οὐκ ἀνασχέτ' οὐκ ἀνέξομαι).<sup>190</sup> El dolor que experimenta sobrepasa cualquier conocimiento que ella posee sobre el destino y la misión salvífica de su hijo (ὑπερτερεῖ δ' ἄλγημα τῶν ἐγνωσμένων).<sup>191</sup> María se reconoce como la más afectada a causa de la muerte de Cristo (στένω 'μὲ μᾶλλον, ἢ σέ, τῆς ἀπουσίας / ἀπόλεσας γὰρ μᾶλλον ἢ κατέφθισο).<sup>192</sup> Ante tanto sufrimiento, la madre de Dios no cree que haya algo que pueda aliviar su dolor si no es su propia muerte.<sup>193</sup>

611 Οὐκ οἶδα πλὴν ἔν, κατθανεῖν, εἰ μὴ τάχει  
612 τῶν νῦν παρόντων πημάτων ἄκος λάβω,  
613 ὡς ἔστιν ἐλπίς λίαν ἀσφαλεστάτη·

<sup>189</sup> Por ejemplo, Cullhed, quien, aunque expone con brevedad y eficacia los métodos que históricamente se han utilizado para el análisis de centones, rechaza seguir uno en específico para evitar la pretensión de entrar en una camisa de fuerza teórica, ver Cullhed 2015, p. 15.

<sup>190</sup> *CP.*, 370: “¡Mujeres! No soportaré lo insoportable”.

<sup>191</sup> *CP.*, 770: “El dolor supera lo que yo ya sabía”.

<sup>192</sup> *CP.*, 896-897: “(Dirigiéndose a Cristo) Lamento tu ausencia más por mí que por ti, / me has hecho más daño a mí de lo que tú te has destruido”. En la tradición literaria griega no es raro que el que se lamenta se centre en su propia tristeza y desafortunado destino, en lugar del de su difunto. Cf. Alexiou 2002, pp. 162, y 171-177. Ver supra, p. 32.

<sup>193</sup> Otras de las ocasiones en las que este deseo se manifiesta son *CP.*, 371-372, 458, 473, 505 y ss., 698, 751 y ss., 755, 887, 898 y ss., 901, 1005 y ss., 1330 y ss., 2020 y ss.

614 μίαν μόνην μεῖναι με δεῖ τὴν αὔριον,  
615 ὡς ξυμπερανθῆ φροντίς, ἢ με νῦν τρύχει.  
616 Ἄλλ', ὦ φίλ' Υἱέ, μή μ' ἔρημόν σου λίπης.

No sé más que de una sola opción: morir, si rápido  
no encuentro algún remedio para estas desgracias;  
puesto que mi esperanza es completamente firme,  
sólo debo esperar al día de mañana  
para que la angustia acabe, la misma que ahora me consume.  
Pero, querido hijo, ¡no me abandones!<sup>194</sup>

El pasaje anterior muestra con claridad la tensión central del centón, ya señalada por Davies: María cree en la Resurrección de su hijo, pero, inevitablemente, también padece el dolor y la muerte que él debe soportar antes de volver a la vida.<sup>195</sup> Desde un punto de vista macrotextual, este pasaje se coloca todavía muy lejos de donde ocurre la Resurrección, por ello no deben sorprender la desesperación y el deseo de morir (καθανεῖν) de la madre de Dios expresados aquí. Sin embargo, aquí mismo, como si de pronto lo recordara, ella se consuela afirmando que sólo basta con aguardar (μεῖναι) la Resurrección prometida. Pero la frase con la que cierra esta participación<sup>196</sup> tiñe de amargura y desolación sus propias palabras de aliento, y vuelve al desesperado tono inicial. Aquel consuelo por ahora no es suficiente y no puede evitar que María se consuma en su propio dolor.

Este breve pasaje, nuevamente observado desde un ángulo macrotextual, exige cuestionar lo que María afirma sobre su sufrimiento. ¿Acaso éste la lleva a su propia muerte? No hace falta leer todo el centón para saber que María no se suicida jamás. ¿A qué remedio (ἄκος), entonces, recurre para enfrentar su situación? Debe haber alguno, a menos que esté fingiendo su padecer. La respuesta a esta pregunta exige salir por un instante del centón para luego volver concienzudamente a él. El lamento ritual funerario es la clave, pues de éste se ha aprendido que tiene un efecto terapéutico.<sup>197</sup> A lo largo de las siguientes páginas, mostraré que la madre de Dios en *CP* recurrió al lamento para hacerle frente a la muerte de Jesús. Antes de revisarlo propiamente, es necesario hacer algunas observaciones generales al respecto.

El lamento comenzará hacia el verso 1301. Sin embargo, José de Arimatea intentará evitarlo algunas líneas antes:

---

<sup>194</sup> *CP.*, 611-616.

<sup>195</sup> Davies 2017, p. 201.

<sup>196</sup> Después de estas líneas las mujeres del coro dirán que están muy confundidas por el simultáneo optimismo y pesimismo de María (*CP.*, 617 y ss.).

<sup>197</sup> *Supra*, p. 32.

1266 Σὺ δ' ἔξιθ' ὡς τάχιστα, καὶ θρηνοῦσά περ· (*Med.*, 321)  
1267 ὡς ταῦτ' ἄραρε, κοῦκ ἔχεις ἰσχὺν ὅπως (*Med.*, 322)  
1268 ταῦτ' ἀνατρέψῃς, κἂν στένης κἂν δακρύῃς.

Vamos, vete de aquí lo más rápido que puedas, aunque esto te haga lamentarte, porque las cosas ya son así y no tienes tú la fuerza para cambiarlas ni aunque grites ni aunque llores.<sup>198</sup>

José quiere alejar a María del cadáver de Jesús. Ya le había dicho que no debía preocuparse, que él y sus compañeros, Juan y Nicodemo, se encargarían del entierro (*CP.*, 1258-1265). Nótese que la presencia de María en este evento no sería idéntica a la de ellos. A la luz de lo ya dicho acerca del lamento ritual funerario, la participación de María consistiría, no en poner en la tumba a su hijo, cosa que harían los hombres, sino en elevarle un lamento (κἂν στένης κἂν δακρύῃς).<sup>199</sup> José, no obstante, afirma que éste no servirá de nada, y que, estando así las cosas (ὡς ταῦτ' ἄραρε),<sup>200</sup> ya nada podrá cambiar (κοῦκ ἔχεις ἰσχὺν ὅπως / ταῦτ' ἀνατρέψῃς). ¿Qué es eso (ταῦτ') que no podrá cambiar? Por supuesto, las circunstancias, la muerte de Jesús. José de Arimatea afirma que María no podrá devolverle la vida a su hijo mediante su lamento.

Una visita a los signos euripideos de estos versos descubrirán la verdadera intención de José al querer apartar a María (aquí comienza propiamente el ejercicio intertextual):

321 ἀλλ' ἔξιθ' ὡς τάχιστα, μὴ λόγους λέγε· (*CP.*, 1266)  
322 ὡς ταῦτ' ἄραρε κοῦκ ἔχεις τέχνην ὅπως (*CP.*, 1267)  
323 μενεῖς παρ' ἡμῖν οὔσα δυσμενῆς ἐμοί

Mejor vete cuanto antes, no digas nada más:  
las cosas son así y tú no tienes ningún medio para quedarte entre nosotros, ya que tú eres mi rival.<sup>201</sup>

Estas palabras son las que dirige el gobernante Creonte a Medea para que se vayan ella y sus hijos de Corinto. Creonte sabe que Medea es una bruja capaz de causar gran daño a su familia, ahora que Jasón, la pareja de Medea, ha decidido unirse con Glauce, la hija de Creonte. Una consideración macrotextual de estos versos con respecto a toda la tragedia *Medea* muestra que Creonte no logra

---

<sup>198</sup> *CP.*, 1266-1268.

<sup>199</sup> *Supra*, p. 33.

<sup>200</sup> Tuilier 2008, p. 231, traduce al francés esta expresión con una frase hecha que rememora el *alea iacta est* de César: “le sort en est jeté”.

<sup>201</sup> E., *Med.*, 321-323.

deshacerse tan rápido de la bruja como desea, pues, aunque en un principio parece que sus súplicas para que le permita quedarse no lo conmueven, finalmente le concede un día más en Corinto para que arregle lo necesario para el exilio de sus hijos. Para interpretar este pasaje he recurrido al primer mecanismo de alusividad. Reconozco aquí la presencia de lo ausente, es decir, la presencia del lenguaje que el poeta no conservó en su centón. Me refiero concretamente a los términos λόγους y τέχνην, sustituidos en el centón por θρηνοῦσά e ἰσχὺν, respectivamente.

José de Arimatea reconoce que alejar a María de Jesús no impedirá que ésta se lamente. Aunque (καίπερ) eso pase, vale más que ella esté lejos, pues como bien lo indica Holst-Warhaft, la distancia sirve para producir menor sufrimiento:<sup>202</sup> estando lejos, María no se dejará llevar tanto por su dolor y sufrirá más bien el hecho de que la hayan apartado. Por su parte, el silencio que Creonte exige a Medea evidencia el temor que el gobernante tiene al poder de las palabras (λόγους) de la bruja. Como se dijo, el discurso de Medea consiguió lo que buscaba: quedarse un poco más en la ciudad. El fenómeno alusivo de estas dos narrativas enfrentadas revela la verdadera razón por la que José de Arimatea aparta a María: el miedo que le tiene a sus palabras, palabras que, cerca del cadáver de Jesús se convertirán en un lamento que puede resultar peligroso. José teme a María como Creonte a Medea.

Creonte afirma que Medea no tiene el medio (τέχνην) para quedarse. José dice que María no tiene la fuerza (ἰσχὺν) para devolverle la vida a su hijo. Esa fuerza de la madre de Dios se transforma, gracias a la alusión, en un medio, una τέχνην<sup>203</sup> que le permitirá, como se verá más adelante, no sólo estar cerca de Jesús, tal como Medea se quedó en Corinto cerca de sus conciudadanos y de la familia del gobernante (*Med.*, 323: μενεῖς παρ' ἡμῶν), sino también el medio para cambiar de cierta manera la situación (*CP.*, 1268: ταῦτ' ἀνατρέψης), es decir, de lograr la pre-resurrección. Esta τέχνην será, pues, su lamento, ese ἄκος que le ayudará a soportar su dolor.

La siguiente frase, además de ilustrar, en mi opinión, el sufrimiento que experimenta la madre de Dios en el centón, subraya, mediante otro verso de la tragedia *Medea*, el peligro que ese padecer representa y que se manifestará en el lamento de la Virgen. La frase es: ἄλγος δ' ὑπερθεν τῶν ἐμῶν ἐλπισμάτων,<sup>204</sup> que se hace eco en la siguiente: λύπη δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν ἐλπισμάτων.<sup>205</sup> Esta

---

<sup>202</sup> Holst-Warhaft 1992, p. 136.

<sup>203</sup> Cf. *CP.*, 1376; supra, n. 131.

<sup>204</sup> *CP.*, 722: “Mi dolor supera mis esperanzas”.

<sup>205</sup> *CP.*, 597: “Mi tristeza es más grande que mis esperanzas”. La misma idea se transforma en un par de lugares más en los que la estructura y el vocabulario cambian, pero el contenido se conserva, cf. *CP.*, 744 (Λύπη δὲ κρείσσων καὶ βεβαίας ἐλπίδος) y 770 (ὑπερτερεῖ δ' ἄλγημα τῶν ἐγνωσμένων, supra, pp. 42-43).

última tiene su origen, aparentemente más por el ritmo que por el sentido, en el segundo verso (*Med.*, 1079)<sup>206</sup> de la siguiente afirmación de Medea sobre su plan de asesinar a sus hijos para vengarse de la traición de Jasón:

1078 καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά,  
1079 θυμὸς δὲ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων, (*CP.*, 597, 722)  
1080 ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.

Sé bien qué calamidades voy a cometer,  
la furia supera mis razonamientos,  
ella es la causa de los peores males para los hombres.<sup>207</sup>

Interpreto la frase en función del primer mecanismo de alusividad, pues el lenguaje que no está allí la dota de un mayor sentido. Las esperanzas de María (*CP.*, 597, 722: τῶν ἐμῶν ἐλπισμάτων) siguen una lógica fruto del razonamiento, de la deliberación, tal como la de Medea (*Med.*, 1079: τῶν ἐμῶν βουλευμάτων). María sabe que su hijo ha de resucitar; con tal garantía, no tendría razón para sufrir tanto ahora. Sin embargo, su tristeza (λύπη: *CP.*, 597) y su dolor (ἄλγος: *CP.*, 722) son más fuertes que esa esperanza, y lo son porque las alimenta aquello que rechaza cualquier lógica: la furia, la ira, el enojo, el corazón, es decir, el θυμός,<sup>208</sup> aquello de lo que Medea afirmaba que es causa de tanto mal. La tristeza y dolor de María no se someterán a los límites lógicos impuestos por la esperanza en la Resurrección, más bien, se manifestarán con toda su fuerza y con la furia suficiente para que María se imponga sobre la autoridad de José de Arimatea y participe así con un lamento que rechace la lógica y dé lugar a la pre-resurrección.

#### EL LAMENTO DE LA MADRE DE DIOS: LA PRE-RESURRECCIÓN DE CRISTO

Hay un lamento que la madre de Dios profiere en el centón *CP*, en los versos 1301-1305 y 1309-1327, cuando recibe en sus manos el cuerpo de su hijo luego de que éste ha sido descolgado de la cruz. Allí María expresa con fuerza su dolor<sup>209</sup> y gracias a su lamento alcanza cierto alivio. Considero que dicho alivio es posible debido al carácter ritual del lamento que, mediante un análisis intertextual de sus signos euripideos, es susceptible de interpretarse como la pre-resurrección de

---

<sup>206</sup> Tuilier 2008, p. 175.

<sup>207</sup> E., *Med.*, 1078-1080.

<sup>208</sup> Cf. Lampe, s.v. θυμός (1961, p. 667), y Liddell-Scott-Jones, s.v. θυμός.

<sup>209</sup> Cf. Sticca 1974, p. 37.

Jesús, es decir, una especie de resurrección previa a la prometida, en la que María provoca, dentro de la atmósfera singular del lamento ritual, la presencia de Cristo al evocar su doble naturaleza humana y divina.

La selección de versos indicada (*CP.*, 1301-1305 y 1309-1327) es sólo una parte del lamento de la Virgen junto a la tumba, el cual se extiende más allá del momento en que ella entrega el cuerpo de Jesús a sus amigos para que lo sepulten (*CP.*, 1446) y que se complementa con una extensa despedida después de que la tumba es cerrada con una piedra (*CP.*, 1494), hasta que Juan y José de Arimatea dominan la escena (*CP.*, 1634-1817).

Que el foco de este estudio sea sólo una muy pequeña parte del drama se debe a las siguientes dos razones. En primer lugar, porque en ella el cuerpo de Cristo (o partes de él) tiene un papel dominante, en comparación con el resto de las ocasiones en las que también se menciona a lo largo del drama, pero sólo de forma sucinta.<sup>210</sup> La segunda razón es que, debido a que la selección ocurre justamente cinco versos antes de que María reciba el cadáver de Jesús y 19 versos después de haberlo recibido, se trata del primer contacto directo entre madre e hijo, de allí que sea un pasaje sumamente emotivo. Los primeros cinco versos, previos a esta escena de *la piedad*, tal como la describe Lacore,<sup>211</sup> son relevantes porque en ellos se refleja la autoridad adquirida por la madre de Dios al dejarla participar en la sepultura de su hijo.<sup>212</sup> Por su parte, el último verso es *CP.*, 1327 porque allí María confirma que ha alcanzado cierto alivio. El verbo empleado es *κουφίζω* “aligerar”, que sólo aparece dos veces en boca del personaje de la madre de Dios. En la primera ocasión (*CP.*, 298-299), ella expresa que reclamarle a Judas su crimen, incluso aunque él no esté presente, aliviará su alma. La segunda vez ocurre en el verso 1327. Este último alivio es distinto del primero porque el evento que enfrenta es más grave: mientras que en aquel caso se trata de la traición de Judas, aquí se trata de la muerte de su hijo Jesucristo. Por todo lo anterior, considero que sólo el breve lamento contenido en los versos señalados es el que le proporciona ese alivio único frente a la muerte, ese *ἄκοσ* que puede producir la pre-resurrección de Cristo.

---

<sup>210</sup> Ver, por ejemplo, *CP.*, 869-870, 906-907, 921, 925, 1110, 1225, 1227, 1232, 1255-1257, 1273-1274, 1297, 1374, 1453-1454, 1466-1468, 1469-1473.

<sup>211</sup> Lacore 2002, p. 105, quien, por cierto, considera que este lamento es el segundo que aparece en el centón, pues el primero fue el entonado inmediatamente a la muerte de Jesús en la cruz en *CP.*, 853 y ss. Cf. Lacore 2002, pp. 103-105.

<sup>212</sup> Cf. Caraveli-Chaves 1980; Holst-Warhaft 1992, p. 20. Cf. *supra*, pp. 32-33.



A continuación, presento la selección del lamento que se estudiará y los versos euripideos con los que se constituyó, los cuales fueron obtenidos de la edición del centón elaborada por Tuilier.<sup>213</sup>

Añado también una traducción del texto hecha por mí.

1301 Οὐκοῦν, γεραιὲ φίλτατ' Ἴωσήφ, λάβε,	<i>Hipp.</i> , 1431
1302 ἐναγκάλισαι Παῖδα καὶ προσέλκυσαι.	<i>Hipp.</i> , 1432
1303 Λαβοῦ λαβοῦ νῦν καὶ κατόρθωσον δέμας,	<i>Hipp.</i> , 1445
1304 ὄρθου κεφαλὴν, πῆχυν ἐνθεῖς ἀχένη	<i>Rh.</i> , 7
1305 ἐνδέξια, πλευρὰν δὲ τοῦδ' ἀείρατε.	<i>Hec.</i> , 500
[1306-1308: Juan le entrega el cuerpo a María.]	
1309 Ἄγ', ὃ τάλαινα χεῖρ ἐμή, νεκρὸν λάβε.	<i>Med.</i> , 1244
1310 Φεῦ φεῦ, τί λεύσσω; ταῖν χεροῖν τί νῦν φέρω;	<i>Ba.</i> , 1280
1311 τίς ἐστὶν οὗτος, ὃν νέκυν χεροῖν ἔχω;	
1312 πῶς καὶ νιν ἢ δύστηνος εὐλαβουμένη	
1313 πρὸς στέρνα θῶμαι; τίνα θρηνήσω τρόπον;	
1314 αὐτὸς δὲ δοίης καὶ προσειπεῖν σ' ὡς νέκυν	<i>Med.</i> , 1069
1315 καὶ πᾶν κατασπάσαι με σὸν μέλος, Τέκνον.	<i>Med.</i> , 1069, 1070
1316 Χαῖρ', ὕστατόν σ' ὀρώσα νῦν προσφθέγγομαι,	<i>Hipp.</i> , 1097
1317 ὃν μήποτ' αὐτὴ φύσασ' ὄφελον νέκυν	<i>Med.</i> , 1413
1318 τανῦν ἰδέσθαι φθίμενόν σ' ὑπ' ἀνόμων.	<i>Med.</i> , 1414
1319 Δὸς ἀσπάσασθαι μητρὶ δεξιὰν χέρα.	<i>Med.</i> , 1070
1320 Ἴω φιλότατη χεῖρ, ἧς ἐγὼ πόλλ' εἰχόμεν	<i>Med.</i> , 496, 1071
1321 προσειχόμεν θ' ὡς κισσὸς ἔρνεσι δρυός.	<i>Med.</i> , 1213, <i>Hec.</i> , 398.
1322 Ἴω φίλον ὄμμα, φίλτατον δέ μοι στόμα	<i>Med.</i> , 1071
1323 καὶ σχῆμα καὶ πρόσωπον εὐγενὲς Τέκνου·	<i>Med.</i> , 1072
1324 ὃ γλυκυτάτη προσβολὴ τῶν χειλέων·	<i>Med.</i> , 1074
1325 ὃ θέσκελος χρῶς, πνευμά θ' ἠδιστον Τέκνου·	<i>Med.</i> , 1075
1326 ὃ θεῖον ὀδμητῆς ἄσθμα· καὶ γὰρ ἐν κακοῖς	<i>Hipp.</i> , 1391
1327 οὐδ' ἠσθόμην σου κἀνεκουφίσθην κέαρ.	<i>Hipp.</i> , 1392

Bien, queridísimo y viejo José, sujétalo,  
abraza a mi Hijo, tómalo entre tus brazos,  
sujétalo, sujétalo ya y endereza su cuerpo,  
pon su cabeza derecha y, una vez que sobre tu cuello  
coloques bien su brazo derecho, levanten su cuerpo.

[Juan le entrega el cuerpo a María.]

¡Anda, infeliz mano mía, toma el cadáver!  
¡Ay! ¡Ay! ¿Qué es lo que veo? ¿Qué es lo que llevo en mis manos?  
¿Quién es él? ¿De quién es el cadáver que tengo en mis manos?  
¿Cómo podré acercarlo a mi corazón con el debido cuidado  
yo, que soy tan miserable? ¿De qué manera he de llorarle?  
Tú mismo dejas que te hable como a un cadáver,

<sup>213</sup> Tuilier 2008, pp. 234-237. Cf. supra, nota 4.

y que bese todo tu cuerpo,<sup>214</sup> hijo mío.  
 Adiós, ahora te lo digo, ahora que es la última vez que te veo,  
 a ti, a quien yo misma di a luz, jamás debí haberte visto convertido en cadáver,  
 ahora yo no tendría por qué verte destruido por injustos.  
 Dame tu mano derecha para que la pueda besar...  
 ¡Ah! ¡Amadísima mano! A la que muchas veces había sujetado  
 y ahora también intento estrechar tal como la hiedra se aferra al árbol.  
 ¡Ah! ¡Amados ojos! ¡Queridísima boca!  
 ¡Figura y semblante nobles de mi hijo!  
 ¡Ah! ¡El más dulce beso de labios!  
 ¡Ah! ¡Cuerpo divino! ¡El más delicioso aliento! ¡El de mi hijo!  
 ¡Ah! ¡Fragancia divina! A pesar de estar en medio de tantos males  
 pude sentirte, y mi corazón por fin sintió alivio...

Vayamos por partes. El lector tendrá que ser paciente, porque en no pocas ocasiones tendrá que volver la vista al texto antes citado para seguir con puntualidad lo que a continuación se comenta. Tómese en consideración que ya no volveré a citar el texto de arriba y que las referencias a él, además de estar anotadas en el cuerpo de texto cuando hable sobre ellas, estarán indicadas, cuando sea el caso, entre paréntesis frente a los versos euripideos de donde provienen, es decir, estos últimos se presentarán más o menos como en el texto de arriba: el texto principal será el de las tragedias de Eurípides y el que vaya entre los paréntesis contendrá los versos de *CP* que tienen su origen en aquél.<sup>215</sup>

En una primera lectura, los primeros cinco versos (*CP.*, 1301-1305) son sólo órdenes dadas por María relativas a la preparación del entierro de Jesús. Esta actuación muestra que María ha adquirido la autoridad que le corresponde como mujer y como madre para proferir su lamento funerario.<sup>216</sup> Se trata de dos peticiones: tomar el cadáver (λάβε, λαβοῦ, ἐναγκάλισαι, προσέγκυσαι, ἀείρατε) y enderezarlo (κατόρθωσον, ὀρθου). La estructura de *CP.*, 1302 ilustra la primera: los verbos ἐναγκάλισαι y προσέγκυσαι significan “tomar en brazos” y, como dos brazos hechos de escritura, envuelven al Hijo (Παῖδα) en el centro del verso. Tomar y enderezar son indicaciones elementales para disponer el cadáver para el entierro, no ajenas al lamento ritual funerario.<sup>217</sup>

<sup>214</sup> Aunque el significado literal de μέλος sea propiamente “miembro” o “extremidad” del cuerpo, yo lo veo como una sinécdoque de tipo *pars pro toto*, por lo que he preferido dejar en mi traducción el todo al que se refiere, es decir, “cuerpo”. Cf. Liddell-Scott-Jones, s.v. μέλος.

<sup>215</sup> Sólo habrá una excepción a esta regla (ver infra, p. 60), es decir, el texto principal será un fragmento de *CP*, sin embargo, opino que lo que se diga allí al respecto será suficiente para entenderlo.

<sup>216</sup> Supra, pp. 32-33 y 47.

<sup>217</sup> Supra, p. 32.

Los versos *CP.*, 1301-1302 provienen de los labios de la diosa Ártemis en la tragedia *Hipólito*:  
 σὺ δ' ὃ γεραιοῦ τέκνον Αἰγέως, λαβὲ / σὸν παῖδ' ἐν ἀγκάλαισι καὶ προσέλκυσαι.<sup>218</sup> Recuérdese que Hipólito había sido enviado al exilio por su propio padre Teseo, pues éste creía que Hipólito era el culpable de la muerte de Fedra, la mujer de Teseo y madrastra de Hipólito. Camino al exilio, Hipólito es herido de muerte, entonces vuelve al palacio de su padre. Antes de llegar, la diosa Ártemis se le aparece a Teseo y le revela que su hijo es inocente. Cuando Hipólito se reúne con ellos, la diosa busca la reconciliación entre padre e hijo y por eso pronuncia los versos citados.<sup>219</sup> Son, sin embargo, las últimas palabras de Ártemis en el drama, cinco versos más adelante, las que, además de ser su despedida, iluminan la exégesis de los versos prestados a *CP*:

1437 καὶ χαῖρ'· ἐμοὶ γὰρ οὐ θέμις φθιτοῦς ὄρα̃ν  
 1438 οὐδ' ὄμμα χραίνειν θανασίμοισιν ἐκπνοαῖς·  
 1439 ὁρῶ δέ σ' ἤδη τοῦδε πλησίον κακοῦ. (*CP.*, 850)

Adiós, no se me permite ver a los muertos,  
 ni que sus exhalaciones mortíferas alcancen mis ojos:  
 veo que tú ya estás muy cerca de este fatal destino.<sup>220</sup>

En las anteriores líneas se observa que la muerte obliga a la divinidad a marcharse. En este sentido, la ausencia de la diosa se entendería, entonces, como la muerte de su fiel seguidor. En efecto, tras aquellas palabras, la diosa no volverá a aparecer, y sólo quedará un Hipólito agonizante, que elevará unas cuantas palabras de despedida a su diosa<sup>221</sup> y que interactuará con su padre por última vez antes de morir. Es notable que el verso *Hipp.* 1439 reconduzca al centón al reutilizarse en *CP.*, 850, donde María afirma que su hijo está cerca de la muerte. En esa misma parte del centón, pero en el verso siguiente, se lee que Jesús ha fallecido, porque María lo ve con la cabeza inclinada (*CP.*, 851: Ναὶ ναὶ βλέπω κλίναντα πάντιμον κάραν) e inmediatamente reconoce que está muerto (*CP.*, 853-4: σὸν δέμας νεκρόν, Τέκνον, / ἄθρῶ). En vista de lo anterior, es decir, del primer y tercer mecanismos de alusividad en operación, interpreto los versos *CP.*, 1301-1302 como la confirmación de la muerte de Jesús, la cual se caracteriza de la siguiente manera: como ausencia de la divinidad. Así como la marcha de Ártemis representa la muerte de Hipólito en su tragedia,

<sup>218</sup> E., *Hipp.*, 1431-1432: “Tú, descendiente del anciano Egeo, toma a tu hijo entre tus brazos y estréchalo fuertemente”.

<sup>219</sup> Incluso le pedirá a Hipólito no odiar a su padre, E., *Hipp.*, 1435.

<sup>220</sup> E., *Hipp.*, 1437-1439.

<sup>221</sup> E., *Hipp.*, 1440-1443.

Cristo está muerto en el centón porque de él sólo queda un cuerpo maltrecho, su mortalidad prevalece porque su divinidad, así como su vida, se ha esfumado.<sup>222</sup>

A esta confirmación de muerte contribuye también *CP.*, 1303. Este verso proviene aproximadamente de la misma parte de la tragedia *Hipólito* aludida anteriormente, cuando la diosa ya se ha ido. El agonizante Hipólito pide ayuda a su padre Teseo, λαβοῦ πάτερ μου καὶ κατόρθωσον δέμας,<sup>223</sup> pues la muerte ya se apodera de él, hecho que el mismo héroe ha señalado en el verso anterior: αἰαῖ, κατ' ὄσσω κιγχάνει μ' ἤδη σκότος.<sup>224</sup> Esta idea, aunque ausente en el centón, me sirve para describir mejor la muerte de Cristo. Las sombras (σκότος) de muerte<sup>225</sup> que Hipólito afirmaba que lo habían alcanzado, son las mismas que han envuelto a Jesús. La muerte de Jesús, así como la del hijo de Teseo, es obscuridad.

Los signos euripideos relacionados con el verso *CP.*, 1304, por su parte, constituyen un firme rechazo contra aquella obscuridad mortal. Detrás de *CP.*, 1304 se oculta un llamado a la vida. Este verso fue tomado del inicio de la tragedia *Reso*, concretamente de la línea 7:

7 ὄρθου κεφαλὴν πῆχυν ἐρείσας, (*CP.*, 1304)

8 βλεφάρων γοργωπὸν ἔδραν,

9 λεῖπε χαμῆνας φυλλοστρώτους,

10 Ἕκτορ· καιρὸς γὰρ ἀκούσαι.

Endereza tu cabeza, la que habías acomodado sobre tu brazo,  
abandona el reposo de tus salvajes ojos,  
deja la cama, hecha de hojas acomodadas sobre el suelo,  
Héctor, es momento de poner atención.<sup>226</sup>

El coro de centinelas busca a Héctor con urgencia para reportarle una noticia sumamente importante. Al llegar a su tienda lo encuentran dormido, pronuncian los versos anteriores y entonces logran despertarlo. Una reflexión sobre las características de la escena (segundo

---

<sup>222</sup> De acuerdo con el propio texto de *CP*, Cristo recibió de su padre la divinidad, en cambio, de su madre recibió su humanidad y, por ello, su mortalidad. Cf. *CP.*, 1772-1778, en donde José afirma: *μητρὸς ἐκ θνατᾶς / φανείς· τὸν ἐκ κείνης γὰρ ἦν θανεῖν χρεῶν. / Εἰ δ' ὡς Θεὸς νῦν κυριεύσει καὶ μόρου, / ἔσται τὸ λοιπὸν, ὡς Θεοῦ Παῖς καὶ μόνος, / ἅπασι σεπτὸς τοῖσιν εἰδόσιν Θεός· / πένθος δὲ βαιὸν ὄντι μητρὸς ἐκ θνατᾶς / κείσθω· τὸν ἐκ κείνης γὰρ ἦν θανεῖν χρεῶν:* “*Se manifestó como hijo de una mortal: por ella es que debía morir.* Sin embargo, si ahora él, como Dios, habrá de dominar la muerte, de ahora en adelante, siendo Hijo único de Dios será honrado como Dios por todos cuantos lo conozcan. Pero que haya todavía un poco de duelo por aquel *hijo de madre mortal: por ella tenía que morir*”. Las itálicas son mías.

<sup>223</sup> E., *Hipp.*, 1445: “Padre, toma mi cuerpo y enderézalo”.

<sup>224</sup> E., *Hipp.*, 1444: “¡Ay! ¡Ya las sombras han alcanzado mis ojos!”.

<sup>225</sup> Cf. Alexiou 2002, p. 65-66, acerca del imaginario cristiano de luz y obscuridad presente en el *Epitáphios Thrênos* (de autor desconocido y parte de la liturgia griega de viernes y sábado santos).

<sup>226</sup> E., *Rh.*, 7-10.

mecanismo de alusividad) es clave para valorar la aportación de estos signos con respecto al centón. Aunque no se dice exactamente, la escena tiene la siguiente característica: ocurre en la obscuridad de la noche. Y las palabras que los centinelas pronuncian tienen el objetivo de despertar a Héctor. Noche, de acuerdo con el imaginario de la Antigüedad griega, está asociada, sin duda, con Sueño: éste es uno de sus hijos, al igual que Muerte.<sup>227</sup> La obscuridad, la noche, el sueño<sup>228</sup> y la muerte están fuertemente ligadas. Por ello, la escena de *Reso* aludida por *CP.*, 1304 vuelve a confirmar la muerte de Cristo a través de la característica de la noche y su obscuridad. Es el objetivo de las palabras pronunciadas, no obstante, lo que se opone a esa muerte. Así como los centinelas hablan para que Héctor vuelva en sí, lo que inmediatamente ocurre, así también María, al hablar, pretende que Jesús vuelva en sí, lo cual, en efecto, ocurrirá en la pre-resurrección.

El deseo de María de que Jesús resucite se vuelve más claro en los signos euripideos del verso *CP.*, 1305; será allí donde se escuche con claridad dicho anhelo. *CP.*, 1305 proviene del verso 500 de la tragedia *Hécuba*. Son las palabras que Taltibio, un servidor griego, le dice a la cautiva Hécuba, antes reina de Troya, cuya hija Polixena ha sido recién sacrificada como ofrenda para el espíritu de Aquiles. Taltibio busca a Hécuba para que ésta se haga cargo del entierro de su hija, sin embargo, cuando la encuentra tirada en el suelo, atormentada por las desgracias y pérdidas que ha tenido que soportar, el griego le exige:

499 ἀνίστασ', ὃ δύστηνε, καὶ μετάρσιον  
500 πλευρὰν ἔπαιρε καὶ τὸ πάλλευκον κάρα. (*CP.*, 1305)

¡Miserable! Levántate, levanta del suelo  
tu cuerpo y tu canosa cabeza.<sup>229</sup>

Taltibio ordena a Hécuba que se levante. Como se observa, esta petición comienza en el verso 499, en la palabra ἀνίστασ' “levanta”. En el cristianismo el verbo ἀνίστημι se empleó para aludir a la Resurrección de Cristo,<sup>230</sup> es decir, también significó “resucitar”. Por ello, cuando María, en el

<sup>227</sup> Cf. Hes., *Th.*, 211-212.

<sup>228</sup> Esta asociación con el sueño recuerda el pasaje del Nuevo Testamento en el que Jesús despierta a una niña a quien todos creían muerta, pese a que Jesús afirmaba que sólo dormía (καθεύδει), ver Mt 9, 24-25.

<sup>229</sup> E., *Hec.*, 499-500.

<sup>230</sup> Lampe, s. v. ἀνίστημι (1961, pp. 145-146). Lidell-Scott-Jones, s.v. ἀνίστημι. Cf. Usher 1998, pp. 52-53.

centón *CP*, pide que se levante el cuerpo<sup>231</sup> de su hijo, ordena al mismo tiempo y de forma velada, con la palabra cristiana apropiada, que ese cuerpo resucite, o, mejor dicho, pre-resucite por ahora.

Los versos *CP*., 1301-1305, además de proporcionar indicaciones para la preparación del cadáver, los he interpretado, mediante un análisis intertextual, como la confirmación de la muerte de Cristo y el vehemente anhelo de la madre de Dios de que su hijo resucite. Después de éstos, Juan habla para hacer entrega del cadáver de Jesús a María (*CP*.,1306-1308). Tras su breve participación, ocurre el primer contacto directo entre María y el cadáver de su hijo, que a continuación se estudiará.

María se anima a sí misma a tocar el cadáver de su hijo en *CP*., 1309. Lo había intentado antes (*CP*., 1275), pero José la había reprendido y le había ordenado que se apartara diciendo: Μὴ μὴ προσοίσης χεῖρα.<sup>232</sup> Ya se ha explicado que en esa ocasión el temor al lamento funerario que María pudiera pronunciar motivó a José a excluirla de participar en el entierro. Sin embargo, ahora ya nadie la detendrá, y esta automotivación oculta, tras sus signos euripideos, la autoconciencia de María sobre el lamento que entona.

La tragedia *Medea* (v. 1244) está detrás de *CP*., 1309. Para cuando pronuncia dicha línea, la heroína euripidea ya se ha enterado de que el rey y la princesa de Corinto han muerto a causa de los regalos envenenados que les envió, y sabe que el siguiente paso debe ser asesinar a sus propios hijos para evitar que otros lo hagan antes. Aunque había dudado, es en este momento en el que se arma de valor para llevar a cabo su plan. Así, antes de asesinarlos, Medea dice:

1244 ἄγ', ὃ τάλαινα χεῖρ ἐμή, λαβὲ ξίφος, (*CP*., 1309)  
1245 λάβ', ἔρπε πρὸς βαλβίδα λυπηρὰν βίου,  
1246 καὶ μὴ κακισθῆις μηδ' ἀναμνησθῆις τέκνων,  
1247 ὡς φίλταθ', ὡς ἔτικτες, ἀλλὰ τήνδε γε  
1248 λαθοῦ βραχεῖαν ἡμέραν παίδων σέθεν  
1249 κάπειτα θρήνει· καὶ γὰρ εἰ κτενεῖς σφ', ὅμως  
1250 φίλοι γ' ἔφυσαν· δυστυχῆς δ' ἐγὼ γυνή.

Anda, infeliz mano, toma la daga, tómala,  
cruza la línea de salida hacia una vida de amargura.  
No seas cobarde, no te acuerdes de tus hijos,  
tus queridos hijos, a quienes diste a luz,  
mejor olvídate de ellos por este breve día

<sup>231</sup> Aunque *πλευράν* se define como “costado”, en mi opinión, dicha palabra alude a todo el cuerpo mediante una sinécdoque de tipo *pars pro toto*. Cf. Liddell-Scott-Jones, s. v. *πλευρά*.

<sup>232</sup> *CP*., 1276: “No, no acerques tu mano”. Véase supra, pp. 43-45.

y luego llórales. Aunque los mates, no obstante, también fueron amados por ti: ¡soy tan desafortunada!<sup>233</sup>

El verso *Med.*, 1245 explica el significado de *CP.*, 1309. Otra vez es un caso más del primer mecanismo de alusividad. Medea se anima a actuar, tomando el instrumento para llevar a cabo su plan, reconociendo que al hacerlo habrá comenzado algo de lo que no podrá volver atrás. Medea cruza la línea de no retorno (βαλβῖδα)<sup>234</sup> de su plan. Al tomar el arma, sólo le quedará utilizarla contra sus hijos. Obsérvense las características de la escena. Tomar el arma funciona como el paso decisivo a un acto extremo. Dicho acto consiste en asesinar a los hijos. En el centón, yo interpreto, tomar el cadáver de Jesús también es el paso decisivo a un acto extremo, sin embargo, no se trata de asesinato, sino del lamento fúnebre que le da a María una autoridad negada en otros contextos y le ofrece la posibilidad de comunicarse y pre-resucitar a su hijo. Por eso, al igual que a Medea, se puede escuchar también a la madre de Dios exhortándose a sí misma a no ser cobarde (*Med.*, 1246: καὶ μὴ κακισθῆις) respecto a lo que está emprendiendo.

María no tarda en cruzar la línea de no retorno de la que se habló anteriormente. De *CP.*, 1310 se sabe que ella ya ha tomado el cadáver de su hijo y que lo tiene en sus manos (ταῖν χειρῶν). Ese verso tiene su origen en *Ba.*, 1280. Por su parte, *CP.*, 1311, 1312 y 1313 no tienen, aparentemente, origen intertextual;<sup>235</sup> sin embargo, se analizarán en unión con aquel que los precede, por continuar la idea iniciada allí. No debe sorprender que se trate de preguntas, pues éstas son comunes en el lamento funerario.<sup>236</sup> Más bien, lo relevante de estos versos es el gradual reconocimiento que María hace de Jesús.<sup>237</sup> Al principio, sus sentidos de la vista y el tacto en el verso *CP.*, 1310 no logran identificarlo. Ella sólo ve algo, un τί que no logra precisar. Luego, en *CP.*, 1311, ese algo se convierte en alguien, un τίς, y lo que lleva en las manos es el cadáver de ese alguien. Posteriormente, en *CP.*, 1312-1313, el incipiente conocimiento sobre la identidad del difunto la mueve a cuestionarse la manera en la que ha de tratarlo.

La pregunta “τί λεύσσω;” invita a una revisión intratextual (tercer mecanismo de alusividad) que precisa la naturaleza de la situación. La frase aparece en dos ocasiones anteriores a ésta. En ellas se manifiesta la sorpresa y el dolor que los padecimientos de Cristo producen en su madre. La

---

<sup>233</sup> E., *Med.*, 1244-1250.

<sup>234</sup> Mastrorade 2016, p. 362.

<sup>235</sup> Cf. Tuilier 2008, p. 235; Brambs 1885, p. 102. Cfr. *Acta Pilati*, B, XI, 5 (Tischendorf 1876, pp. 313-314).

<sup>236</sup> *Supra*, p. 32.

<sup>237</sup> Cf. Alexiou 2002, pp. 72-73, quien señala que existe una tradición en la que la Virgen María no reconoce inmediatamente a su hijo agonizante.

primera vez ocurre en el verso *CP.*, 444, cuando María ve directamente, por primera vez en el drama, a Jesús llevado por sus enemigos hacia la muerte.<sup>238</sup> La segunda ocasión aparece en el verso *CP.*, 853, en la sección en la que Jesús muere crucificado.<sup>239</sup> Como se observa, se trata de momentos de sumo dolor para ella: la pasión de su hijo, su muerte y, ahora en *CP.*, 1310, su descendimiento de la cruz para la sepultura.<sup>240</sup> En aquella pregunta, el fenómeno alusivo intratextual reitera el sufrimiento de la madre de Dios, es decir, lo que tiene que soportar.

La tragedia *Bacantes*, origen de *CP.*, 1310, califica con claridad la situación. Aquel verso del centón fue tomado de la sección del drama de Eurípides en la que Ágave reconoce finalmente el cadáver de su hijo Penteo, a quien ella misma asesinó junto con otras mujeres mientras se hallaban en un estado de delirio impuesto por el dios Baco. Cuando el abuelo de Penteo y padre de Ágave, Cadmo, ve que su hija lleva en sus manos la cabeza de su nieto, tras ayudarla a salir de su trance extático, le pide que observe bien aquel trofeo:

- 1279 {Κα.} σκέψαι νυν ὀρθῶς· βραχὺς ὁ μόχθος εἰσιδεῖν.  
 1280 {Αγ.} ἔα, τί λεύσσω; τί φέρομαι τόδ' ἐν χεροῖν; (*CP.*, 1310)  
 1281 {Κα.} ἄθρησον αὐτὸ καὶ σαφέστερον μάθε.  
 1282 {Αγ.} ὀρῶ μέγιστον ἄλγος ἢ τάλαιν' ἐγώ.  
 1283 {Κα.} μῶν σοι λέοντι φαίνεται προσεικέναι;  
 1284 {Αγ.} οὐκ, ἀλλὰ Πενθέως ἢ τάλαιν' ἔχω κάρα.

- {Cadmo} Míralo directamente, pequeño trabajo te costará hacerlo.  
 {Ágave} ¡Ay! ¿Qué es lo que veo? ¿Qué es esto que llevo en mis manos?  
 {C} Míralo bien y reconoce claramente quién es.  
 {Á} Contemplo el dolor más grande, soy tan infeliz.  
 {C} No se te figura como un león, ¿cierto?  
 {Á} No, yo, miserable, llevo la cabeza de Penteo.<sup>241</sup>

Como se observa, Ágave, al igual que María, reconoce gradualmente a su hijo. Así también, aunque ausente en el centón, la respuesta de Ágave a la pregunta “¿qué veo?” se interpreta como la respuesta a la misma pregunta que se hace María: μέγιστον ἄλγος. Lo que ve María, al igual que

<sup>238</sup> *CP.*, 444-447: [Madre de Dios]: Οἶμοι, τί λεύσσω; χερσὶ τῶν ἀλαστόρων, / θεηγενές μοι Τέκνον, ἔλκη καὶ φέρεις, / εἰς δεσμά τ' ἦλθες καὶ θέλων ἄγη σφίσι, / ὁ δεσμολύτης τοῦ γένους τῶν δεσμίων: “¡Ay, ¿qué es lo que veo? Hijo mío, nacido de Dios, eres arrastrado por las manos de estos monstruos y lo toleras, hacia las cadenas eres llevado por ellos y tú vas voluntariamente, ¡tú que eres el que liberas a la humanidad de sus cadenas!”

<sup>239</sup> *Supra*, p. 50. Cf. *CP.*, 853-854: [Madre de Dios]: Ἔα, τί λεύσσω; σὸν δέμας νεκρὸν, Τέκνον, / ἄθρῶ, μεγίστου θαύματος τόδ' ἄξιον: “¿Qué es lo que veo?! Observo tu cuerpo muerto, Hijo, / algo digno del más grande ofuscamiento”.

<sup>240</sup> Se trata de tres de los siete dolores de la Virgen María que la tradición ha conmemorado. Cf. Gorman 2003, pp. 327-328.

<sup>241</sup> E., *Ba.*, 1279-1284.



Ágave, es el dolor más grande. Ese dolor es el que supera sus esperanzas en la resurrección y la motiva a cantar su lamento fúnebre.<sup>242</sup>

Yo había señalado que María había sido incapaz de reconocer a Jesús. Ahora, en los versos *CP.*, 1314-1315, finalmente lo hace. Establece contacto y comunicación con su hijo empleando la segunda persona y el vocativo, elementos propios del lamento ritual funerario.<sup>243</sup> Los signos euripideos de estos versos, es decir, *Med.*, 1069-1070, me permiten interpretarlos como un rechazo a la muerte. Se localizan en la parte de la tragedia en la que Medea se despide de sus hijos, a los que, a pesar de dudar por unos momentos, termina convenciéndose de que debe asesinar. Entonces, comienza su despedida de la siguiente manera:

1067 ἀλλ', εἶμι γὰρ δὴ τλημονεστάτην ὁδὸν  
1068 καὶ τοῦσδε πέμπω τλημονεστέραυ ἔτι,  
1069 παῖδας προσειπεῖν βούλομαι· δότ', ὦ τέκνα, (*CP.*, 1314)  
1070 δότ' ἀσπάσασθαι μητρὶ δεξιὰν χεῖρα. (*CP.*, 1315)

Ahora avanzo a través del más miserable de los caminos  
y envío a estos niños por uno todavía peor;  
quiero despedirme de ellos: denme sus manos, hijitos míos,  
permitan a su madre besar sus manos derechas.<sup>244</sup>

La aportación de estas líneas de *Medea* a mi exégesis del centón está en el término προσειπεῖν. Literalmente, significa “hablar a alguien”, “dirigirse a alguien”, “saludar”.<sup>245</sup> Sin embargo, en esta tragedia euripidea, su sentido es el de “despedirse”.<sup>246</sup> Por su parte, la misma palabra, al parecer, conserva su sentido literal en el centón.<sup>247</sup> Considero que el fenómeno alusivo activado aquí exige recuperar el significado de despedida aparentemente ausente en el centón, pero presente en *Medea*. Es decir, en *CP*, προσειπεῖν debe leerse no sólo como “hablar a”, sino

---

<sup>242</sup> Cf. Davies 2017, p. 203, quien interpreta la pregunta “τί λεύσσω;” no como una pregunta genuina, sino, más bien, como una pregunta retórica, es decir, María realmente no cuestiona qué es lo que ve, sino que, con dicha frase, manifiesta su reconocimiento de que la salvación se está cumpliendo “in the worst possible way”. Dicha interpretación se basa en la idea de que es imposible que la madre de Dios se asimile a alguno de los personajes paganos que le prestan voz en el centón. Mientras que Davies considera que la razón principal por la que María no logra apropiarse de Ágave es la “bewildered incomprehension” de ésta última, porque Ágave no logra reconocer el origen divino del dios Dioniso y, en cambio, María, según Davies, siempre tiene presente la resurrección de Jesús, yo, como ya expliqué, veo en esta incompreensión o, mejor dicho, desorientación, un punto de unión entre ambos personajes.

<sup>243</sup> Véase supra, p. 33. María se dirigirá a Jesús solamente con la expresión Τέκνον “hijo” a lo largo de todo el centón. En éste, el nombre Ἰησοῦς sí aparece, pero nunca en boca de ella.

<sup>244</sup> E., *Med.*, 1067-1070.

<sup>245</sup> Liddell-Scott-Jones, s.v. προσεῖπον.

<sup>246</sup> Ver, por ejemplo, las siguientes traducciones: Medina González y López Férez 1991, p. 251 (Gredos); Collier y Machemer 2006, p. 71 (Oxford University Press).

<sup>247</sup> Cf. Tuilier 2008, p. 235; Trisoglio 1995, p. 100.

también como “despedirse de”. Entonces, la interpretación del pasaje presenta a la madre de Dios hablando con y despidiéndose de su hijo.

La revisión de las características de las escenas de estos mismos versos aclara el mencionado acto de despedida. En *Medea* la despedida funciona como un consuelo previo a enviar a sus hijos, como ella misma lo afirma, hacia un camino peor que el suyo, es decir, a la muerte. Medea se despide del fruto de su vientre, cuyo cualidad es, todavía, la vida. Por su parte, en *CP*, la despedida de María, dentro de la singularidad del lamento funerario, además de permitirle la comunicación con su hijo muerto, le sirve también como un consuelo. Nótese que, a diferencia de Medea, María se despide del fruto de su vientre cuya cualidad es la muerte. Se observa que la despedida tanto para Medea como para María funciona como consuelo. Son las situaciones de los hijos, no obstante, las que distinguen cada consuelo. Para Medea, se trata de disfrutar por última vez a sus hijos vivos, pues ella dice adiós a sus vidas, y da la bienvenida a sus muertes, como la de Jesús. María, por su parte, se despide de un cadáver, y, al hacerlo, rechaza la muerte de Jesús y le abre la puerta a la vida que el lamento le permite, la de la pre-resurrección, una vida como la de los hijos de Medea, vivos aún en ese momento. En *CP.*, 1314-1315 María despide a la muerte (σ' ὡς νέκυν) para darle paso a la vida (Τέκνον).

El sentido contradictorio de la mencionada despedida-bienvenida es reforzado en *CP.*, 1316, cuyos signos euripideos, provenientes de la tragedia *Hipólito*, tienden a la negación de la idea de adiós. Cuando Hipólito está por emprender el exilio al que lo ha condenado su padre Teseo, se despide de su querida tierra de la siguiente manera:

1095 [...] ὃ πέδον Τροζήγιον,  
1096 ὡς ἐγκαθηβᾶν πόλλ' ἔχεις εὐδαίμονα,  
1097 χαῖρ' ὕστατον γάρ σ' εἰσορῶν προσφθέγγομαι. (*CP.*, 1316)

¡Tierra de Trecén!  
Tienes tantas alegrías para quienes pasan la juventud en tu regazo,  
adiós, es la última vez que te veo y te hablo.<sup>248</sup>

La revisión de las características de esta escena y su reutilización en el centón da la pauta para la interpretación de este último. Este pasaje de *Hipólito* tiene como objetivo decir adiós, más específicamente, el último (ὕστατον) adiós. Este acto, en un nivel macrotectual, se caracteriza por ser falso. En efecto, Hipólito regresa a aquel lugar que creyó jamás volver a ver. Es cierto que su

---

<sup>248</sup> E., *Hipp.*, 1095-1097.

estancia allí es breve, son sólo sus últimos momentos antes de morir, sin embargo, es un hecho que vuelve. Considero que dicha situación se repite en el centón. María, se ha señalado, se despide de su hijo, sin embargo, ésta no será la última vez que lo vea y se comunique con él. Sin duda, se encontrará con él en la Resurrección, pero también en la pre-resurrección, ese breve instante de consuelo y deleite provisional que el lamento le proporcionará, en el que Jesús se manifestará.

Para que el lamento logre su cometido, es necesaria la plena participación de María. El vínculo intertextual de los versos *CP.*, 1317-1318 con la tragedia *Medea* describe la intensidad del lamento de la madre de Dios. Estos versos provienen de la última escena de este drama de Eurípides, y son, de hecho, las últimas palabras que un personaje dice antes de que el coro cierre toda la obra con una breve participación.<sup>249</sup> Las dice Jasón. Mientras Medea está sobre su carro volador con los cadáveres de sus hijos, Jasón le reprocha desde el suelo el haberlos matado:

1408 ἀλλ' ὅποσον γοῦν πάρα καὶ δύναμαι  
1409 τάδε καὶ θρηγῶ κάπιθεάζω,  
1410 μαρτυρόμενος δαίμονας ὧς μοι  
1411 τέκνα κτείνας' ἀποκωλύεις  
1412 ψαῦσαί τε χεροῖν θάψαι τε νεκρούς,  
1413 οὓς μήποτ' ἐγὼ φύσας ὄφελον (*CP.*, 1317)  
1414 πρὸς σοῦ φθιμένους ἐπιδέσθαι. (*CP.*, 1318)

Tanto cuanto puedo  
lloro estas desgracias y llamo a los dioses contra ti,  
convoco a las divinidades para que sean testigos  
de que la asesina de mis hijos no permite  
que toque y entierre los cadáveres,  
de aquellos a quienes engendré y que nunca debí  
haber visto asesinados por ti.<sup>250</sup>

Jasón y María actúan de la misma manera en estos versos: ambos, como padres, rechazan la muerte prematura e injusta de sus hijos. La característica del sexo los separa. Sin embargo, esto último carece de importancia.<sup>251</sup> Más bien, hay una expresión en *Medea* que, aunque no aparece en el centón, agrega información sobre la actuación de estos padres. Tan sólo cinco líneas arriba de los versos reutilizados, Jasón afirma cuánto se lamenta: *Med.*, 1408-1409: ἀλλ' ὅποσον γοῦν

---

<sup>249</sup> Ver *Med.*, 1415-1419. Mastrorarde 2016, p. 386, señala que esta participación del coro no necesariamente forma parte de la tragedia *Medea*, ya que también aparece casi idéntica, a excepción del verso 1415, en los finales de las obras *Alcestis*, *Andrómaca*, *Helena* y *Orestes*, por lo que las líneas que se citan (infra, nota siguiente) serían propiamente el fin del drama.

<sup>250</sup> E., *Med.*, 1408-1414.

<sup>251</sup> Ver supra, p. 27 y nota 114.

πάρα καὶ δύναμαι / τάδε καὶ θρηνώ. Considero que estas líneas, aunque faltantes en el centón, lo complementan y permiten interpretarlo de la siguiente manera: María rechaza la muerte, al igual que Jasón, pronunciando un lamento con todas sus fuerzas de manera que le pueda dar el consuelo que busca.

Los versos *CP.*, 1319-1320 serán estudiados en unión con *CP.*, 1322-1325, porque en conjunto provienen del mismo pasaje de la obra de Eurípides, *Med.*, 1070-1075.

Ahora se estudiará *CP.*, 1321. Su análisis intertextual subrayará la señalada intensidad del lamento y el fuerte deseo de la madre de Dios de que su hijo vuelva a la vida. El verso proviene de dos modelos distintos, *Medea* y *Hécuba*. En ambas, como se observará, el símil de la hiedra es utilizado para enfatizar la intensidad con la que se estrecha algo. Aquí en *CP* se sujeta la mano de Cristo. Por su parte, en *Medea*, el vestido envenenado que la bruja obsequió a la hija del rey Creonte, además de matar a la princesa, ciñe a su padre hasta asesinarlo. El mensajero cuenta lo que le ocurrió al rey de la siguiente manera:

1211 ἐπεὶ δὲ θρήνων καὶ γόων ἐπαύσατο, (*CP.*, 1231)  
1212 χρήζων γεραῖον ἐξαναστῆσαι δέμας (*CP.*, 1232)  
1213 προσείχεθ' ὥστε κισσοῦς ἔρνεσιν δάφνης (*CP.*, 1321, 1233)  
1214 λεπτοῖσι πέπλοις, δεινὰ δ' ἦν παλαίσματα.

Tras haber sosegado sus lamentos y llanto,  
quería levantar su anciano cuerpo,  
pero lo sujetaron, como la hiedra se amarra en las ramas del laurel,  
los delicados vestidos de su hija... aquello fue un funesto combate.<sup>252</sup>

El mismo símil aparece en la historia de Hécuba, cuando Odiseo está por llevarse a Polixena, la hija de Hécuba y Príamo, para sacrificarla como ofrenda al difunto Aquiles. La antigua reina de Troya se niega a dejarla ir porque su hija es uno de los pocos miembros de su familia que siguen con vida. Sin embargo, Polixena acepta valientemente la muerte, entonces su madre exige morir junto a ella, expresándose de la siguiente manera:

396 {Εκ.} πολλή γ' ἀνάγκη θυγατρὶ συνθανεῖν ἐμέ.  
397 {Οδ.} πῶς; οὐ γὰρ οἶδα δεσπότης κεκτημένος.  
398 {Εκ.} ὅμοια· κισσοῦς δρυὸς ὅπως τῆσδ' ἔξομαι. (*CP.*, 1321, 1233)  
399 {Οδ.} οὐκ, ἦν γε πείθηι τοῖσι σοῦ σοφωτέροις.

---

<sup>252</sup> E., *Med.*, 1211-1214.

{Hécuba} Necesariamente debo morir con mi hija.  
{Odiseo} ¡¿Cómo?! No sabía que me había ganado un nuevo jefe.  
{H} Me agarraré a ella igual que la hiedra al árbol.  
{O} No, mejor obedece a los más listos que tú.<sup>253</sup>

El contacto, ilustrado a través del símil de la hiedra en estas dos tragedias de Eurípides, se caracteriza por compartir muerte. El abrazo que los vestidos envenenados dan a Creonte le hacen partícipe de la misma suerte de la princesa. El abrazo que Hécuba intenta darle a su hija sería, según su deseo, un abrazo que le compartiera también el mismo destino de morir sacrificada.

En el centón, en cambio, el contacto expresado mediante el símil de la hiedra comparte vida. Esto lo interpreto a partir de la primera ocasión en la que dicho símil es empleado en *CP*. El intratexto referido ocurre unos 90 versos antes del lamento que se ha venido estudiando aquí. Se trata de la relación que hace Juan a José de Arimatea de la crucifixión de Jesús. Juan narra que, después de que el centurión atravesó el costado de Cristo, de cuya herida manó sangre y agua, María se acercó a la cruz y se preguntó por qué no había quién se hiciera cargo de enterrar a su hijo:

1231 Ἐπεὶ δὲ θρήνων καὶ γόων ἐπαύσατο, (*Med.*, 1211)  
1232 χρήζουσ' ἄχραντον ἐξαναστῆναι δέμας, (*Med.*, 1212)  
1233 προσείχεθ' ὅστε κισσὸς ἔρνεσιν δάφνης. (*Med.*, 1213, *Hec.*, 398, *CP.*, 1321)

Tras haber sosegado sus lamentos y llanto,  
quería que aquel cuerpo sin mancha resucitara,  
entonces lo abrazó como la hiedra se abraza a las ramas de un laurel.<sup>254</sup>

El abrazo que María da al cuerpo de Jesús es un abrazo también intenso, tal como el que dan los vestidos a Creonte, o el que Hécuba pretendía dar a Polixena. Pero el abrazo de María no es mortífero como el de aquéllos, todo lo contrario, este abrazo parece buscar que Jesús resucite (ἐξαναστῆναι). María abraza el cadáver deseando vida en él. María lo abraza y espera compartirle la vida, una como la que ella posee. El contacto de María con el cadáver de su hijo pretende compartirle, no muerte, como en los relatos de Eurípides, sino todo lo contrario, vida (ἐξαναστῆναι).

---

<sup>253</sup> E., *Hec.*, 396-399.

<sup>254</sup> *CP.*, 1231-1233.

Tras este recorrido intra e intertextual, interpreto *CP.*, 1321 como un acto de intenso contacto, en el contexto del lamento funerario de María, cuya función es compartir la vida con el dueño de tan querida mano.<sup>255</sup>

Es el turno de reflexionar sobre el conjunto *CP.*, 1319-1320 y 1322-1325. Considero que estos versos constituyen propiamente la pre-resurrección. Aquí María reúne en su discurso la doble naturaleza de Cristo, la humana y la divina, interpeándolas en vocativo, a modo de un estribillo ritual *resucitatorio*, propio del lamento funerario.<sup>256</sup> En sus palabras, cuerpo y alma vuelven a entrelazarse, dejándose traspasar por la divinidad. Primero, Cristo es evocado en su humanidad y poco a poco como Dios. Se mencionan miembros específicos de su cuerpo, tales como su mano (χείρ), su ojo (ὄμμα), su boca (στόμα), su cara (πρόσωπον), sus labios (χειλέων), y conceptos que lo engloban de forma íntegra: su figura (σχῆμα) y su piel (χρῶς).

Otra vez *Medea* está detrás de estas líneas. Se trata del pasaje, aludido anteriormente,<sup>257</sup> en el que la bruja se despide de sus hijos:

1071 ὦ φιλάττη χεῖρ, φίλτατον δέ μοι στόμα (*CP.*, 1320, 1322)

1072 καὶ σχῆμα καὶ πρόσωπον εὐγενὲς τέκνων. (*CP.*, 1323)

1073 εὐδαιμονοῖτον, ἀλλ' ἐκεῖ τὰ δ' ἐνθάδε

1074 πατὴρ ἀφείλετ' ὃ γλυκεῖα προσβολή, (*CP.*, 1324)

1075 ὦ μαλθακὸς χρῶς πνεῦμά θ' ἥδιστον τέκνων. (*CP.*, 1325)

¡Ah! ¡Amadísima mano! ¡Queridísima boca mía!

¡Figuras y semblante nobles de mis hijos!

Sean felices, pero allá, porque aquí

su padre se los ha prohibido. ¡El beso más dulce!

¡La piel más suave! ¡El más delicioso aliento, el de mis hijos!<sup>258</sup>

Una característica de esta escena se conserva en el centón: los hijos de Medea están vivos. María le habla a su hijo, cuyo rasgo es, en este preciso instante del lamento funerario, el mismo que el de aquellos niños, la vida. María se había despedido de la muerte en *CP.*, 1314, y ahora, finalmente, saluda a su hijo pre-resucitado en cada una de las palabras que en esta parte del lamento se refieren a él.

---

<sup>255</sup> Cf. el interesante artículo de Conybeare 2018 sobre la importancia del sentido del tacto como medio de percepción de lo espiritual en el poema épico *De spiritalis historiae gestis* de Alcimus Ecdicius Avitus (s. VI).

<sup>256</sup> *Supra*, p. 33.

<sup>257</sup> *Supra*, pp. 56-57.

<sup>258</sup> E., *Med.*, 1071-1075.

De la mano de Cristo se dice en *CP.*, 1320 que fue sujeta muchas veces. Esta afirmación proviene de *Med.*, 496, verso que pertenece a la escena en la que Medea se enfrenta a Jasón y le reprocha el haberla traicionado: φεῦ δεξιὰ χεῖρ, ἧς σὺ πόλλ' ἐλαμβάνου, (*CP.*, 1320) / καὶ τῶνδε γονάτων, ὡς μάτην κεχρώισμεθα / κακοῦ πρὸς ἀνδρός, ἐλπίδων δ' ἡμάρτομεν.<sup>259</sup> Medea rememora el trato que su mano recibió de Jasón. Este acto de rememoración forma parte del reproche que lanza contra él. Aquí también los participantes de la escena están vivos. Considero que en el centón se conserva tanto el acto de recordar como la condición de vida de los personajes. Así, interpreto que en *CP.*, 1320 se muestra a una madre que rememora y habla con alguien vivo, tal como lo hace Medea al hablar con Jasón. El dueño de esa mano, sujeta tantas veces en el pasado, vive.

La divinidad de Jesús es señalada al calificar su piel, en *CP.*, como θέσκελος, en lugar de μαλθακός. Esta condición, unida a su humanidad, vuelve a resonar en el mismo verso al mencionar su aliento, pues el concepto empleado, πνεῦμα, alude también al alma humana,<sup>260</sup> y es el mismo que los cristianos utilizan para dirigirse al Espíritu Santo.<sup>261</sup> Sin embargo, Jesús será percibido claramente como Dios en las últimas líneas de la selección del lamento aquí estudiada.

En *CP.*, 1326-1327 María afirma que percibe el aroma de Cristo y que por ello su corazón obtiene cierto alivio. Considero que en dicha afirmación María siente no sólo el aroma, sino también, mediante una sinécdoque de tipo *pars pro toto*, el ser completo de Jesús, con quien ha estado comunicándose y al que ha pre-resucitado en su lamento al unir nuevamente su cuerpo y su alma humanas dentro de su naturaleza también divina.

Los signos euripideos de *CP.*, 1326-1327 ocultan la afirmación de que Jesús, en su integridad humana y divina, vuelve a manifestársele a María. Aquí opera nuevamente el primer mecanismo de alusividad. La escena es la de la tragedia *Hipólito*, cuando el héroe regresa herido de muerte al palacio de su padre Teseo y, para su sorpresa, allí se encuentra la diosa Ártemis:

1390 {Iπ.} ἔα·

1391 ὃ θεῖον ὀσμῆς πνεῦμα· καὶ γὰρ ἐν κακοῖς (*CP.*, 1326)

1392 ὦν ἠισθόμην σου κάνεκουφίσθην δέμας. (*CP.*, 1327)

1393 ἔστ' ἐν τόποισι τοισίδ' Ἄρτεμις θεά.

<sup>259</sup> E., *Med.*, 496-498: “¡Ay! ¡Mano derecha!... La que tú [Jasón] tantas veces sujetaste / junto con mis rodillas: en vano fuimos utilizadas / por este hombre infame, nos equivocamos tanto al confiar en él”.

<sup>260</sup> *Supra*, pp. 35-36.

<sup>261</sup> Cf. por ejemplo, *CP.*, 2514, con el adjetivo ἅγιον. También puede significar fantasma. Cf. *CP.*, 2508-2511; Lc 24, 39-41; Tuilier 2008, p. 333.

{Hipólito} ¡Ah!  
¡Oh! ¡Fragancia divina! Yo, a pesar de estar en medio de tantos males,  
te sentí y así mi cuerpo se ha aliviado:  
pues la diosa Ártemis está en este mismísimo lugar.<sup>262</sup>

El verso *Hipp.*, 1393, aunque ausente en *CP*, aclara el sentido del pasaje. La razón por la que María siente un alivio en su corazón, así como lo siente Hipólito en su cuerpo, es la presencia de la divinidad. Así como la diosa Ártemis se le manifiesta a su devoto fiel, Jesús se le manifiesta a su madre. Yo interpreto que los versos *CP.*, 1326-1327 afirman que Jesús, al igual que la diosa griega, está allí, ἐν τόποισι τοισίδ'.

Esta presencia divina se opone a la ausencia evocada de esta misma diosa al inicio del análisis del lamento. En *CP.*, 1301-1302 se había visto a Ártemis partir, alejándose de Hipólito, quien estaba a punto de morir. Se había dicho que su ausencia era, pues, señal de la muerte de aquel héroe. En cambio, ahora, la diosa se le aparece a su fiel seguidor y éste la percibe con claridad y satisfacción. María, en la selección del lamento estudiada aquí, enfrentó con crudeza la muerte de su hijo, la ausencia de su doble naturaleza, y, mediante el lamento, se lo presentó otra vez completo, como hombre y como dios, para calmar un poco su sufrimiento.

Sin duda, su sufrimiento sólo se aligera un poco. Después de esta selección del lamento, el alivio apenas conseguido es suplantado por la desesperación. María reclama a su hijo el haberla abandonado y quiere morir. La realidad se le enfrenta con crueldad y aquel cuerpo, despojado de alma y divinidad, vuelve a serle hostil: Πῶς ἐξ ἀνάδου καὶ μύσαντος ὄμματος / ἔξω παρηγόρημα;<sup>263</sup> La pre-resurrección bien pudo proporcionarle un breve alivio, pero éste no podría sustituir la alegría de la llamada Resurrección.<sup>264</sup>

#### IV. CONCLUSIONES

Después de la amplia sección teórica del inicio y del análisis literario anterior, es necesario anotar algunas ideas finales sobre lo que en este estudio se ha presentado.

En el análisis literario he propuesto una lectura alternativa de los versos 1301-1305 y 1309-1327 del centón *Christus Patiens* (*CP*). Dicha lectura fue creada por mí y sostengo que es válida porque,

---

<sup>262</sup> E., *Hipp.*, 1390-1393.

<sup>263</sup> *CP.*, 1332-1333: “¿Cómo podré obtener algún consuelo de tus silenciosos y cerrados ojos?”. Cf. *Med.*, 1183.

<sup>264</sup> Cf. *CP.*, 2108 y ss.



en una democracia de lectores, tengo el derecho a interpretar. Subrayo mi autoría no por simple arrogancia, sino porque, como se explicó en su momento, es difícil negar la influencia del propio intérprete en cualquiera de sus interpretaciones. Sin duda, de acuerdo con el modelo empleado por Usher para el análisis de los *Homero-centones* de Eudocia, yo fui quien estableció la manera en la que los signos eurípideos o, mejor dicho, los versos de Eurípides, fueron capaces de transmitir el mensaje (objeto) alternativo que he sugerido. Seguramente alguien más podría venir con una lectura distinta a la mía, y tal vez otro u otros más. Y esto no sería algo negativo, más bien, sería afortunado, pues evidenciaría la riqueza interpretativa del centón.

Elaboré mi exégesis bajo un determinado método, y éste fue explicado en un inicio para precisar lo mejor posible mi proceder. Mi principal herramienta fue la alusión. Ésta, como todo recurso retórico, vuelve difuso el texto poético, en el sentido de que su significado lo hace menos inmediatamente accesible y exige del lector detenerse en el lenguaje mismo para llegar al mensaje, el cual es uno enriquecido con todo lo que la alusión y el resto de los recursos retóricos presentes le proporcionen. No miento cuando afirmo que mi interpretación está compuesta de paradas en casi cada verso para desmenuzar su significado. Señalé tres mecanismos de alusividad para indicar las formas en las que la alusión se activaba, es decir, me permitía relacionar los versos del centón *CP* con las tragedias de Eurípides para luego yo sintetizar ambos textos en alguna idea que fuera construyendo mi interpretación global.

Partí de una base simbólica muy concreta al interpretar: la tradición griega del lamento ritual funerario. En el análisis literario se notó cómo algunas de las cosas dichas al principio sobre esta tradición cobraban vida en el centón: la preparación del cadáver, las preguntas, las expresiones de dolor, el énfasis en el sufrimiento de quien se lamenta. Hubo una característica principal que fue la columna vertebral de mi exégesis: la capacidad del lamento ritual de traer nuevamente al mundo de los vivos a quienes ya han fallecido. Así como en *Los Persas* de Esquilo el rey Darío escapa del inframundo gracias a los lamentos “transportadores de almas” del coro de ancianos persas, yo propuse que María en *CP*, mediante su lamento, produce la pre-resurrección de Jesús, es decir, que su hijo vuelva por unos instantes a su presencia, con toda su naturaleza humana y divina, a pesar de haber muerto.

A diferencia de Rachel Davies, yo considero que las voces de los personajes de Eurípides que conformaron la voz de la madre de Dios en *CP* no deben ser silenciadas, por eso en mi interpretación aquellas resuenan con gran claridad. Sin duda, estoy de acuerdo con la académica

en que es imposible encontrar prefiguraciones *completas* y *exactas* del personaje de María entre dichos personajes mitológicos, sin embargo, yo sostengo que sí es posible encontrar prefiguraciones *en alguna medida*, es decir, que es admisible que la madre de Dios se compare con algunos personajes paganos, aunque sólo sea por alguna característica, actitud, acción o experiencia que compartan. Por ejemplo, yo estimo que el dolor de María al ver a su hijo muerto es prefigurado por el de Ágave, quien afirma que contempla el dolor más grande; las fuerzas con las que María pronuncia su lamento están prefiguradas por las que emplea Jasón al llorar la muerte de sus hijos; y el símil de la hiedra empleado en *Hécuba* y en *Medea* sin duda prefigura la intensidad con la que la madre de Dios sujeta la mano de Jesús. Incluso, *en alguna medida*, la historia de la resurrección de Lázaro prefigura (aunque quizá lo más acertado sería decir “inspira”) toda mi interpretación: ante el sufrimiento por la pérdida de un ser querido viene el actuar apropiado para traerlo de vuelta. Es claro que no se tratan de prefiguraciones totales, pero sí, como digo, en alguna medida.

El hecho de que la madre de Dios se exprese con voces paganas produce una cierta extrañeza o, mejor dicho, *Verfremdung*, la cual, de acuerdo con Usher, es un efecto inherente a la naturaleza intertextual de los centones. Esta misma extrañeza es producto también de la naturaleza poética del propio *CP*, pues éste, gracias a la alusión, es un “espacio defamiliarizado” en el que fue posible algo que en el lenguaje ordinario resulta difícil: que María NO se exprese como cristiana, PERO sí como pagana. En mi opinión, esta posibilidad sirve para llamar la atención hacia un tema clave: el sufrimiento del personaje de la madre de Dios. Para mí, lo normal era que el dolor de María fuera uno paciente que reflejara la fortaleza de su espíritu. Al estudiar *CP* y profundizar sobre la tradición del lamento ritual funerario griego, a la que pertenece dicho centón, y enterarme de una madre de Dios, como la del Evangelio de Nicodemo, que actúa de una forma más trágica que la que yo conocía, me llevó a reflexionar sobre lo que ocurría en *CP*: su personaje principal, la madre de Dios, es sumamente trágica y tan es así que está construida con versos de Eurípides. En mi interpretación, además de explorar esta versión de la madre de Dios, voy más allá al proponer que su sufrimiento es tal que no sólo es expresado con las palabras de algunos personajes euripideos, sino que es tan intenso, doloroso y extremo que, en el descendimiento de Cristo de la cruz, como en los rituales funerarios de tiempos remotos, María no puede más que proferir un lamento capaz de pre-resucitar a Jesús, porque no puede soportar el haberlo perdido, a pesar de saber que resucitará al tercer día.

El sufrimiento transforma al personaje de María. Ella se torna en Ártemis, Hipólito, los soldados de Héctor, Taltibio, Medea, Ágave y Jasón, al menos en la selección estudiada aquí. Esta transformación ocurre sólo en la interpretación del centón, es decir, en la búsqueda del significado generado por el fenómeno alusivo presente en él, en la síntesis de las palabras dichas y no dichas por María que, incluso a pesar de esto, se unían a ella de alguna forma. María es otra, pero también ella misma, al repensarla en este proceso de interpretación.

Ahora bien, ¿esta extraña madre de Dios debe sustituir a la ofrecida en una lectura lineal del centón? ¿Debe acaso sustituir también a la María que cada uno conoce? Sin duda, la respuesta es no, pues la exégesis propuesta es sólo una de tantas posibles interpretaciones que el centón es capaz de generar. Mi interpretación, eso sí, sirve para despertar un espíritu crítico sobre el tema de su sufrimiento. En ningún momento aspiré a develar verdades, pero sí conmino al lector a reflexionar sobre el tema, a odiar mi propuesta, si así le parece, o a considerarla digna de atención, lo cual, espero, también sirva para demostrar la riqueza interpretativa del centón *CP* y, por qué no, de los centones en general.

El lamento que la madre de Dios profiere en los versos 1301-1305 y 1309-1327 del centón *Christus Patiens* es un acto de dolor y tristeza. El dolor y la tristeza de una madre que no soporta que su hijo haya muerto. El análisis literario de este pasaje consistió en revisar la función de los versos tomados de Eurípides, así como las alusiones que provoca, y proponer una interpretación que tomara en cuenta ambos textos a la luz de la tradición griega del lamento ritual funerario y los conceptos de Resurrección y prefiguración. Con todo esto, en mi interpretación sugerí una cierta extrañeza (*Verfremdung*) sobre el personaje de la madre de Dios, la caractericé con rasgos de personajes de las tragedias de Eurípides intentando realizar lo imposible, resucitar a su hijo. Ella logra este objetivo al unir en su lamento, mediante las palabras, el cuerpo y el alma humanas de Cristo con su naturaleza divina. Esta versión de María, a pesar de su extrañeza, permite reflexionar sobre su dolor y su tristeza. Ella, sin importar las esperanzas en la Resurrección y su dignidad de madre de Dios, sufre con intensidad la muerte de su hijo, pues es, sin duda, ante tal pérdida, la sufriente madre de Dios: θεοτόκος πάσχουσα.

## BIBLIOGRAFÍA

### EDICIONES DE TEXTOS ANTIGUOS

#### Texto de *Christus Patiens*

*Christus Patiens, Tragoedia Christiana quae inscribi solet ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΣΧΩΝ*, Gregorio Nazianzeno Falso *Attributa*, recensuit Dr. J. G. Brambs, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1885.

Grégoire de Nazianze, *La Passion du Christ. Tragédie*, introduction, texte critique, traduction, notes et index de André Tuilier, Paris, Les Éditions du Cerf (Sources Chrétiennes, 149), 2008 (1969).

#### Texto de Eurípides

Eurípides, *Bacchae*, edited with introduction and commentary by E. R. Dodds, Oxford, Oxford University Press, 1963 (1960), 2a. edición.

—, *Children of Heracles, Hippolytus, Andromache, Hecuba*, edited and translated by David Kovacs, Cambridge, Mass., Harvard University Press (Loeb Classical Library), 1995.

—, *Cyclops, Alcestis, Medea*, edited and translated by David Kovacs, Cambridge, Mass., Harvard University Press (Loeb Classical Library), 2001.

—, *Bacchae, Iphigenia at Aulis, Rhesus*, edited and translated by David Kovacs, Cambridge, Mass., Harvard University Press (Loeb Classical Library), 2002.

—, *Medea*, ed. Donald J. Mastronarde, Cambridge, Cambridge University Press, 2016 (2002), 18a. reimpression.

#### Otros textos

Aeschylus, *Persae*, with Introduction and Commentary by A. F. Garvie, New York, Oxford University Press, 2009.

Aristotle, *Aristotelis De Arte Poetica Liber*, ed. Rudolf Kassel, Oxford, Clarendon Press, 1966

<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0055%3Asection%3D1457b>> (14/09/2020).

*Evangelia Apocrypha. Adhibitis plurimis codicibus graecis el latinis maximam artem nunc primum consultis atque ineditorum copia insignibus*, ed. Constantinus de Tischendorf, Lipsiae, Hermann Mendelssohn, 1876.

*Los evangelios apócrifos* (edición bilingüe griego-español), ed. y trad. Aurelio de Santos Otero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (148), 2002.

Hesiod, *Theogonie* (Griechisch/Deutsch), Übersetzt und herausgegeben von Otto Schönberger, Stuttgart, Philipp Reclam jun. (Universal-Bibliothek), 1999 (printed in Germany 2005).

*SBL Greek New Testament (SBLGNT)*, Society of Biblical Literature and Logos Bible Software 2010

<<https://www.biblegateway.com/versions/SBL-Greek-New-Testament-SBLGNT/>> (20/02/2019).

### TRADUCCIONES DE TEXTOS ANTIGUOS

*Los evangelios apócrifos*, trad. Aurelio de Santos Otero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.

Gregorio Nacianceno, *La pasión de Cristo*, trad. Isabel Garzón Bosque, introd. y notas Francesco Trisoglio, Madrid, Ciudad Nueva (Biblioteca de Patrística), 1995, 2a. edición.

Eurípides, *Tragedias I: El cíclope, Alcestis, Medea, Los Heraclidas, Hipólito, Andrómaca, Hécuba*, introd., trad. y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 4), 1991.

—, *Medea*, translated by Michael Collier and Georgia Machemer, New York, Oxford University Press, 2006.

### LITERATURA SECUNDARIA

Alexiou, Margaret, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, revised by Dimitrios Yatromanolakis y Panagiotis Roilos, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2002, 2a. ed.

Allen, Graham, *Intertextuality*, New York, Routledge, 2011.

Barnett, David, “Verfremdung”, en *Brecht in Practice* (sitio web), 2017  
<<https://brechtinpractice.org/theory/verfremdung/>> (20/02/2020).

- Bauckham, Richard, "Descents to the Underworld", en Bauckham, Richard, *The Fate of the Dead. Studies on the Jewish and Christian Apocalypses*, Leiden, Boston, Köln, Brill (Supplements to Novum testamentum, 93), 1998, pp. 9-48.
- Bažil, Martin, *Centones Christiani. Métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes (Serie Moyen Âge et Temps Modernes, 47), 2009.
- Berruecos Frank, Bernardo, *Poesía arcaica griega (siglos VII-V a. C.). Poesía Parenética. Calino, Tirteo, Arquíloco, Mimnermo, Alceo, Solón, Simónides*, tomo. I, revisado por Jaume Pòrtulas y Omar Álvarez Salas, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2018.
- Bowra, Cecil Maurice y Eveline Krummen, "dirge", *Oxford Classical Dictionary*, 2015 <<https://oxfordre.com/classics/view/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-2247>> (14/09/2021).
- Brecht, Bertolt, "Short Description of a New Technique of Acting which Produces an Alienation Effect", en Brecht, Bertolt, *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*, edited and translated by John Willet, London, Eyre Methuen, 1964, pp. 136-147.
- Browning, Robert, "Ignace le Diacre et la tragédie classique à Byzance", *Revue des Études Grecques*, tome 81, fascicule 386-388, Juillet-décembre, 1968, pp. 401-410.
- Caraveli-Chaves, Anna, "Bridge between Worlds: The Greek Women's Lament as Communicative Event", *The Journal of American Folklore*, Vol. 93, No. 368 (Apr.-Jun), 1980, pp. 129-157.
- Carney, Sean, "Verfremdungseffekt and Unheimlich", en Carney, Sean, *Brecht and Critical Theory. Dialectics and contemporary aesthetics*, Oxon and New York, Routledge, 2005, pp. 14-22.
- Citroni, Mario, "Arte Allusiva: Pasquali and Onward", en Acosta-Hughes, Benjamin, Luigi Lehnus y Susan Stephens, *Brill's Companion to Callimachus*, Leiden, Boston, Brill, 2011, pp. 566-586.
- Conte, Gian Biagio, *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, trad. Charles Segal, Ithaca, Cornell University Press, 1986.
- , "Anatomy of a Style: Enallage and the New Sublime", en Conte, Gian Biagio, *The Poetry of Pathos. Studies in Virgilian Epic*, edited by S. J Harrison, New York, Oxford University Press, 2007, pp. 58-122.
- Conybeare, Catherine, "Noli me tangere: the theology of touch", en Purves, Alex (ed.), *Touch and the Ancient Senses*, London and New York, Routledge (The Senses in Antiquity), 2018, pp. 167-179.
- Cullhed, Sigrid Schottenius, *Proba the Prophet. The Christian Virgilian Cento of Faltonia Betitia Proba*, Leiden, Brill (Mnemosyne Supplements Late Antique Literature, 378), 2015.
- Daley, Brian E., S. J., *Gregory of Nazianzus*, Oxfordshire and New York, Routledge, 2006.
- Davies, Rachel Bryant, "The Figure of Mary Mother of God in Christus Patiens: Fragmenting Tragic Myth and Passion Narrative in a Byzantine Appropriation of Euripidean Tragedy", *Journal of Hellenic Studies*, 137, 2017, pp. 188-212.
- Delepierre, Octave (ed.), *Tableau de la littérature du centon, chez les anciens et les modernes*, t. I, II, Londres, N. Trübner et Cie., 1874, 1875.
- Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2016 (1988), 8a. reimpresión, 2a. edición.
- Elsner, Jaś, "From the Culture of Spolia to the Cult of Relics: The Arch of Constantine and the Genesis of Late Antique Forms", *Papers of the British School at Rome*, vol. 68, 2000, pp. 149-184.
- Endsjø, Dag Øistein, *Greek Resurrection Beliefs and the Success of Christianity*, New York, Palgrave and Macmillan, 2009.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto Domínguez, Madrid, Taurus (Persiles. Serie teoría y crítica literaria, 195), 1989.
- Gorman, J. C., y Eds., "Sorrows of Mary", en *New Catholic Encyclopedia* (2 ed., Vol. 13), The Catholic University of America (Washington, D.C.), Gale, 2003, pp. 327-328.
- Halleran, Michael R., "Episodes", en Gregory, Justina, *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, Blackwell Publishing, 2005, pp. 167-182.
- Harrison, Stephen J., *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, New York, Oxford University Press, 2007.
- Haynes, Kenneth, "Text, Theory, and Reception" en Martindale, Charles y Richard F. Thomas, *Classics and the Uses of Reception*, Malden, Blackwell Publishing, 2006, pp. 44-54.
- Hinds, Stephen, *Allusion and intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry*, New York, Cambridge University Press, 1998.

- , “The self-conscious cento”, en Formisano, Marco y Therese Fuhrer (eds.), *Décadence. ‘Decline and Fall’ or ‘Other Antiquity’?*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter (Bibliothek der Klassischen Altertumswissenschaften, 140), 2014, pp. 171-197.
- Holst-Warhaft, Gail, *Dangerous voices. Women’s Laments and Greek Literature*, London and New York, Routledge, 1992.
- Hunger, Herbert, “On the Imitation (ΜΙΜΗΣΙΣ) of Antiquity in Byzantine Literature”, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 23/24 (1969/1970), pp. 15-38.
- Irscher, Johannes y Alexander Kazhdan, “Exegesis”, en Kazhdan, Alexander P. (ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium* (Vol. II), New York, Oxford University Press, 1991, p. 769.
- Jeffreys, Elizabeth M., “Threnos”, en Kazhdan, Alexander P. (ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium* (vol. III), New York, Oxford University Press, 1991, pp. 2081-2082.
- Jeffreys, Michael J., “The Nature and Origin of the Political Verse”, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 28, 1974, pp. 141-195.
- Kazhdan, Alexander y Annemarie Weyl Carr, “Prefiguration”, en Kazhdan, Alexander (ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium* (Vol. III), New York, Oxford University Press, 1991, p. 1714.
- , y Anthony Cutler, “Soul”, en Kazhdan, Alexander P. (ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium* (Vol. III), New York, Oxford University Press, 1991, pp. 1931-1932.
- Lacore, Michelle, “Le corps du Christ dans le *Christos paschôn*: imaginaire tragique, imaginaire chrétien”, *Kentron*, 18, 2002, pp. 93-115 <<http://journals.openedition.org/kentron/1978>> (05/10/2018).
- Lamacchia, Rosa, “Dall’arte allusiva al centone: a proposito di scuola di poesia e poesia di scuola”, *Atene e Roma*, 3, 1958, pp. 193-216.
- , “Centoni (centones)”, en *Virgilio. Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, 1996, pp. 733-737.
- Lampe, G. W. H. (ed.), *A Patristic Greek Lexicon*, London, Oxford University Press, 1961.
- Lauxtermann, Marc D., *Byzantine Poetry from Pisides to Geometers. Texts and Contexts. Vol. I*, Wien, Verlag Der Österreichischen Akademie Der Wissenschaften, 2003.
- Liddell, Henry George, & Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the assistance of Roderick McKenzie, Oxford, Clarendon Press, 1940 <<http://perseus.uchicago.edu/LSJ.html>> (20/02/2019).
- Martindale, Charles, “Introduction: Thinking Through Reception” en Martindale, Charles y Richard F. Thomas, *Classics and the Uses of Reception*, Malden, Blackwell Publishing, 2006, pp. 1-13.
- McGill, Scott, *Virgil recomposed: the mythological and secular centos in antiquity*, New York, Oxford University Press, 2005.
- Moreschini, Claudio y Enrico Norelli, *Historia de la literatura cristiana antigua griega y latina II. Desde el concilio de Nicea hasta los comienzos de la edad media*, trad. de Guillermo Martín Rodríguez, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2007.
- Mumford, Meg, “Verfremdung and V-effects”, en Mumford, Meg, *Bertolt Brecht*, London and New York, Routledge, 2009, pp. 60-71.
- Nagy, Gregory, *Pindar’s Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1990.
- Osborn, Eric, “Knowledge, sciences and philosophy”, en Osborn, Eric, *Clement of Alexandria*, New York, Cambridge University Press, 2005, pp. 197-212.
- , “Church and heresy”, en Osborn, Eric, *Clement of Alexandria*, New York, Cambridge University Press, 2005, pp. 213-225.
- Otten, Willemien y Karla Pollmann (eds.), *Poetry and Exegesis in Premodern Latin Christianity. The Encounter between Classical and Christian Strategies of Interpretation*, Leiden, Brill (Supplements to Vigiliae Christianae, 87), 2007.
- Papaioanou, Stratis, “Female voice: gender and emotion”, en Papaioanou, Stratis, *Michael Psellos. Rhetoric and Authorship in Byzantium*, New York, Cambridge University Press, 2013, pp. 192-231.
- Pelikan, Jaroslav, *Mary Through the Centuries: Her Place in the History of Culture*, New Haven and London, Yale University Press, 1996.
- Polara, Giovanni, “I Centoni”, en Cavallo, Guglielmo, Paolo Fedeli y Andrea Giardina (directori), *Lo Spazio letterario di Roma Antica, Vol. III: La Ricezione del Testo*, Roma, Salerno Editrice, 1990, pp. 245-275.
- Pollmann, Karla, “Sex and Salvation in the Vergilian Cento of the Fourth Century” en Pollmann, Karla, *The Baptized Muse: Early Christian Poetry as Cultural Authority*, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 101-119.

- , “Jesus Christ and Dionysus: Rewriting Euripides in the Byzantine Cento *Christus Patiens*” en Pollmann, Karla, *The Baptized Muse: Early Christian Poetry as Cultural Authority*, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 140-157.
- Prieto Domínguez, Óscar, *De alieno nostrum: el centón profano en el mundo griego*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca (Acta salmanticensia. Estudios filológicos, 328), 2010.
- Rosenqvist, Jan Olof, “Die Passionsgeschichte als antike Tragödie: ‘Der leidende Christus’” en Rosenqvist, Jan Olof, *Die byzantinische Literatur, Vom 6. Jahrhundert bis zum Fall Konstantinopels 1453*, übersetzt von Jan Olof Rosenqvist und Diether R. Reinsch, Berlin, Walter de Gruyter, 2007, pp. 137-138 (publicado originalmente en sueco en 2003).
- Salanitro, Giovanni, “Osidio Geta e la poesia centonaria”, en Haase, Wolfgang and Hildegard Temporini (eds.) *Rise and Decline of the Roman World. Part II: Principate. Volume 34.3*, Berlin and New York, Walter de Gruyter, 1997, pp. 2314-2360.
- Sandnes, Karl Olav, *The Gospel ‘According to Homer and Virgil’*, Leiden, Brill (Supplements to Novum Testamentum), 2011.
- Shoemaker, Stephen J., “A Mother’s Passion: Mary at the Crucifixion and Resurrection in the Earliest Life of the Virgin and its Influence on George of Nikomedeia’s Passion Homilies”, en Brubaker, Leslie and Mary B. Cunningham (eds.), *The Cult of the Mother of God in Byzantium. Texts and Images*, Oxon and New York, Routledge, 2016, pp. 53-67.
- Steiner, George, *La muerte de la tragedia*, trad. Enrique Luis Revol, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Sticca, Sandro, “The ‘Christos Paschon’ and The Byzantine Theater”, *Comparative Drama*, Vol. 8, No. 1, studies in medieval drama (Spring), 1974, pp. 13-44.
- Ševčenko, Nancy Patterson, “Virgin of the Passion”, en Kazhdan, Alexander P. (ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium* (Vol. III), New York, Oxford University Press, 1991, p. 2176.
- Tenorio, Martha Lilia, “‘A Góngora hacer pedazos, / dejándolo tan entero’. Centones gongorinos en Nueva España”, *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, LXIX, 2021, núm. 1, pp. 143-198.
- Turyn, Alexander, *The Byzantine Manuscript Tradition of the Tragedies of Euripides*, Urbana, The University of Illinois Press (Illinois Studies in Language and Literature: Vol. 43), 1957.
- Usher, Mark David, *Homeric Stitchings: The Homeric centos of the empress Eudocia*, Lanham (Maryland), Rowman & Littlefield, 1998.
- Uthemann, Karl-Heinz, “Resurrection”, en Kazhdan, Alexander P. (ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium* (Vol. III), New York, Oxford University Press, 1991, p. 1785.
- , “Body”, en Kazhdan, Alexander P. (ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium* (Vol. I), New York, Oxford University Press, 1991, p. 299.
- Verweyen, Theodor y Gunther Witting, “The Cento. A Form of Intertextuality from Montage to Parody”, en Plett, Heinrich F. (ed.), *Intertextuality*, Berlin, New York, Walter de Gruyter (Research in Text Theory-Untersuchungen zur Texttheorie, vol. 15), 1991, pp. 165-178.
- Vidal, José-Luis, “Observaciones sobre centones virgilianos de tema cristiano: La creación de una poesía cristiana culta”, *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos*, 7.2, 1973, pp. 53-64.
- , “Sobre el nombre del centón en griego y en latín”, *Anuario de Filología*, 4, 1978, pp. 145-153.