

"Dichoso aquél cuya lengua, Señor,
ha venido a ser para Ti como una cítara,
y con ella entona cantos
capaces de curar a quienes los oyen"
(Himnos De Fide II,15).

LOS HIMNOS DE SAN EFRÉN DE NISIBE Y LA LITURGIA DE LA IGLESIA EN LENGUA SIRÍACA

Francisco Javier Martínez
Obispo de Córdoba

La tradición de la Iglesia en lengua siríaca es menos conocida y menos accesible a nosotros que otras tradiciones patrísticas. Pero su estudio revela cada vez más el interés de esta tradición para una pintura más completa del pensamiento y de la literatura cristianos en su período formativo, y para una mejor comprensión de otras tradiciones del cristianismo antiguo. Por otra parte, el estudio genérico de la relación entre la obra de S. Efrén y la liturgia es tan complejo, y abarca perspectivas tan diversas, que en modo alguno podría ser abordado con provecho en el marco de esta conferencia¹. Aun limitando ese estudio a los himnos o *madrâšē*, la temática es demasiado

¹ Señalo cuatro líneas de investigación posibles: 1) el estudio de las noticias que dan las obras que hoy sabemos auténticas de S. Efrén, acerca de la liturgia de la Iglesia de lengua siríaca en la Alta Mesopotamia durante el siglo IV. Es lo que ha hecho en parte, en relación a las colecciones auténticas de himnos sobre el ciclo de la Pascua, G. A. M. Rouwhorst, *Les hymnes pascales d'Ephrem de Nisibe* (Suppl. to *Vigiliae Christianae* 7), 2 vols., Leiden, 1989. Es mucho lo que queda por hacer en este campo. Indico sólo un par de pequeños ejemplos: el papel de las flores y de las coronas de flores en la liturgia pascual de Nisibe o Edesa, tal como lo dan a entender los *Himnos de la Resurrección*. O el significado de las guirnaldas en las puertas de las casas durante la celebración de la Navidad, que parece sugerir el himno *De Nativitate* V. Y está enteramente por estudiar el contexto litúrgico preciso de la mayoría de las colecciones de sus himnos (*madrâšē*) y de sus homilias métricas (*mēmre*); 2) la exposición de cómo comprende S. Efrén los diversos misterios que se celebran en las fiestas litúrgicas, o los sacramentos. Esta perspectiva es muy rica, y ha sido trabajada en relación a diversos puntos, por ejemplo, el bautismo o la eucaristía. Por citar sólo dos estudios fundamentales, cf. E. Beck, *Dōrea und Charis. Zwei Beiträge zur Theologie Ephrāms des Syers* (CSCO 457), Lovanii, 1984; y P. Yousif, *L'Eucharistie chez saint Éphrem de Nisibe* (OCA 224), Roma, 1984. Para otros estudios recientes sobre el bautismo o la eucaristía, cf. las bibliografías publicadas desde 1973 por S. P. Brock en *Parole de l'Orient* (PdO); 3) el estudio del influjo que ha tenido la obra de S. Efrén en la liturgia posterior de la Iglesia de lengua siríaca, y también en otras tradiciones litúrgicas, como la griega o la armenia. La interacción entre la Iglesia de lengua siríaca y la de lengua griega durante todo el período patrístico, con un camino de ida y vuelta, es un fenómeno al que se presta cada vez más atención, en todos los órdenes de cosas; 4) por último, el examen de la influencia que ha tenido la evolución de la liturgia en Siria y en Mesopotamia en la transmisión de las colecciones de himnos de S. Efrén, provocando una nueva ordenación de los textos mismos, o de algunos de ellos, así como supresiones, adiciones, o adaptaciones de los textos a las nuevas necesidades de la liturgia.

amplia, y necesita de no pocas investigaciones de detalle antes de proponer conclusiones o hipótesis de tipo general.

Nuestro objetivo en este trabajo es más modesto: introducir la figura de S. Efrén de Nisibe (+ 373), prácticamente desconocida incluso para muchos patrólogos, presentar algunos de los textos en los que el propio S. Efrén expresa la intención de su obra, en concreto de sus himnos, y hacer algunas reflexiones sobre su marco de inserción en la vida litúrgica de la Iglesia. Dada la escasa difusión de la obra de S. Efrén entre nosotros, me ha parecido más útil ofrecer largos pasajes de los himnos, y algún himno completo, con el fin de que se aprecie mejor la naturaleza y la belleza de sus composiciones, plenamente consciente del empobrecimiento que supone toda traducción de una obra poética.

El trabajo académico sobre la obra de S. Efrén es hoy posible gracias a la excelente edición crítica, aunque incompleta, de E. Beck², que permite discernir el patrimonio auténtico en la masa de escritos atribuidos a él en la tradición siríaca. Junto a Beck, hay que mencionar a otros autores que a lo largo de nuestro siglo han publicado críticamente diversas obras de S. Efrén no editadas por Beck: C. W. Mitchell, E. A. Bevan y F. C. Burkitt³, R. M. Tonneau⁴, L. Leloir⁵, y S. P. Brock⁶. Aunque es mucho lo que queda todavía por hacer, sobre todo en el ámbito de los comentarios a la Escritura, las obras

² Publicada en diversos volúmenes del *Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium* (CSCO) de Louvain/Washington. El sabio benedictino, que había consagrado su vida a la edición, la traducción y el estudio de la obra del Santo Doctor de Nisibe, publicó allí, entre 1955 y 1979, la mayoría de las colecciones de "himnos" (*madrâšē*) y de "sermones" u homilías métricas (*mēmṛē*), atribuidos por la tradición manuscrita siríaca antigua a S. Efrén, así como una homilía o *mēmṛā* en prosa poética, el llamado *Sermo de Domino Nostro*, (CSCO 270 y 271), Louvain, 1966. Para una valoración de conjunto del estado de los trabajos en la edición de las obras de S. Efrén, cf. J. Melki, "Saint Éphrem: Bilan de l'édition critique", *PdO* 11 (1983), 3-88; y para una guía completa de las ediciones y traducciones disponibles, cf. S. P. Brock, "A Brief Guide to the Main Editions and Translations of the Works of St. Ephrem", *The Harp* 3 (1990), 7-29.

³ Cf. C. W. Mitchell, *S. Ephraim's Prose Refutations of Mani, Marcion and Bardaisan* (vol. 1), London, 1912; E. A. Bevan y F. C. Burkitt, *S. Ephraim's Prose Refutations of Mani, Marcion and Bardaisan* (vol. 2), London, 1921.

⁴ Cf. R. M. Tonneau, *Sancti Ephraem Syri in Genesim et in Exodum commentarii* (CSCO 152 y 153), Louvain, 1955. Aunque el *Comentario al Génesis* es llamado en siríaco *pūššâqā*, literalmente "explicación", "interpretación", y el *Comentario al Exodo* es llamado *tūrgâmā*, literalmente "traducción", el uso de estos dos términos en siríaco para designar un género literario es intercambiable.

⁵ Cf. L. Leloir, *Saint Ephrem: Commentaire de l'évangile concordant, version arménienne* (CSCO 137 y 145), Louvain, 1953, 1954; idem, *Saint Ephrem: Commentaire de l'évangile concordant; texte syriaque (MS Chester Beatty 709)* (Chester Beatty Monographs 8), Dublin, 1963; idem, *Saint Ephrem: Commentaire de l'évangile concordant; texte syriaque (MS Chester Beatty 709), folios additionnels*, Leuven, 1990.

⁶ Cf. S. P. Brock, "Ephrem's Letter to Publius", *LM* 89 (1976), 261-305.

editadas contienen ciertamente el *corpus* fundamental de la obra que se nos ha conservado del santo Doctor de Nisibe⁷.

1. La distorsionada imagen de S. Efrén en la tradición bizantina.

La edición de Beck no sólo ha permitido recuperar con garantías críticas una gran parte de la obra de S. Efrén: gracias a ella hemos recuperado también su propia imagen⁸. Hasta hace muy pocas décadas, en efecto, la imagen de S. Efrén estaba deformada profundamente por la idea que de su persona y de su obra había venido transmitiendo la tradición bizantina. Ésta, desde comienzos del siglo V, diseñó una imagen de S. Efrén destinada a tener un éxito clamoroso, sobre todo en los círculos monásticos, pero que se corresponde poco con la realidad: S. Efrén habría sido un asceta, un "monje" al estilo de los ascetas sirios, y a la vez un autor extraordinariamente prolífico de textos fundamentalmente ascéticos. La iconografía oriental, y la occidental que depende de ella, ha representado siempre a S. Efrén como un monje. Rostro austero, cabeza cubierta con la cogulla, y un manuscrito en la mano. En las representaciones de su muerte, un motivo que aparece con cierta frecuencia en el arte bizantino, S. Efrén aparece siempre rodeado de un cortejo de monjes, ermitaños y hasta estilitas⁹.

El responsable fundamental de esta imagen de S. Efrén fue Paladio, de quien proviene una de las primeras noticias fechables sobre S. Efrén en la

⁷ El trabajo de edición de las obras de S. Efrén está lejos de haber concluído. Quedan por explorar muchas obras contenidas en MSS siríacos tardíos, y especialmente en textos litúrgicos y "catenae", así como los comentarios a la Escritura conservados en armenio, georgiano y árabe, donde puede haberse conservado material auténtico. Esta tarea no es sencilla, porque incluso obras genuinas han sido sin duda retocadas y adaptadas posteriormente. Pero el trabajo de J. Gribomont sobre los himnos pascuales de S. Efrén que se pueden recuperar de la tradición litúrgica siríaca pone de manifiesto lo útil que puede ser esa investigación, pues en algunos casos hasta permite completar lagunas de la tradición manuscrita antigua. En efecto, las colecciones conservadas en esa tradición eran a veces sólo "excerpta", que dejaban fuera textos y motivos teológicos importantes. Cf. J. Gribomont, "La tradition liturgique des hymnes pascuales de S. Éphrem", *PdO* 4 (1973), 191-246.

⁸ La mejor descripción del proceso de recuperación de la biografía y de la imagen de S. Efrén a lo largo del último tercio del siglo XX se halla en E. G. Mathews, Jr., "General Introduction" en E. G. Mathews, Jr. y J. P. Amar, *St. Ephrem the Syrian. Selected Prose Works* (ed. by Kathleen E. McVey: The Fathers of the Church 91), Washington, D. C., 1994, 3-56; cf. también idem, "The Vita Tradition of Ephraem the Syrian, the Deacon of Edessa", *Diakonia* 22 (1988-89), 15-42; S. H. Griffith, "Ephraem, the Deacon of Edessa, and the Church of the Empire", en Th. Halton y J. P. Williman (eds.), *Diakonia: Studies in Honor of Robert T. Meyer*, Washington, D.C., 1986, 22-52; idem, "Images of Ephraem: the Syrian Holy Man and His Church", *Traditio* 45 (1989-90), 7-33; J. P. Amar, "Byzantine Ascetic Monachism and Greek Bias in the Vita Tradition of Ephrem the Syrian", *OCP* 58 (1992), 123-56. Un artículo fundamental en ese proceso fue B. Outtier, "Saint Éphrem d'après ses biographies et ses oeuvres", *PdO* 4 (1973), 11-32.

⁹ Cf. J. R. Martin, "The Death of Ephraim in Byzantine and Early Italian Painting", *Art Bulletin* 33 (1951), 217-25.

tradicción greco-latina, junto con las de S. Jerónimo y Teodoreto de Ciro¹⁰. Paladio, que se ha movido en círculos monásticos origenistas de Palestina, Egipto y Constantinopla, escribe su *Historia Lausiaca* hacia el 420, menos de medio siglo después de la muerte de S. Efrén, bajo la influencia de Evagrio Póntico, y precisamente para hacer una apología del monacato origenista. Paladio dedica un capítulo entero a "Efrén, el diácono de Edesa"¹¹. El hecho mismo es importante, porque muestra la estima de S. Efrén en los círculos en los que se había movido Paladio, o en los que tenía interés en que se introdujera su presentación de la vida monástica.

Paladio dice de S. Efrén que "hizo el camino del Espíritu de un modo justo y digno, no desviándose nunca del camino recto, y fue considerado digno del don del conocimiento natural (γνώσις φυσικῆ). El conocimiento de Dios siguió a éste y, finalmente, la bienaventuranza. Practicó siempre la vida de quietud, y edificó a aquellos con quienes se encontró por muchos años..." Basta una pequeña familiaridad con las obras auténticas de S. Efrén para comprender que esta descripción, toda ella hecha de vaguedades, corresponde ciertamente a las categorías y a los ideales de Paladio, pero no al Efrén que nos dan a conocer sus obras. Los únicos datos concretos que contiene la noticia de Paladio sobre S. Efrén son que era diácono de Edesa, ignorando por entero su origen y su larga permanencia en Nisibe, y el episodio del hambre en Edesa del 373, que S. Efrén ayudó a aliviar con su intervención poco antes de su muerte. La sentencia con que Paladio concluye su capítulo, diciendo que S. Efrén "dejó también algunos escritos, la mayoría de los cuales son dignos de atención", deja en evidencia que Paladio no conocía de S. Efrén más que su fama.

El testimonio de Paladio, sin embargo, habría de ser decisivo para la tradición hagiográfica. Del relato de Paladio se deriva ya, hacia la mitad del siglo V, la noticia relativamente larga sobre S. Efrén que se halla en la *Historia*

¹⁰ S. Jerónimo da testimonio de la fama de S. Efrén y de la difusión de su obra en las Iglesias de Siria y Palestina en su *De Viris Inlustribus*, 115: "Ephrem, Edessenae ecclesiae diaconus, multa Syro sermone composuit, et ad tantam venit claritudinem, ut post lectionem Scripturarum publice in quibusdam ecclesiis eius scripta recitentur", cf. E. C. Richardson, *Hieronimus. Liber de Viris Inlustribus* (TU 14, Leipzig, 1896), 51. Teodoreto de Ciro se refiere a S. Efrén en una de sus cartas como a "la cítara del Espíritu Santo, que riega diariamente la nación siria con torrentes de gracia", cf. Y. Azema (ed.), *Théodoret de Cyr. Correspondence III* (SC 111), Paris, 1965, 190. Y vuelve a mencionarlo en su *Historia Eclesiástica*, junto con Jacob de Nisibe, cf. L. Parmentier y F. Scheidweiler (eds.), *Theodoret. Kirchengeschichte* (GCS 44), Berlin, 1954, 2, 26. Es muy notable que Teodoreto, excelentemente informado de la vida de la Iglesia en Siria y Mesopotamia, no haga alusión alguna al "monacato" de S. Efrén, ni haya incluido al Doctor de Nisibe en su *Historia de los monjes de Siria*.

¹¹ Paladio, *Hist. Laus.* 40. Cf. G. J. M. Bartelink (ed.), *Palladio: La Storia Lausiaca*, Verona, 1974, 206-08.

Eclesiástica de Sozomeno, si bien Sozomeno añade no pocos detalles nuevos. Sozomeno dice de S. Efrén que era "el ornamento más grande de la Iglesia católica", y que "dedicó su vida a la filosofía monástica (...). Aunque no había recibido instrucción, contrariamente a lo que se podía esperar, fue tan proficiente en la sabiduría y en el lenguaje de los sirios que comprendía con facilidad los más abstrusos teoremas de la filosofía. Su estilo de escritura estaba tan lleno de espléndida oratoria, de riqueza y de moderación en el pensamiento, que superaba a los más reconocidos escritores de Grecia"¹².

Sozomeno refleja también la admiración de ciertos círculos de la Iglesia de lengua griega por las obras de Efrén o por sus traducciones al griego (o por obras atribuidas a él en la tradición griega), pero una gran parte de su testimonio es simplemente un desarrollo libre de la noticia de Paladio. Sozomeno añade otros datos: es el primero que conecta a Efrén con Basilio de Cesarea, que siendo "universalmente reconocido como el hombre más elocuente de su tiempo... era un gran admirador de Efrén, y se maravillaba de su erudición". Es también el primero en mencionar que S. Efrén compuso sus himnos para contrarrestar los efectos de los himnos de un hijo del maestro gnóstico de Edesa, Bardaisán, llamado Harmonios, que infectaban la ciudad con las doctrinas gnósticas de su padre¹³. Sozomeno da también el nombre de varios discípulos de S. Efrén¹⁴. Al igual que Paladio, termina su relato con el episodio del hambre de Edesa, que obligó a S. Efrén a "abandonar la vida solitaria en la que buscaba la filosofía", esto es, su vida monástica, y con la noticia de su muerte poco después de este episodio.

Una tercera fuente griega a tener en cuenta es un largo *Encomio* de S. Efrén para el día de su fiesta, atribuido a S. Gregorio de Nisa¹⁵. Este *Encomio* recoge los datos de Paladio y Sozomeno, pero otros los toma de una tradición independiente. Merece la pena citar la descripción que hace de S. Efrén como

¹² Sozomeno *Hist. Eccl.* III,16, en J. Bidez y G. C. Hansen (eds.), *Sozomenus Kirchengeschichte* (GCS 50), Berlin, 1960, 127-31. Para la figura de Harmonios, cf. *infra*, nota 205.

¹³ También la *Vita* siríaca dice que S. Efrén compuso sus himnos para contrarrestar la influencia de los de Bardaisán, cf. J. P. Amar, *The Syriac Vita Tradition of Ephrem the Syrian* (Ph. D. Diss., The Catholic University of America, Washington, D. C., 1988), cap. 31. Esta noticia de la *Vita* siríaca está probablemente tomada de Sozomeno.

¹⁴ Los nombres de los discípulos de Efrén que menciona Sozomeno son: Abba, Zenobius, Abraham, Moisés, Simeón, Paulonas y Arad. Para las diferentes tradiciones sobre los discípulos de S. Efrén cf. B. Outtier, "Saint Éphrem d'après ses biographies et ses oeuvres" (cf. *supra*, nota 8), 20-21.

¹⁵ (Pseudo-) S. Gregorio de Nisa, *De Vita S. Patris Ephraem Syri*, PG 46, 820 A-849 D. Una nueva edición de esta obra está siendo preparada por A. Spira, para ser publicada en W. Jaeger y H. Landerbeck (eds.), *Gregorius Nyssenus Opera: Supplementum*, vol. 2. La obra no puede ser de S. Gregorio, cf. A. Vööbus, *Literary, Critical and Historical Studies in Ephrem the Syrian* (Papers of the Estonian Theological Society in Exile 10), Stockholm, 1958, 41-45; E. G. Mathews, Jr., "The Vita Tradition of Ephrem the Syrian, the Deacon of Edessa", 22-23.

ermitaño, por su viveza y porque permite ver, ya plenamente desarrollada, la imagen del santo doctor que se había ido construyendo sobre los ideales del monacato bizantino. En estos ideales hay no pocos elementos que provienen del ascetismo radical de Siria, descrito vivamente por Teodoreto de Ciro en su *Historia de los monjes de Siria*. Pero es un hecho cargado de ironía que esos ideales se proyecten después indebidamente sobre la figura de la Iglesia de lengua siríaca que menos representaba la visión del mundo encarnada en él.

"Efrén -dice el autor del *Encomio*- tenía el mundo entero como extraño a sí mismo, y dio la espalda a la creación material como a un enemigo, en función de la bienaventuranza invisible preparada en el cielo... Practicó las lágrimas constantes, una vida de soledad, el retirarse de un lugar a otro, el ayuno y las vigiliias sin medida; su lecho era el suelo, y vivía en una austeridad de vida imposible de expresar en palabras, y en una pobreza y humildad llevadas al límite... Despreció todas las cosas del mundo... Huyó del mundo y de las cosas del mundo, y, como dice la Escritura, "se fue lejos y habitó en el desierto", prestando atención sólo a sí mismo y a Dios, y allí recibió un desbordante aumento de virtud, pues sabía con certeza que la vida eremítica libera a quien la busca de la agitación del mundo, y le proporciona una silenciosa conversación con los ángeles".

Basta comparar este pasaje con el afecto por la creación que desborda en los himnos auténticos de S. Efrén para darse cuenta de lo absolutamente distorsionada que es esta imagen. Pueden recordarse los himnos "Sobre el olivo y el aceite, y los símbolos de Nuestro Señor" (*De Virginitate*, IV-VII), o los himnos "Sobre la perla" (*De Fide*, LXXXI-LXXXVI), o las numerosísimas alusiones que S. Efrén hace en sus himnos a la vida de los mercaderes o de los marineros, sin que aparezca en ellas desconfianza alguna frente al mundo creado. El autor de los himnos y la persona de que aquí se habla no pueden ser la misma persona.

Y, sin embargo, este *Encomio*, que es claramente, como dice E. G. Mathews, Jr., "un producto de la tradición panegírica de la segunda sofística"¹⁶, fue el prototipo directo de la tradición hagiográfica bizantina: sirvió de fuente a la *Vida de San Efrén* de Simeón Metaphrastes¹⁷, que es, a su vez, la fuente de otras dos *Vidas* bizantinas más breves¹⁸.

¹⁶ E. G. Mathews, Jr., "General Introduction", en *St. Ephrem the Syrian. Selected Prose Works* (cf. *supra*, nota 8), 14.

¹⁷ Para esta vida de S. Efrén, cf. Simeón Logotheta Metaphrastes, *Opera Omnia* (PG 114), 1253-68.

¹⁸ Estas *Vidas* no parecen haber sido nunca editadas, cf. A. Vööbus, *Literary, Critical and Historical Studies in Ephrem the Syrian* (cf. *supra*, nota 15), 41-45.

Esta tradición terminó por determinar también la hagiografía siríaca, y especialmente la *Vita syriaca* de S. Efrén, escrita no antes del siglo VII, y ahora críticamente editada en sus diferentes recensiones y estudiada por J. P. Amar¹⁹. La *Crónica de Seert*, que contiene dos largas noticias sobre S. Efrén, sólo se conserva en árabe²⁰, pero depende obviamente de la misma tradición que las diversas recensiones de la *Vita syriaca*.

Aunque es un *pastiche* elaborado a partir de fuentes anteriores, la *Vita syriaca* es el único documento antiguo que poseemos sobre S. Efrén al que podemos dar propiamente el nombre de biografía. La *Vita* es el primer documento que recuerda que S. Efrén pasó en Nisibe la mayor parte de su vida, antes de trasladarse a Edesa. También da otros muchos detalles que no tienen otras fuentes. Así, por ejemplo, dice que S. Efrén nació de una madre cristiana y de un sacerdote pagano (según otra recensión, de padres paganos)²¹. Que acompañó al obispo Jacob de Nisibe al Concilio de Nicea. Que pasó ocho años viviendo como monje en Scetis, y que allí se encontró con uno de los fundadores del monacato egipcio, Apa Bišoi. Que después embarcó para Constantinopla, donde encontró a S. Basilio el Grande, quien después, estando ya S. Efrén de regreso a Siria, trató en vano de ordenarle sacerdote, pues S. Efrén se hizo pasar por loco cuando los emisarios de S. Basilio dieron con él. Por último, la *Vita syriaca* insiste en la vida eremítica de S. Efrén en una cueva de las montañas a las afueras de Edesa.

Mientras no pocos detalles de la *Vita syriaca* tienen su valor histórico y han de ser tomados en consideración, otros, que evidentemente no son históricos, necesitan ser correctamente interpretados. Así, por ejemplo, el encuentro entre S. Efrén y S. Basilio, que es claramente legendario, expresa

¹⁹ Cf. J. P. Amar, *The Syriac Vita Tradition of Ephrem the Syrian* (cf. *supra*, nota 13). Amar ha editado sinópticamente las tres recensiones de este documento que conocemos: la recensión de Paris, la Vaticana y la del MS British Library 9384, inédito. Las ediciones anteriores de la *Vita syriaca* ofrecían cada una una recensión diferente, y además introducían "correcciones" en el texto que editaban. Estas ediciones son la *editio romana* de P. Benedictus y J. S. Assemanus, *Sancti Patris Nostri Ephraem Syri Opera Omnia quae exstant Graece, Latine, Syriace, in sex tomos distributa* (vol. 3), Roma, 1743, pp. XXIII-LIII; T. J. Lamy, *Sancti Ephraem Syri Hymni et Sermones* (vol. 2), Malines, 1886, 3-89; y P. Bedjan, *Acta Martyrum et Sanctorum Syriace* (vol. 3), Paris, 1892, 621-65.

²⁰ Cf. A. Scher, *Histoire nestorienne inédite (Chronique de Séert)*, (PO 4, 5), Paris, 1908. Para las fuentes de la *Crónica* en relación con la información acerca de S. Efrén, cf. B. Outtier, "Saint Éphrem d'après ses biographies et ses oeuvres", 24-26.

²¹ Unas pocas alusiones en las obras de S. Efrén, sin embargo, aunque imprecisas en los detalles, permiten afirmar que Efrén se educó en una familia cristiana (cf. *Himnos Contra Haereses* XXXVI,10: "Yo nací en el camino de la verdad, aunque, como niño, no me daba aún cuenta de ello. Tras el discernimiento, cuando puede darme cuenta, lo adquirí para mí. Mi fe despreció los caminos de confusión que salían a mi encuentro"; y *De Virginitate*: XXXVII,10: "Tu verdad estaba en mi juventud; tu verdad sigue estando en mi vejez").

muy bien la memoria tradicional de la Iglesia de lengua siríaca, para la cual S. Efrén había representado un papel análogo al que S. Basilio representó en la Iglesia griega. Que sea Basilio quien reconoce a Efrén como hombre de Dios y pilar de la Iglesia es, en cambio, reflejo de la dependencia psicológica que los círculos en los que nace la *Vita* tienen, para el tiempo en que se compone esta obra, con respecto a la Iglesia de lengua griega²².

Lo más destacable de la *Vita syriaca* es, sin embargo, su énfasis en que S. Efrén vivió consagrado a la vida eremítica, en las montañas y cuevas de los alrededores de Edesa. Tan interesado estaba por la vida monástica que, según la *Vita*, pasó una parte importante de su vida en Scetis, junto a Apa Bishoi, esto es, en el lugar que, para la época en que se escribe la *Vita*, era considerado como la fuente suprema y casi única del monacato en la Iglesia: Egipto, y dentro de Egipto, los monasterios de Scetis. También este episodio es legendario, pero pone de manifiesto lo arraigada que llegó a estar en la Iglesia de lengua siríaca la imagen falsa de S. Efrén que habían creado Paladio y Sozomeno, y que había desarrollado la tradición bizantina²³.

Esta falsa imagen llegó a influir notablemente en otras producciones siríacas de la antigüedad. Especialmente en el llamado *Testamento de Efrén*, obra supuestamente autobiográfica que pretende relatar las instrucciones de S. Efrén a sus discípulos en su lecho de muerte²⁴. Pero también en una serie de

²² Sobre el episodio del encuentro entre S. Efrén y s. Basilio, cf. O. Rousseau, "La rencontre de saint Éphrem et saint Basile", *OS* 2 (1957), 261-284; 3 (1958), 73-90. Rousseau probó que este episodio de la *Vita syriaca* se crea a partir de dos referencias en las obras de S. Basilio a "un sirio", y a "un cierto hombre de Mesopotamia" (cf. S. Basilio, *Homilías sobre el Hexaemeron*, 2, 6; y *Homilías sobre el Espíritu Santo*, 29, 74). Estas referencias se combinaron con la noticia de Sozomeno, ya citada más arriba, según la cual S. Basilio era un gran admirador de S. Efrén. La vida de S. Basilio atribuida a Anfiloquio de Iconio, una colección de milagros de S. Basilio que proviene del siglo VIII, narra ya el encuentro entre S. Basilio y S. Efrén, en una forma menos desarrollada aún que en la *Vita* siríaca. La leyenda sobre el encuentro entre S. Basilio y S. Efrén debe haber existido ya a comienzos del siglo VI, ya que Severo de Antioquía parece haberla conocido, cf. J. Lebon (ed.), *Severi Antiocheni liber contra impium Grammaticum* (CSCO 101-102), Louvain, 1933, 244-45 (texto siríaco); 180 (versión latina).

²³ Ya en 1933, H. J. Polotsky había mostrado el carácter legendario del pasaje de la *Vita syriaca* acerca del viaje de S. Efrén a Egipto y de su encuentro con Apa Bishoi, que refleja una tradición tardía sobre el traslado de las reliquias de S. Efrén al monasterio de Apa Bishoi para evitar que fuesen profanadas por ataques de los bárbaros, cf. H. J. Polotsky, "Ephraems Reise nach Aegypten", *Orientalia* 2 (1933), 269-74. Para las leyendas árabes más tardías que desarrollan esa misma tradición, cf. H. G. Evelyn White, *The Monasteries of the Wadi'n Natrun* (vol. 2), New York, 1932, 114. 316. 420. Como en el caso del encuentro con S. Basilio, lo importante es comprender el por qué de la inclusión de este episodio en la *Vita syriaca*. De lo que se trata es de situar a S. Efrén en el origen del monacato sirio, poniéndolo en relación con el centro monástico que, para el tiempo en que se compone la *Vita*, era universalmente considerado como la patria del monacato cristiano.

²⁴ El *Testamento* se conserva en siríaco y en una versión griega muy glosada. Cf. para el texto siríaco E. Beck, *Des heiligen Ephraem des Syrers Sermones IV* (CSCO 334), Louvain, 1973, 43-69 (texto siríaco); (CSCO 335), Louvain, 1973, 53-80 (traducción alemana). En la introducción al volumen de la traducción alemana (pp. XI-XIV), Beck ha demostrado la

obras sobre la vida ascética atribuidas a S. Efrén en la tradición manuscrita siríaca²⁵. La imagen de S. Efrén y de sus ideales que se comunica en estos textos es la de un ascetismo extremo, muy en consonancia con el que se desarrollaría en Siria en los siglos V y VI, pero sin relación alguna con la persona que nos dan a conocer sus obras auténticas²⁶.

La enorme popularidad de la figura de S. Efrén en el mundo griego, tal como se había difundido sobre todo a través de las obras de Paladio y Sozomeno, no sólo dio lugar a un "retrato" de su figura y de su biografía, sino que polarizó en torno a su nombre una verdadera masa de escritos ascéticos y parenéticos que respondían a ese retrato. Lo que hemos visto suceder a pequeña escala en la tradición siríaca ha tenido lugar más aún en la Iglesia de lengua griega. Sozomeno, que probablemente ya se refería a textos escritos en griego, calculaba el número de sus escritos en tres millones de versos. El hecho es que en la *Clavis Patrum Graecorum* el número de páginas que ocupa el listado de las obras atribuidas a S. Efrén en griego sólo es inferior al de las que se dedican a las de S. Juan Crisóstomo²⁷. Estos escritos, en su conjunto y salvo pocas excepciones, son tan diferentes de las obras genuinas de S. Efrén

imposibilidad de que esta compilación tardía pueda atribuirse a S. Efrén. El texto griego se halla en P. Benedictus y J. S. Assemanus, *Sancti Patris Nostri Ephraem Syri Opera Omnia quae exstant* (vol. 2), 230 C-247 A. Hay también versiones tardías en árabe, en armenio y georgiano, que se enumeran en M. Geerard, *Clavis Patrum Graecorum* (vol. 2), Turnhout, 1974, 397-98. Es muy significativo que el mismo S. Efrén, en sus *Carmina Nisibena* XIX, 15, elogia a los obispos de Nisibe por no haber dejado ese tipo de testamentos.

²⁵ Cf. una descripción de estos textos en A. Vööbus, *Literary, Critical and Historical Studies in Ephrem the Syrian*, 59-86; e idem, *History of Asceticism in the Syrian Orient II* (CSCO 197), Louvain 1960, 1-10. Tres de ellos están publicados y traducidos al alemán en E. Beck, *Des heiligen Ephraem des Syrers Sermones IV* (CSCO 334), Louvain, 1973, 1-42 (texto siríaco); (CSCO 335), Louvain, 1973, 1-52 (traducción alemana). Hay una traducción inglesa de uno de estos textos, "On Hermits and Desert Dwellers", por J. P. Amar, en V. Wimbush (ed.), *Ascetic Behavior in Graeco-Roman Antiquity: A Source Book* (Studies in Antiquity and Christianity 6), Minneapolis, 1990, 66-80. Una edición y traducción de los restantes textos está preparada por E. G. Mathews, Jr., *Three Mémrê on Solitaries Attributed to Ephrem the Syrian and Isaac the Teacher. Editions, Translations and Commentary with an Investigation into Their Place in the History of Syriac Asceticism* (Ph. D. Diss. The Catholic University of America, pendiente de publicación). Cf. también idem, "'On Solitaries': Ephrem or Isaac", *LM* 103 (1990), 91-110.

²⁶ Los estudios que se citan en la nota anterior de A. Vööbus, sin duda una de las figuras pioneras en el estudio de S. Efrén durante nuestro siglo, han contribuido no poco a mantener esa imagen de S. Efrén como representante de un ascetismo radical. Aunque Vööbus era consciente de que el Efrén de la tradición había de ser "bastante diferente del Efrén histórico", sus trabajos tomaron por documentación histórica este grupo de escritos ascéticos transmitidos en la tradición siríaca. Así, Vööbus terminó por considerar a S. Efrén poco menos que el fundador y el extremo representante de esa forma de ascetismo riguroso que se desarrolló en Siria más tarde, y que conocemos tan bien por las fuentes de los siglos V y VI. La construcción de Vööbus ha sido pronto abandonada en los círculos académicos gracias a las publicaciones de Beck, y a los estudios de B. Outtier, S. H. Griffith, E. Mathews Jr. y J. P. Amar ya citados más arriba. Para una visión reciente y más equilibrada que la de Vööbus de los orígenes del ascetismo en Siria, cf. S. H. Griffith, "Asceticism in the Church of Syria: The Hermeneutics of Early Syrian Monasticism", en V. L. Wimbush y R. Valantasis (eds.), *Asceticism*, New York, 1995, 220-245.

²⁷ Cf. M. Geerard, *Clavis Patrum Graecorum* (vol. 2), 366-468.

que S. H. Griffith sugiere tratar al "Ephraem graecus" y al "Ephraem Syrus" como si fueran dos figuras distintas²⁸. De este *corpus* griego, todavía poco estudiado²⁹, dependen la mayoría de los numerosos textos atribuidos a S. Efrén en las otras lenguas de la Iglesia antigua, especialmente en latín³⁰, en eslavo antiguo³¹, y en árabe³². Igualmente derivan del *corpus* griego los

²⁸ S. H. Griffith, "'Faith Adoring the Mystery': Reading the Bible with St. Ephraem the Syrian" (The Père Marquette Lecture in Theology, 1997), Milwaukee, 1997, 2.

²⁹ Sobre el patrimonio literario atribuido a S. Efrén en griego, cf. los trabajos preliminares de Democratie Hemmerdinger-Illiadou, "Les doublets de l'édition de l'Éphrem grec par Assemani", *OCP* 24 (1958), 371-82; idem, "L'authenticité sporadique de l'Éphrem grec", en *Akten des XI. internationalen Byzantinisten-Kongresses*, München, 1960, 232-36; idem, "Vers une nouvelle édition de l'Éphrem grec", en *Studia Patristica* 3 (1961), 72-80; idem, "Éphrem grec et latin", en *Dictionnaire de Spiritualité* IV, Paris, 1960-61, 800-819; idem, "Les citations évangéliques de l'Éphrem grec", *Byzantina* 4 (1973), 315-73; "Éphrem: versions grecque, latine et slave: addenda et corrigenda", *Epeteris Hetaireias Byzantinon Spoudon* 42 (1975-76), 320-59. Cf. también J. Kirchmeyer y D. Hemmerdinger-Illiadou, "Saint Éphrem et le 'Liber Scintillarum'", *RSR* 46 (1958), 545-50.

³⁰ Para el *corpus* latino, especialmente rico, además de los trabajos ya citados en la nota anterior de D. Hemmerdinger-Illiadou, cf. Migne, *Patrologia Latina. Supplementum* (vol. 4), Paris, 1967, 604-648; M. Schmidt, "Ephraem Latinus", *ZDMG Suppl.* 4 (1980), 181-184. Cf. también G. Bardy, "Le souvenir de saint Éphrem dans le haut-moyen âge latin", *Revue du Moyen Âge Latin* 2 (1946), 297-300; D. Verhelst, "Scarpsum de Dictis Sancti Efre prope Fine Mundi", en R. Lievens y otros (eds.), *Pascua Medievalia. Studies voor Prof. Dr. J. M. De Smet*, Leuven, 1983, 518-28; T. S. Pattie, "Ephrem the Syrian and the Latin Manuscripts of 'De Paenitentia'", *The British Library Journal* 13 (1987), 1-24; idem, "Ephrem's 'On Repentance' and the Translation of the Greek Text into Other Languages", *The British Library Journal* 16 (1990), 174-85. Para la evidencia de una posible influencia directa de S. Efrén sobre el teatro sacro medieval de Occidente, cf. Margot Schmidt, "Orientalischer Einfluss auf die deutsche Literatur. Quellengeschichtliche Studien zum 'Abraham' der Hrotsvit von Ganderheim", *Colloquia Germanica* 1/2 (1968), 152-87; "Influence de saint Éphrem sur la littérature latine et allemande du début du moyen-âge", *PdO* 4 (1973), 325-41 (versión condensada del trabajo anterior). Cf. también August C. Mahr, *Relations of Passion Plays to St. Ephrem the Syrian*, Columbus, 1942; T. H. Bestul, "Ephraim the Syrian and Old English Poetry", *Anglia* 99 (1981), 1-24.

³¹ Para las "versiones" antiguas distintas del griego y del latín, cf. J. Kirchmeyer, "Autres versions d'Éphrem", en *Dictionnaire de Spiritualité* IV, Paris, 1960-1961, 819-22; y A. De Halleux, "Éphrem le Syrien", *RTL* 14 (1983), 328-355: 338-43. Para el *corpus* eslavo, cf. G. Bojkovsky, *Parenesis. Die albulgarische Übersetzung von Werken Ephraims des Syrers* (Monumenta Linguae Slavicae Dialecti Veteris), 12 vols., Freiburg, 1984-87. Para la difusión de la fama y el patrimonio literario del "Efrén griego" en el mundo eslavo, cf. G. P. Fedotov, *The Russian Religious Mind: Kievan Christianity, the 10th to the 13th Centuries*, New York, 1960, 158-75; G. Podskalsky, *Christentum und theologische Literatur in der kiever Rus' (988-1237)*, München, 1982, 50. 101-104. 140; I. Ogren, *The Pareneses of Ephrem the Syrian: History of the Slavonic Translation* (en ruso), Uppsala, 1989.

³² El "Efrén griego" fue conocido en el mundo cristiano de lengua árabe sobre todo a través de los melkitas. Cf. W. Heffening, "Die griechische Ephrem-Paraenesis gegen das Lachen in arabischer Übersetzung", *OC* (3ª serie) 2 (1927), 94-119; J. M. Sauget, "Le dossier éphrémien du manuscrit arabe Strasbourg 4226 et de ses membra disiecta", *OCP* 42 (1978), 426-58. Sobre las obras atribuidas a Efrén en árabe, cf. Kh. Samir, "Le recueil éphrémien arabe des 52 homélies", *OCP* 39 (1972), 307-32; idem, "Eine Homilien-Sammlung Ephräm's des Syrers. Codex Sinaiticus arabicus Nr. 311", *OC* 58 (1974), 51-75; idem, "L'Éphrem arabe. État des travaux", en *Symposium Syriacum 1976* (OCA 205), Roma, 1978, 229-42. Un comentario al Génesis en árabe, atribuido a S. Efrén, y similar en su texto al de ciertos MSS siríacos inéditos, con un comentario al Génesis diferente de publicado por R.M. Tonneau en el CSCO sobre la base del MS Vat. Syr. 110, ha sido publicado por J. Tabet, *Tafsir li-sifr al-takwin*, Kaslik, El Líbano, 1982. Sobre este texto, cf. P. Féghali, "Un commentaire de la Genèse attribué à saint Éphrem", en Kh. Samir (ed.), *Actes du deuxième Congrès international d'études arabes chrétiennes*

fragmentos de obras de S. Efrén conservados en arameo cristiano palestinese, o las obras publicadas hasta hoy que se conservan en copto y en etiópico, y en georgiano³³.

Sólo en el también extenso *corpus* armenio hay o puede haber verdaderas traducciones, más o menos retocadas, de obras genuinas. La Iglesia armenia se destacó, desde los orígenes de una literatura propia en el siglo V, por su considerable esfuerzo de traducción, tanto del griego como del siríaco, lo que ha permitido que se nos conserven algunas obras importantes de los Padres de la Iglesia que se han perdido en su lengua original, como la *Demostración de la Tradición Apostólica* de S. Ireneo de Lyon. Una primera edición de obras de S. Efrén en armenio fue publicada en cuatro volúmenes por los Padres mekhitaristas de Venecia en el siglo XIX³⁴. Posteriormente, han sido reeditados o publicados de nuevo la versión armenia del *Comentario al Diatessaron*³⁵, una colección de homilías métricas, llamadas *Mēmre sobre*

(OCA 226), Roma, 1986, 159-75; Kh. Samir, "Note sur l'auteur du commentaire de la Genèse et ses recensions", *ibid.*, 177-82.

³³ Para los fragmentos en arameo cristiano palestineses, y las "versiones" copta, etiópica y georgiana, además del trabajo de J. Kirchmeyer citado en la nota anterior, cf. Monica J. Blanchard, "The Coptic Heritage of St. Ephrem the Syrian", en T. Orlandi y David W. Johnson (eds.), *Acts of the Vth International Congress of Coptic Studies* (The International Association for Coptic Studies: Washington, 12-15 August 1992), Roma, C.I.M., 1993, vol. 2 part 1, 37-51; y A. Cagnot, "Une homélie éthiopienne attribuée à saint Mari Ephrem, sur le séjour d'Abraham et Sara en Egypte", en R. Coquin (ed.) *Mélanges Antoine Guillaumont*, Geneva, 1988, 173-85; B. Outtier, "Les recueils géorgiens d'oeuvres attribués à S. Ephrem le Syrien", *Bedi Kartlisa* 32 (1974), 118-25; idem, "Les recueils arméniens et géorgiens d'oeuvres attribuées à S. Ephrem le Syrien", en *Actes du 29e. congrès international des Orientalistes: Orient Chrétien*, Paris, 1975, 53-58.

³⁴ *Srobyrn Ep'remi Matenagrut'iwonk'* (4 vols.), Venecia, 1836. Aparte de estos volúmenes, cf. también *Alot'k'*, Venecia, 1879, donde se publican toda una serie de plegarias y textos menores atribuidos a S. Efrén que no fueron incluidos en los volúmenes anteriores.

³⁵ Para las ediciones del texto armenio y del original siríaco del *Comentario al Diatessaron* por L. Leloir, cf. *supra*, nota 5. Leloir considera esta obra como "la más importante de las obras exegéticas de S. Efrén", cf. L. Leloir, *Doctrines et méthodes de s. Éphrem d'après son commentaire de l'Évangile concordant* (CSCO 220), Louvain, 1961, 40. Y son muchos los estudiosos que, sobre la autoridad de Leloir, lo tienen por auténtico. E. Beck, sin embargo, que en diversos trabajos ha sometido a un meticuloso examen toda una serie de pasajes del *Comentario al Diatessaron*, y los ha comparado con los himnos ciertamente auténticos de S. Efrén, ha señalado las discrepancias en la interpretación de la Escritura que se dan entre uno y otros, llegando a la conclusión de que "Efrén no puede ser el autor del comentario", al menos tal como hoy le tenemos, si bien "las muchas y amplias conexiones con los himnos y homilias de Efrén permiten suponer que la obra se originó en su escuela", cf. E. Beck, "Ephräm und der Diatessaronkommentar im Abschnitt über die Wunder beim Tode Jesu am Kreuz", *OC* 77 (1993), 105-119 (las citas son de la página 119). Otros estudios de Beck que llevan a la misma conclusión son: "Der syrische Diatessaronkommentar zu Jo.1, 1-5", *OC* 67 (1983), 1-31; "Der syrische Diatessaronkommentar zu der unvergebbaren Sünde wider den Heiligen Geist übersetzt und erklärt", *OC* 73 (1989), 1-37; "Der syrische Diatessaronkommentar zu der Perikope von der Samariterin am Brunnen", *OC* 74 (1990), 1-24; "Der syrische Diatessaronkommentar zu der Perikope von der Sünderin, Luc. 7, 36-50", *OC* 75 (1991), 1-15; "Der syrische Diatessaronkommentar zur Perikope vom reichen Jüngling", *OC* 76 (1992), 1-45. Cf. también W. L. Petersen, "Some Remarks on the Integrity of Ephrem's Commentary on the Diatessaron", en E. A. Livingstone (ed.), *Studia Patristica XX*, Leuven, 1989, 197-202. Lo que parece más probable es que el contexto escolar del *Comentario* haya

*Nicomedia*³⁶, y los himnos que se conservan sólo en armenio³⁷. Aparte de estas obras, hay un cierto número de textos menores esparcidos en diversas revistas, y es mucho lo que está aún sin publicar o sin estudiar con criterios rigurosos³⁸. Una parte de estas obras pueden ser auténticas, o pueden contener material auténtico, si bien sólo poseemos, por ahora, el original siríaco de una gran parte del *Comentario al Diatessaron* y de algunos fragmentos de los *Mēm̄rē sobre Nicomedia*. Sin embargo, es preciso ser cautos: la reciente edición de E. G. Mathews, Jr. del *Comentario al Génesis* atribuido a S. Efrén en la tradición armenia ha mostrado que este comentario no tiene una relación directa con el *Comentario al Génesis* conocido en la tradición siríaca, ni siquiera con la tradición exegética de S. Efrén: se trata más bien de la traducción y adaptación al contexto armenio de un comentario siríaco de origen monofisita escrito no antes del 861, ya que depende textualmente de los *Scholia* de Jacob de Edesa, que murió en el 708, y del material compilado en la *catena* de Severo, obispo de Edesa que murió en el 861, y que hizo esta *catena* poco antes de su muerte³⁹. La traducción armenia muy probablemente debe situarse a comienzos del siglo XII⁴⁰. También la *Exposición del Evangelio* atribuida a S. Efrén en armenio ofrece dificultades para la autenticidad, aunque se trate de una obra antimarcionita antigua⁴¹.

dado lugar a retoques y adiciones diversas, como sucede también en los himnos de uso litúrgico más frecuente.

³⁶ C. Renoux (ed.), *Éphrem de Nisibe. Memre sur Nicomedie* (PO 37, 2-3), Turnhout, 1975. Generalmente estas homilias se consideran auténticas.

³⁷ L. Maries y C. Mercier (eds.), *Hymnes de Saint Éphrem conservées en version arménienne* (PO 30, 1), Paris, 1961. El editor considera auténticos los himnos de esta colección, y así los consideran en general los estudiosos.

³⁸ Cf. B. Outtier, "Les recueils arméniens et georgiens d'oeuvres attribuées à S. Éphrem le Syrien" (*supra*, nota 33); y P. Kechichian, "Bibliographie en langue arménienne sur St. Éphrem de Nisibe", en *Ephrem Hunayn Festival*, Bagdad, 1974, 279. Sobre otras obras atribuidas a S. Efrén en armenio, cf. C. Renoux, "Vers le commentaire de Job d'Éphrem de Nisibe", *PdO* 6/7 (1975/6), 63-68; E. G. Mathews, Jr., "The Armenian Literary Corpus Attributed to St. Ephrem the Syrian: Prolegomena to a Project", *St. Nersess Theological Review* 1 (1996), 145-168.

³⁹ Cf. E. G. Mathews, Jr., *The Armenian Commentary on Genesis Attributed to Ephrem the Syrian*, (CSCO 572-573), Louvain, 1998. Para la relación entre este comentario y el comentario siríaco de S. Efrén, así como para el contexto de la composición original siríaca y de la traducción, cf. la introducción al volumen de la traducción inglesa, CSCO 573, pp. XXI-LII.

⁴⁰ Cf. Mathews, *The Armenian Commentary* (CSCO 573), p. L. Con ello quedan superadas las opiniones difundidas anteriormente, sin una comparación detallada de los textos, por los Padres Mekhitaristas de Venecia (G. Zarp'analean, *Antiguas Traducciones armenias* [en armenio], Venecia, 1889, 444); por B. Outtier, "Le cycle d'Adam à Altamar et la version arménienne du Commentaire de S. Éphrem sur la Genèse", *REA* 18 (1984), 589-92; y por D. Bundy, "Ephrem's Exegesis of Isaiah", en *Studia Patristica* XVIII, 4, Kalamazoo/Leuven, 1990, 235-36.

⁴¹ La atribución a S. Efrén de esta obra preservada sólo en armenio ha sido defendida apasionadamente por su más reciente editor, cf. G. A. Egan, *Saint Ephrem. An Exposition of the Gospel*, (CSCO 291-292), Louvain, 1968. Cf. también idem, *An Analysis of the Biblical Quotations of Ephrem in "An Exposition of the Gospel" (Armenian Version)*, (CSCO 443), Lovanii, 1983; idem, "A Re-consideration of the Authenticity of Ephrem's "An Exposition of the Gospel"", en P. Grandfield y J. A. Jungmann (eds.), *Kyriaakon* (Festschrift J. Quasten), Münster, 1970, 128-34.

2. La memoria del ministerio de S. Efrén en la genuina tradición siríaca.

Así pues, la imagen, y hasta la obra de S. Efrén que nos ha llegado a través de la tradición hagiográfica bizantina está decididamente distorsionada, y su influencia llegó a condicionar decisivamente la misma tradición siríaca de su biografía y de sus obras. Se nos han conservado en siríaco, sin embargo, un par de obras que conservan el impacto genuino que la vida y la obra de S. Efrén había dejado en la Iglesia de lengua siríaca. Aunque ninguna de las dos ofrece datos biográficos propiamente dichos, estas dos obras son importantísimas para confirmar las correcciones que la investigación reciente viene haciendo a la imagen de S. Efrén creada en la tradición bizantina.

La primera de estas obras es el discurso sobre *La causa de la fundación de las escuelas*, una obra siríaca atribuida a Bar Hadb^ošabbā 'Arbâyā, obispo de Halwan, muerto antes del año 650⁴². Esta obra, compuesta con motivo de una celebración en la escuela de Nisibe, narra la historia de las escuelas de Nisibe y Edesa, y presenta la historia del mundo como una sucesión de escuelas, comenzando por cuando Dios "enseñaba" a Adán en el Paraíso.

El autor del discurso conoce a S. Efrén sólo como maestro, nombrado por el obispo Jacob de Nisibe (+ 337/338) "director", o más propiamente, "intérprete" o "exegeta" (*mpaššqânā*) de la escuela de la ciudad. Jacob, dice, le dio a S. Efrén una responsabilidad análoga a la que el obispo Alejandro de Alejandría dio a S. Atanasio al regreso del Concilio de Nicea⁴³. Es evidente que al hacer esta referencia está reclamando para S. Efrén una autoridad en la Iglesia de lengua siríaca semejante a la que S. Atanasio tenía en la Iglesia bizantina. El autor nos informa también de que, tras la muerte de Juliano el Apóstata, cuando Nisibe fue cedida a los persas en el 363, S. Efrén emigró a Edesa, y allí abrió otra escuela, la llamada "escuela de los persas", que se haría famosa durante las controversias cristológicas del siglo V. En esta escuela los comentarios de S. Efrén a la Escritura se usaron como referencia hasta que los

A pesar de ello, el juicio negativo de anteriores estudiosos ha de ser mantenido, cf. sobre todo B. Outtier, "Une explication de l'Évangile attribuée à St. Éphrem: À propos d'une édition récente", *PdO* 1 (1970), 385-407. El juicio de R. Murray, *Symbols of Church and Kingdom*, Cambridge, 1975, 32, es muy ponderado: si bien "nadie que esté familiarizado con el Efrén auténtico" podría dar un juicio positivo sobre la autenticidad de esta obra, "que tiene más reminiscencias de Afraat que de Efrén", Murray no ve razones que impidan que este "manual de controversia muy tradicional" se asigne "a círculos ortodoxos de la Edesa del siglo IV", y que fuera conocido por Efrén.

⁴² Cf. A. Sher, *Mar Barhadbšabba 'Arbaya: Cause de la fondation des écoles* (PO 4, 4), Paris 1908, 319-402.

⁴³ *Ibidem*, 377.

de Teodoro de Mopsuescia (c. 350-428) fueron traducidos al siríaco siendo Qiyyōrē el director de la escuela, es decir, durante el siglo V. Hasta entonces, los sucesivos "intérpretes" de la escuela de Edesa transmitían "las tradiciones de Mar Efrén"⁴⁴.

El título de *mpaššqânā* es sin duda anacrónico, y refleja la situación del siglo VII: en la escuela de Nisibe, para esa época, el *mpaššqânā* era el intérprete o exegeta principal de la Escritura en la Iglesia particular, y el responsable principal de la educación religiosa en la escuela que había en ella⁴⁵. Pero, a pesar de ello, es obvio que la inmensa mayoría de las obras de S. Efrén está dedicada a la interpretación de la Escritura, y por tanto, supone que el autor tuvo alguna responsabilidad eclesial en este sentido. Que esa responsabilidad tuvo un marco escolar también es claro, pero sería equivocado contraponer ese marco escolar a los espacios catequéticos y litúrgicos. La noticia de S. Jerónimo en su *De Viris Inlustribus*, de cómo en algunas Iglesias de Siria o de Palestina se "leían" o se "cantaban" (*recitentur*) los escritos de S. Efrén después de la lectura de la Escritura nos hace prudentes⁴⁶. Ni la catequesis ni la enseñanza estaban en el siglo IV tan separados de la liturgia como nosotros tendemos a concebirlos. En todo caso, la imagen de S. Efrén que emerge del discurso sobre *La causa de la fundación de las escuelas* está mucho más en consonancia con la imagen que nos transmiten sus obras auténticas que la que nos llega a través de la hagiografía bizantina y de los escritos siríacos influídos por ella.

Lo mismo sucede con la otra obra siríaca a la que hay que prestar atención, una homilia métrica (*mēm̄rā*) del prolífico escritor siríaco Jacob de Sarug (+ 521) *Sobre el Maestro Mar Efrén*, compuesta antes del 440 para la conmemoración de S. Efrén que se hacía el primer sábado de Cuaresma⁴⁷. Ya la denominación de "maestro" (*māllpânā*) dada a S. Efrén en el título es

⁴⁴ *Ibidem*, 381-82.

⁴⁵ Para el sentido del término *mpaššqânā*, tal como podía ser entendido a mitad del siglo VII, cf. A. Vööbus, *The Statutes of the School of Nisibis* (Papers of the Estonian Theological Society in Exile 12), Stockholm, 1962, 73.

⁴⁶ Cf. la cita y la referencia del pasaje de S. Jerónimo *supra*, nota 10.

⁴⁷ Cf. P. Bedjan, *Acta Martyrum et Sanctorum Syriace* (vol. 3), Paris/Leipzig, 1982, 665-79. Hoy existe una nueva y excelente edición de este texto en J. P. Amar, *A Metrical Homily on Holy Mar Ephrem by Mar Jacob of Sarug* (PO 47, 1, no. 209), Turnhout, 1995. Las referencias que se hacen a los versos en los párrafos que siguen están tomadas de esta edición. La ocasión del *mēm̄rā* viene señalada en los testigos más antiguos del texto en una rúbrica que sigue inmediatamente al título: "Se lee en su memoria, que es el primer sábado del ayuno" (otro MS dice: "que es el sábado de la primera semana del santo ayuno de los cuarenta [días]"), cf. J. P. Amar, *A Metrical Homily on Holy Mar Ephrem*, 25-26. Para esta memoria de S. Efrén en el primer sábado de cuaresma, cf. F. Nau, "Martyrologes et Ménologes Orientaux", PO 10, 1-4 (Paris, 1912-1914), 140.

significativa. Esta homilía es de suma importancia, porque está escrita menos de cien años después de la muerte de S. Efrén, y porque Jacob de Sarug fue alumno en la escuela de Edesa, y luego obispo de Sarug, a unos 40 kms. al sur de Edesa. Conocía, por tanto, bien las tradiciones locales sobre S. Efrén. La homilía de Jacob de Sarug no contiene prácticamente dato biográfico alguno. Los estudiosos la han descrito como un "encomium"⁴⁸, o como un "panegírico"⁴⁹. Más rigurosa, porque tiene más en cuenta la peculiaridad y la problemática de los géneros literarios en la literatura siríaca, es la denominación de "parénesis", una exhortación a la fe ortodoxa y a la fidelidad a la tradición con motivo de la celebración de la memoria de S. Efrén⁵⁰. Como nota acertadamente J. P. Amar, "los escritores siríacos del tiempo de Jacob de Sarug no distinguían los géneros literarios con el mismo rigor con que lo hacían sus contemporáneos griegos, ni su escritura se conformaba a los modelos de los manuales de la composición literaria clásica como era habitual en el mundo de lengua griega"⁵¹. En el estilo propio de este tipo de homilías, Jacob de Sarug nos conserva, por tanto, la memoria genuina que tenía de S. Efrén la Iglesia siríaca de su entorno más cercano.

Curiosamente, lo único que Jacob rememora, una y otra vez, es la actividad de Efrén como maestro, que es mencionada unas cincuenta veces en el espacio de trescientas sesenta y ocho líneas de verso. Y no hay, en cambio, la menor alusión a la práctica del ascetismo o a la vida monástica. Efrén es llamado "el elegido, el maestro grande de la doctrina (ortodoxa)" (v. 3a), "atleta que ha triunfado en las luchas doctrinales" (v. 6a), "valiente que con su arrojo ha humillado todas la herejías" (v. 8a), "abogado defensor de la verdad, portavoz de la fe" (v. 22a). Jacob dice de Efrén que "hizo brotar un dulce

⁴⁸ A. Vööbus, *Literary, Critical and Historical Studies in Ephrem the Syrian* (cf. *supra*, nota 15), 37.

⁴⁹ E. Tisserant, "Jacques de Saroug", *DTC* 8 (Paris, 1924), 303; I. Ortiz de Urbina, *Patrologia Syriaca* (2ª ed.), Roma, 1965, 106.

⁵⁰ "Les *memrè* de Jacques de Saroug sur les martyrs Habib, Guria y Smona, Serge de Rusafa, ainsi que celui sur Éphrem, ne sont pas des encomia biographiques conformes aux manuels, mais des parénèses...", cf. A. De Halleux, en *LM* 94 (1981), 208-211. Sobre la cuestión de la influencia de la retórica helenística en la poesía y la prosa artística de la literatura siríaca, así como sobre el problema de la clasificación de los géneros literarios en la literatura siríaca, cf. S. P. Brock, *The Luminous Eye. The Spiritual World Vision of St. Ephrem* (edición revisada, Cistercian Studies Series 124), Cistercian Publications, Kalamazoo, Michigan, 1992, 118; idem, "Dramatic Dialogue Poems", en *IV Symposium Syriacum 1984* (OCA 229), Roma, 1987, 135-147; R. Murray, "Some Rhetorical Patterns in Early Syriac Literature", en R. H. Fischer (ed.), *A Tribute to Arthur Vööbus*, Chicago, 1977, 109-131; idem, "The Characteristics of Earliest Syriac Christianity", en N. G. Garsoian, T. F. Mathews y R. W. Thomson (eds.), *East of Byzantium: Syria and Armenia in the Formative Period*, Washington, DC, 1982, 3-16; F. Rilliet, "Rétorique et style à l'époque de Jacques de Saroug", en *IV Symposium Syriacum 1984* (OCA 229), Roma, 1987, 289-295.

⁵¹ Cf. J. P. Amar, *A Metrical Homily on Holy Mar Ephrem* (*supra*, nota 45), 15.

manantial de agua bendita en nuestra tierra, y gracias a él ha crecido todo un bosque selecto de fe; vino nuevo cuyo color y cuyo aroma vienen del Gólgota, que ha embriagado con su bebida a hombres y mujeres, para que den gloria; una fuente de melodías que han sido transmitidas a todas las bocas, y que con sus cantos embriagan la tierra (...); un filósofo divino en sus obras, que enseñaba lo mismo que él vivía a quien quisiera escucharle" (vv. 23a-26a). Particularmente apropiada a las obras de Efrén es esta observación: "Orador sorprendente, que superó a los griegos en la calidad de su discurso; en una sola palabra podía incluir una miríada de temas. Citarista de la casa de Dios, que encerraba sus palabras en versos medidos, para que sonaran con belleza y despertaran admiración" (vv. 32a-33b)⁵².

Una gran parte de la homilía está destinada a rememorar y a justificar el que S. Efrén enseñara sus himnos a coros femeninos⁵³, de forma que los cantaran en las asambleas litúrgicas (vv. 40-116). La descripción de S. Efrén es enteramente, por tanto, la de un maestro que se ocupa ante todo de sostener la fe del rebaño, ya que "había una batalla en la tierra, instigada por Satán, para silenciar la enseñanza de los apóstoles" (v. 117). "En la ciudad de Addai (Edesa), de donde Addai había desarraigado los ídolos necios, el Maligno había entrado de nuevo para renovar allí el paganismo" (v. 119). El "paganismo" se refiere a las diversas "herejías" que Jacob, igual que S. Efrén, considera como una desviación hacia el paganismo, o una introducción de elementos paganos en la fe cristiana. Jacob menciona, en concreto, "los seguidores de Marción", los "orientales" (probablemente los maniqueos), "los seguidores de Arrio y de Sabelio", y "los seguidores de Bardaisán" (vv. 121-122). Según Jacob de Sarug, la actividad fundamental de S. Efrén fue la enseñanza, vinculada a la defensa de la fe contra las herejías, que amenazaban "el rebaño adquirido con la sangre del Hijo de Dios" (v. 184b).

⁵² La observación de que S. Efrén "superaba a los griegos" se halla también en la noticia de Sozomeno, cf. la cita y la referencia *supra*, nota 12.

⁵³ Generalmente, se supone que esos coros estaban compuestos por las "hijas de la alianza". Pero este dato proviene de la *Vita* siríaca (cap. 31), cf. J. P. Amar, *The Syriac Vita* (*supra*, nota 13), 156-159 (texto). 295-299 (versión). La homilía de Jacob no las menciona. Sobre los "hijos de la alianza" y "las hijas de la alianza", que es el nombre que las fuentes siríacas dan a la forma más antigua que conocemos de la vida consagrada en la Iglesia de lengua siríaca, y sobre los orígenes del monacato en Siria y Mesopotamia, hay una enorme literatura, que no es posible revisar aquí. Cf. la síntesis de S. H. Griffith, "Asceticism in the Church of Syria" (cf. *supra*, nota 26). también idem, "'Singles' in God's Service: Thoughts on the Ihydaye from the Works of Aphraat and Ephraem the Syrian", *The Harp* 4 (1991), 145-159. En todo caso, los "hijos" e "hijas" de la alianza no responden aún a los ideales y modos de vida del monacato que posteriormente se importarían de Egipto, ni al monacato sirio posterior. Se parecen mucho más a los laicos consagrados que Egeria encuentra en Jerusalén, a los que llama *monazontes* y *parthenae*, que participan con el pueblo en las synaxis públicas.

La figura de S. Efrén que se desprende de la homilía de Jacob de Sarug, al igual que la que daba a conocer el discurso *Sobre la causa de la fundación de las escuelas*, es bastante clara: Efrén es, ante todo, un maestro, un escritor que pone en juego todas sus capacidades al servicio de la fe de la Iglesia y de la educación del pueblo cristiano, ayudando a los obispos a cuyo servicio estuvo, y a cuyo homenaje dedicó la primera parte de sus *Carmina Nisibena*, en su misión de cuidar del rebaño a ellos confiado, y especialmente de "las hijas de la alianza". Como ha notado acertadamente E. G. Mathews, Jr., "es particularmente chocante que el servicio de Efrén a la jerarquía nisibena y su atención a las "hijas de la alianza" son precisamente las dos realidades sobre las que se advertía a los monjes que debían evitar por encima de todo, a saber, los obispos y las mujeres" ⁵⁴. Y S. H. Griffith escribe: "Es uno de los logros de la investigación moderna el haber recuperado una visión de Efrén que parece corresponder a los hechos. A lo largo de toda su vida, Efrén no fue nunca un monje, sino que fue un colaborador del obispo, un "célibe" al servicio de Dios, un servidor de las iglesias locales de Nisibe y Edesa, un diácono y un maestro, un poeta que fue también uno de los más finos intérpretes de la Biblia en el siglo IV"⁵⁵.

El mismo S. Efrén, en sus obras indiscutiblemente auténticas, que es de donde provienen la mayoría de los datos seguros que poseemos sobre él, se refiere a sí como a un "pastor" (*'allânā*). Así es como habla de sí mismo, en efecto, en la oración con que concluye el último himno de la colección *Contra Haereses*:

¡Señor, que los trabajos de tu pastor (*'allânā*)
no queden defraudados!
Así no habré confundido a tus ovejas,
sino que, en la medida de mi capacidad,
habré mantenido lejos de ellas a los lobos⁵⁶.

Nada impide pensar, pues, que S. Efrén haya sido un diácono, como insiste la tradición posterior. Es, en cambio, muy probable que S. Efrén haya vivido en un "aprisco de pastores" (*dayrā d-'allânē*), como él mismo los llamaba, que trabajaban juntos al servicio del Pastor principal (*rā'yā*) de la comunidad local, el obispo⁵⁷. Este *dayrā* no era un monasterio en el sentido

⁵⁴ E. G. Mathews, Jr., "General Introduction", en *St. Ephrem the Syrian. Selected Prose works* (cf. *supra*, nota 8), 24. Para la exhortación a los monjes a evitar el trato con los obispos y con las mujeres, cf. Juan Casiano, *Inst. Cenob.* XI, 18.

⁵⁵ S. H. Griffith, "'Faith Adoring the Mystery'" (cf. *supra*, nota 28), 3.

⁵⁶ Himnos *Contra Haereses* (CSCO 169-70), Louvain, 1957: LVI, 10.

⁵⁷ Cf. *Carmina Nisibena* (CSCO 218-19), Louvain, 1961: XVII, 3.

que nosotros damos a esta palabra, ni en el sentido que posteriormente tendría el término *dayrā* en siríaco⁵⁸. Pero todo hace pensar que S. Efrén vivió entre sus compañeros "pastores" como un célibe (*yihīdāyā*) al servicio de Dios, y quizás como un miembro de los "hijos de la alianza" (*bnay qyāmā*). En todo caso, estaba en estrecha relación con ellos⁵⁹.

3. Los géneros literarios en la obra de S. Efrén.

Antes de seguir adelante, es útil recordar los géneros literarios que se hallan en la obra de S. Efrén que podemos reconocer como auténtica. Por una parte, están los escritos en prosa, bien sean los escritos polémicos contra el gnosticismo (las llamadas *Refutaciones en prosa*), o los comentarios a la Escritura. De estas obras no nos vamos a ocupar aquí, porque su marco es menos la liturgia que la escuela, aunque es seguro que escuela y liturgia estaban mucho menos separadas en la Iglesia del entorno de S. Efrén que en nuestro fragmentado cristianismo moderno⁶⁰. Un lugar aparte, entre las obras en prosa merecen dos escritos, la *Carta a Publio* y la llamada *Homilía sobre Nuestro Señor*, ambos compuestos en una prosa artística ("Kunstprose") que se reencuentra en la tradición siríaca en ciertos pasajes de los Hechos de Tomás, en las *Demostraciones* de Afraat, y en el *Liber Graduum* y en el conjunto de la producción mesaliana; y en la tradición griega, en la *Homilía sobre la Pascua* de Melitón de Sardes, y posteriormente, en numerosas homilías bizantinas. El marco de la *Homilía sobre Nuestro Señor* puede muy bien haber sido un marco litúrgico, después de la lectura del Evangelio de la pecadora perdonada (Lc 7, 36-50), cuyo comentario domina el texto de la homilía. La pieza, indudablemente auténtica, está aislada en la producción de S. Efrén que ha llegado hasta nosotros.

⁵⁸ Cf. S. H. Griffith, "Julian Saba, "Father of the Monks" of Syria", *Journal of Early Christian Studies* 2 (1994), 185-216, esp. 207.

⁵⁹ Sobre estos puntos, y sobre el significado del término *yihīdāyā* en el vocabulario siríaco antiguo, cf. S. H. Griffith, "Images of Ephraem" (*supra*, nota 8), 20-26; idem, "Asceticism in the Church of Syria" (*supra*, nota 26); idem, "'Singles' in God's Service" (*supra*, nota 53).

⁶⁰ El Comentario al Génesis de S. Efrén comienza con esta curiosa observación: "Yo no quería hacer una explicación del libro primero, el de la Creación, para no volver a repetir aquí las cosas que pusimos en las homilías métricas (*mēmvrē*) y en los himnos (*madrâšē*). Pero como fuimos urgidos por el amor de los amigos, haremos brevemente lo que ya habíamos hecho pormenorizadamente en las homilías métricas y en los himnos", cf. Tonneau, *Sancti Ephraem Syri in Genesim et in Exodum commentarii* (CSCO 152 y 153), Louvain, 1955, 1 (texto siríaco y traducción latina). Independientemente de que la observación sea o no auténtica (está en el sumario que precede al comentario propiamente dicho), el pasaje pone de manifiesto que las homilías métricas y los himnos tenían una función didáctica, similar a la de un comentario a la Escritura, a pesar de su marco claramente litúrgico.

S. Efrén, sin embargo, fue y es apreciado sobre todo por su producción poética. Esta se compone de dos géneros: los *mēm̄rē* (en singular *mēm̄rā*), y los *madrâšē* (en singular, *madrâšā*). El término siríaco *mēm̄rā* equivale por entero al griego λόγος, y puede usarse para designar todo tipo de discursos. En la tradición siríaca, sin embargo, vino a designar especialmente a un tipo de composición versificada que se suele conocer en Occidente como "homilía métrica". Su estructura fundamental es muy simple: un número indeterminado de parejas de versos con el mismo número de sílabas. Los metros pueden ser muy diversos: el poeta Balai (+ *circa* 435) usaba parejas de versos de 5 sílabas, mientras Jacob de Sarug (*circa* 449-521) escribía sus *mēm̄rē* en parejas de versos de 12 sílabas. El metro de parejas de versos de 7 sílabas vino a ser conocido en la Iglesia de lengua siríaca como "el metro de Efrén". La tradición ha atribuído a S. Efrén muchas composiciones de este género, y Beck ha señalado en los seis volúmenes de su edición dedicados a los *mēm̄rē* los que pueden ser auténticos o contener material auténtico⁶¹. Se trata de verdaderas homilías, y su lugar propio era sin duda la liturgia. La estructura poética tenía probablemente una finalidad pastoral, ya que facilitaba el que pudieran ser aprendidos de memoria y recitados por otros, y por lo tanto su difusión. Acaso no eran cantados (y si lo eran, habrían de serlo en una especie de tono recitativo), sino recitados o leídos. Tampoco de éstos nos ocuparemos en nuestro estudio.

En cuanto a los *madrâšē* o "himnos", como se les suele llamar en Occidente, a falta de un término más adecuado⁶², constituyen la parte más importante de la obra de S. Efrén. El término siríaco *madrâšā* se deriva de la

⁶¹ Cf. las introducciones de Beck a los *mēm̄rē* atribuídos a S. Efrén, E. Beck, *Des heiligen Ephraem des Syrers Sermones I-IV* (CSCO 305-306; 311-312; 320-321; 334-335), Louvain, 1970-1973; *Ephraem Syrus. Sermones in Hebdomadam Sanctam* (CSCO 412-413), Louvain, 1979. Cf. también las advertencias de S. P. Brock, "A Syriac Homily on Elijah and the Widow of Sarepta", *LM* 102 (1989), 93, y sobre todo, 98.

⁶² M. Lattke, "Sind Ephraems Madrâšē Hymnen?", *OC* 73 (1989), 38-43, ha señalado con razón cómo a muchos *madrâšē* de S. Efrén les faltan algunos componentes propios del himno, si se entiende por himno "una alabanza de Dios en forma de canto". y concluye que la *madrâšā* no es, como había creído R. Payne Smith, *Thesaurus Syriacus* (vol. 1), Oxford, 1879, 956, una "hymnorum species", sino al contrario, "el himno es una clase de *madrâšē*". Esta última conclusión no tiene en cuenta, a mi juicio, el contexto propio del *madrâšā*, y el modo fragmentario como se nos han transmitido los *madrâšē* de S. Efrén. Si las observaciones que haremos más abajo son verdaderas, en los *madrâšē* (que probablemente no se correspondían exactamente en su estructura original con las divisiones de los textos en los MSS que han llegado hasta nosotros), había elementos himnicos en sentido estricto, y también elementos didácticos y parenéticos. No se puede, por tanto, a partir de la división de los *madrâšē* en la edición de Beck, que recoge la tradición manuscrita del siglo VI, señalar a unos *madrâšē* como "himnos", mientras otros no lo serían. Nosotros seguimos usando aquí, por ello, la terminología común, sabiendo que los *madrâšē* son más que himnos, si entendemos por "himno" lo que dice la definición tradicional.

raíz aramea *draš*, que originalmente significa "triturar", "trillar", y derivadamente "encontrar" o "preparar" un camino, y de ahí "entrenarse", "ejercitarse", "instruirse", y también, con la preposición 'am , "discutir", "disputar", "hacer dialéctica". S. Efrén considerará entre los adversarios de la fe más temibles a los *dârōšē*, "los disputadores" o dialécticos, refiriéndose con ese término sobre todo a los neoarrianos de su tiempo. Por lo que hace al sustantivo *madrâšā*, está obviamente emparentado con el término hebreo *midraš*, y eso apunta ya a una relación muy estrecha con la Escritura, aunque el *midraš* tiene un contexto escolar, mientras el *madrâšā* siríaco designa un canto litúrgico. Pero de nuevo, en la Iglesia antigua hay que separar mucho menos estos dos ámbitos de lo que lo hacemos nosotros. No olvidemos que en árabe, cuyo vocabulario religioso e institucional debe mucho al siríaco, *madrassa(tun)* significa "escuela", y en siríaco existen las formas *bēt drâšā*, *bēt dūrrâšā* que significan "gymnasium", y la forma *madreštā* que al parecer los sirios orientales usaban para "escuela"⁶³.

En todo caso, *madrâšā* vino a significar en la tradición siríaca una composición poética, sin ninguna de las connotaciones negativas que S. Efrén atribuía a la raíz *drš*. El *madrâšā* era ciertamente cantado, aunque las melodías originales se han perdido. Desde el punto de vista formal, el *madrâšā* se caracteriza por un número variable de estrofas de igual estructura métrica, acompañadas de un "responsorio" o estribillo que se repetía después de cada estrofa. La estructura métrica de las estrofas varía extraordinariamente de un himno a otro. S. Efrén emplea más de cincuenta tipos de estrofas diferentes, desde las muy sencillas y obvias (como, por ejemplo, estrofas de tres versos de cinco sílabas), hasta otras extraordinariamente complejas. Sobre la estructura estrófica de alguno de sus himnos cabe aún discusión.

La estrofa de un *madrâšā* viene señalada generalmente en la tradición manuscrita por una indicación melódica que relaciona el himno con un texto (y una melodía) conocidos para los cantores o para la comunidad. Estas indicaciones melódicas, que por lo general agrupan pequeñas colecciones de himnos dentro de las grandes colecciones conservadas en los MSS antiguos, parece que no provienen del mismo S. Efrén, pero han de ser muy antiguas, pues se hallan ya en el MS más antiguo que contiene obras suyas, fechado en el año 517.

⁶³ Cf. R. Payne Smith, *Thesaurus Syriacus* (vol. 1), Oxford, 1879, 483. 956-957.

Los *madrâšē* que se pueden atribuir a S. Efrén son alrededor de quinientas. Tal como se hallan en los MSS, algunos son muy breves, pero otros tienen una longitud considerable. El más largo, tal como se nos ha conservado, es el himno *De Nativitate IV*, que tiene 214 estrofas. Aunque el *madrâšā* tiene una estrecha conexión con la Escritura, ésta es más flexible que en el *midraš* judío. De las colecciones de S. Efrén que poseemos, sólo la colección *De Paradiso* se presenta a sí misma explícitamente como un comentario al relato del Génesis. Otras pequeñas colecciones, como por ejemplo los nueve himnos "Sobre Jonás y Ninive" (*De Virginitate*, XLII-L), o los dos himnos "Sobre la mujer samaritana" (*De Virginitate*, XXII-XXIII), son de hecho comentarios a libros o a episodios de la Escritura, aunque no lo digan explícitamente. Pero para muchos otros himnos el texto de la Escritura que sirve de fundamento o de ocasión es mucho más difícil de determinar.

Una forma especial de himno (*madrâšā*) son las *sōgyâtā*, en singular *sōgītā*. El término *sōgītā* en siríaco significa simplemente "canto", y su etimología es oscura. Pero en la terminología de la literatura siríaca vino a significar principalmente algo así como "poema dramático", o "poema de disputa", y designaba un tipo de cantos dialogados en que intervenían dos o más personajes, históricos o simbólicos (como, por ejemplo, "el alma y el cuerpo", o "la tierra y el cielo"). Con una cierta frecuencia, el diálogo versa sobre quien tiene la preeminencia entre los personajes que intervienen en él. A veces, la forma literaria de estos "poemas de disputa" no es el *madrâšā*, sino el *mēmnrā*, y hasta se conocen algunos ejemplos en prosa. En algunos casos, los personajes intervienen cada uno en una estrofa; en otros, los discursos son de duración desigual⁶⁴. No es difícil reconocer aquí los rasgos de la "tenson" medieval, que, al igual que ciertas piezas del teatro religioso (semilitúrgico o paralitúrgico) bizantino y medieval, tienen su origen precisamente en la *sōgītā* de la literatura siríaca⁶⁵. Están muy lejos de ser claros los caminos por los que

⁶⁴ Sobre este género literario, sus tipos y su historia, cf. especialmente S. P. Brock, "The Dispute Poem: From Sumer to Syriac", *Bayn al-Nahrayn* 7 (1979), 417-26; idem, "Dialogue Hymns of the Syriac Churches", *Sobornost* 5 (1983), 35-45; idem, "Syriac Dialogue poems: marginalia to a recent edition", *LM* 97 (1984), 29-58; idem, "Dramatic Dialogue Poems", en *IV Symposium Syriacum 1984* (OCA 229), Roma, 1987, 135-47. Brock ha publicado y traducido también una selección de estos poemas dramáticos, cf. *Soghyātha Mgabbyāthā* (St. Ephrem der Syrer Kloster), Glaner/Losser, 1982 (texto siríaco de un buen número de estos poemas); idem, *Sogiyātha: Syriac dialogue Hymns* (Syrian Churches Series, 11), Kottayam, India, 1987 (traducción inglesa de la misma selección). El estudio más reciente de conjunto es también de Brock, cf. "Syriac dispute Poems: the Various Types", en G. J. Reinink y H. L. J. Vanstiphout (eds.), *Dispute Poems and Dialogues in the Ancient and Mediaeval Near East* (Orientalia Lovaniensia Analecta, 42), Louvain, 1991, 109-119. Todas las contribuciones en esta obra colectiva son útiles para situar este género, cuyas raíces remontan a la literatura sumeria.

⁶⁵ Cf. los estudios de Margot Schmidt, A. C. Mahr, y T. H. Bestul citados más arriba en la nota 30. Otra posible influencia de las *sōgyâtā* sobre el teatro religioso bizantino y

el género llegó a Europa⁶⁶. En todo caso, las *sōgyâtā* gozarían de gran popularidad en la Iglesia de lengua siríaca, y aún en nuestro siglo, en la liturgia caldea y nestoriana, dos diáconos proclaman, y en cierto modo, representan, la *sōgītā* llamada "del querubín y el buen ladrón" en el marco de la liturgia de la vigilia pascual y del lunes de Pascua⁶⁷.

La tradición ha atribuído un cierto número de *sōgyâtā* a S. Efrén. E. Beck ha publicado, con los *Himnos sobre la Natividad* una colección de seis *Carmina Sōgyâtā* que se le atribuyen, si bien ha probado que no pueden ser auténticas⁶⁸. Tampoco es de S. Efrén el ciclo largo de doce *mēm̄rē* sobre "José y sus hermanos", que constituye una verdadera épica narrativa, sino probablemente de Balai (primera mitad del siglo V), aunque la mayoría de los MSS y los dos editores lo atribuyen a S. Efrén⁶⁹. Pero entre sus himnos auténticos hay varios de estos poemas dramáticos, algunos particularmente bellos, como el diálogo entre la razón y el amor que se halla en la colección *De Ecclesia*, IX⁷⁰, o la imponente representación dramática del enfrentamiento de Cristo y Satán en el seol que contienen los *Carmina Nisibena*, XXXV-XLII. Otros están llenos de fino, y a veces sarcástico, humor, como los poemas de disputa entre Satán y la muerte que hay en los mismos *Carmina Nisibena*, LII-LIV⁷¹. Entre los *mēm̄rē*, puede ser auténtico el *mēm̄rā* sobre Jonás, aunque su

medieval puede darse a través de la que S. Efrén ejerce en la himnografía bizantina, y especialmente en Romanos el Melode, de la que se hablará más adelante. Para el punto que aquí nos interesa, cf. G. La Piana, *Le rappresentazioni sacre nella Letteratura Bizantina dalle origini al sec. 9*, Grottaferrata, 1912; M. Carpenter, "Romanos and the Mystery Play of the East", en *Philological Studies in Honour of Walter Miller* (University of Missouri Studies 11,3), Missouri, 1936, 21-51; y W. Greisenegger, *Die Realität im Religiösen Theater des Mittelalters*, Wien, 1978, 18, n. 32.

⁶⁶ Cabe mencionar varias hipótesis, que necesitan aún una investigación detallada, y que quizás no se excluyen mutuamente: 1) La influencia bizantina en el renacimiento carolingio; 2) La influencia del cristianismo oriental en Europa a través de las cruzadas; 3) El influjo que los cristianos de Oriente ejercen en las comunidades cristianas de España durante la dominación islámica, y a través de ellas, en Provenza y en el norte de Europa. Esta hipótesis debería ser más tenida en cuenta de lo que lo es habitualmente. Como para la lírica provenzal el camino hacia Europa ha pasado por las *jarchas*, no habría a que excluir que piezas como el *Auto de los Reyes Magos* o la *Disputa entre Don Carnal y doña Cuaresma* del Arcipreste de Hita puedan reflejar ese influjo de las comunidades cristianas de Oriente, que se puede documentar también en otros ámbitos de la cultura española medieval.

⁶⁷ Cf. F. A. Pennacchietti, *Il ladrone e il cherubino. Dramma liturgico cristiano orientale in siriano e neoaramaico*, Torino 1993.

⁶⁸ Cf. E. Beck, *Des heiligen Ephraem des Syrers Hymnen De Nativitate (Epiphania)*, (CSCO 186-187), Louvain, 1959. Cf. CSCO 187, p. XI-XII.

⁶⁹ Cf. S. P. Brock, "Dramatic Dialogue Poems" (*supra*, nota 52), 140. Los dos editores de esta colección son P. Bedjan, *Histoire complète de Joseph par S. Ephrem*, Paris, 1891; T. J. Lamy, *S. Ephraem Syri Hymni et Sermones* (vol. 3) Malines, 1889, 249-640; (vol. 4), Malines, 1902, 791-844.

⁷⁰ Cf. R. Murray, "St. Ephrem's Dialogue of Reason and Love (= Hymns on the Church, 9)", *Sobornost/Eastern Churches Review* 2 (1980), 26-40.

⁷¹ Cf. E. Beck, *Des heiligen Ephraem des Syrers Carmina Nisibena II* (CSCO 240-241), Louvain, 1963. En los *Carmina Nisibena II* hay otros poemas de disputa entre Satán y la muerte, si bien no responden al tipo original en que cada personaje interviene en una estrofa,

contenido dramático es relativamente corto⁷²; y con muchas dudas, el famoso *mēmṛā* sobre la mujer pecadora⁷³. Entre los himnos de S. Efrén que se conservan en armenio hay dos que pertenecen a esta categoría de los poemas dramáticos: una disputa de precedencia entre la virginidad y la castidad matrimonial⁷⁴, y otra entre el matrimonio y la virginidad⁷⁵.

4. El *kontakion* de la himnografía bizantina y el contexto litúrgico de los *madrâšē* de S. Efrén.

Hace ya mucho tiempo que los estudiosos conocen la relación existente entre la poesía litúrgica de la Iglesia de lengua siríaca y el *kontakion* de la liturgia bizantina, no tal como se se conserva en la liturgia actual, donde se inserta, reducido a la modesta proporción de dos estrofas, entre la sexta y la séptima oda del *orthos* (oficio monástico de la mañana), sino como era en la edad de oro de la himnografía bizantina⁷⁶, y especialmente en las composiciones de Romanos el Melode (finales del siglo V-primer mitad de siglo VI, en la época de Justiniano), su máximo representante y considerado erróneamente a veces como su creador.

Así ya en 1910, P. Maas, que posteriormente editaría la obra de Romanos, notaba en un artículo sobre el *kontakion* que los rasgos fundamentales de esta forma literaria, a saber, la composición en estrofas, la métrica basada en el número de sílabas, la existencia de un estribillo o

cf. *CNis* LV, LVI-LIX. Otros contienen discursos de Satán (*CNis* LX), o de la muerte (*CNis* LXI-LXIV, LXVI, LXVII), que pueden haber formado parte de un poema de disputa más amplio. Otros, por fin, contienen disputas entre el hombre y la muerte (*CNis* LXV, LXVIII). Sobre otros poemas de disputa con el mismo motivo de Satán y la muerte, cf. S. P. Brock, *Soghyātha Mgabbyāthā* (cf. *supra*, nota 52), 66-70; G. J. Reinink, "Ein syrisches Streitgespräch zwischen Tod und Satan", en G. J. Reinink y H. L. J. Vanstiphout (eds.), *Dispute Poems and Dialogues* (cf. *supra*, nota 50), 135-152.

⁷² Cf. E. Beck, *Des heiligen Ephraem des Syrers Sermones II* (CSCO 311-312), n° I, 1-40 (texto siríaco); 1-53 (traducción alemana). Beck considera esta obra como auténtica. Si lo es, y no parece que haya razón alguna para dudarle, sería la única obra auténtica de S. Efrén de la que tendríamos el original siríaco y una versión griega propiamente dicha, cf. M. Geerard, *Clavis Patrum Graecorum* (vol. 2), 4082.

⁷³ Cf. E. Beck, *Des heiligen Ephraem des Syrers Sermones II* (CSCO 311-312), n° IV, 78-90 (texto siríaco); 99-113 (versión alemana). Sobre la autenticidad dudosa de esta obra, cf. CSCO 312, p. XII. De esta obra existen adaptaciones griegas (más que versiones propiamente dichas) atribuidas a S. Efrén, cf. M. Geerard, *Clavis Patrum Graecorum* (vol. 2), 3952. 4046. A. C. Mahr, *Relations of Passion Plays* (cf. *supra*, nota 30) ha probado la influencia de esta obra en los tratamientos dramáticos posteriores del tema, tanto en el ámbito de lengua griega como en el de lengua latina.

⁷⁴ Cf. L. Maries y Ch. Mercier, *Hymnes de Saint Éphrem conservées en version arménienne* (PO 30), Paris, 1961, 41-57 (himnos IV-V).

⁷⁵ *Ibidem*, 73-77 (himno IX).

⁷⁶ Desde acaso la mitad de siglo V hasta el siglo VII, o si se quiere, hasta la época de Teodoro Studita [+829], o incluso hasta el siglo X, cuando se componen los últimos *kontakia* que pretenden aún, por su extensión y su temática, reproducir los grandes modelos de la tradición,

responsorio que se repetía regularmente después de cada estrofa, y el uso del acróstico, remontaban ciertamente a modelos siríacos. Y añadía: "La forma literaria, pues, en que los bizantinos han alcanzado su punto más alto, es de origen siríaco"⁷⁷. Maas señalaba también que los *kontakia* habían de ser cantados, pues su métrica sólo se explicaba en la más estrecha relación con una melodía finamente construída⁷⁸; que, dado su obvio carácter homilético, con toda probabilidad no eran cantados por un coro, sino por el poeta o predicador, mientras el coro, sin duda acompañado por la asamblea, repetía el responsorio⁷⁹; y por último, que la larga extensión y el carácter épico de muchos *kontakia* permiten suponer que la melodía con que se cantaban era muy próxima al recitativo⁸⁰.

No sabemos nada cierto sobre las melodías antiguas de los *kontakia* y de la poesía siríaca, ni sobre el posible papel de los acentos en la métrica de ésta última, pero las prudentes observaciones de Maas han sido confirmadas, en su conjunto, por la investigación posterior⁸¹. Refiriéndose no sólo al *kontakion*, sino a los *troparios* y al *kanon*, esto es, a las formas literarias y musicales más características de la himnografía y del oficio bizantino, I.-H. Dalmais escribe en un artículo reciente: "El carácter isosilábico de la prosodia, como también el hecho de que un gran número de melodes –y sobre todo aquellos que han tenido un papel determinante en la organización de las estructuras de la himnografía bizantina– sean originarios de las regiones orientales del imperio, invita a privilegiar estos ámbitos a la hora de buscar las raíces y los primeros desarrollos de esta himnografía, no sin subrayar el bilingüismo de estas provincias y la profunda impregnación del helenismo que se daba en ellas"⁸².

⁷⁷ Cf. P. Maas, "Das Kontakion", *ByZ* 19 (1910), 285-306: 295.

⁷⁸ *Ibidem*, 289.

⁷⁹ *Ibidem*, 286-9.

⁸⁰ *Ibidem*, 289.

⁸¹ Cf. E. Beck, "Ephräms des Syrers Hymnik", en H. Becker y R. Kaczynski (eds.), *Liturgie und Dichtung. Ein interdisziplinäres Kompendium* (2 vols.), St. Otilien, 1983, vol. 1, 345-379: 347; cf. también S. P. Brock, "Syriac and Greek Hymnography: Problems of Origin", en E. A. Livingstone (ed.), *Studia Patristica XVI* (Texte und Untersuchungen 129), Berlin, 1985, 77-81: 81, reimpresso en S. P. Brock, *Studies in Syriac Christianity* (Collected Studies Series 357), Gower House, Hampshire, 1992.

⁸² I.-H. Dalmais, "Tropaire, Kontakion, Canon. Les éléments constitutifs de l'hymnographie byzantine", en *Liturgie und Dichtung* (cf. la nota anterior), vol. 1, 421-433: 422. Se sabe que Auxencio, que vivió en el siglo V y es el más antiguo compositor de *troparia* de los que conocemos el autor, era originario de Siria, y que Romanos era natural de Emesa (Homs), y que antes de trasladarse a Constantinopla sirvió, probablemente durante varios años, en la catedral de Beirut, por entonces una ciudad universitaria en la que se había formado unos años antes el futuro patriarca Severo de Antioquía.

Sobre el *kontakion* mismo escribe Dalmais: "La analogía entre el *kontakion* bizantino y la *madrâšâ* siríaca se impone. En uno y en otro caso, se trata de una catequesis poética formada por un número bastante grande de estrofas –alrededor de la veintena– de metro tónico e isosilábico idéntico; cada una comienza por una letra cuyo conjunto constituye un acróstico, sea alfabético, sea formando el nombre de su autor o, todavía con más frecuencia, un título general. Estas estrofas (*oikoi*)⁸³ vienen precedidas de un *prooimion* o *koukoulion* breve y de ritmo diferente que tiene con frecuencia una melodía propia (*idiomèle*). En cuanto al estribillo o responsorio, puede ser de factura muy variable: a veces reducido a una sola palabra de aclamación o de súplica, puede también extenderse a una frase de varios *kola*. Es el estribillo el que determina la estructura de las estrofas, y por lo tanto, el estilo de composición del entero *kontakion*. Que las estrofas hayan sido cantadas por un solista o por un coro –se nos dice que S. Efrén confiaba la ejecución de sus *madrâšê* a dos coros alternativos de jóvenes y de muchachas–, el estribillo era en todo caso repetido por toda la asamblea, lo que impone una gran fijeza de ritmo y de metro. Con frecuencia, el final de las estrofas es una llamada a esta respuesta de la asamblea"⁸⁴.

De hecho, hoy nadie pone en duda la influencia de la poesía litúrgica de lengua siríaca, y en particular de la obra de S. Efrén, sobre la himnografía bizantina, especialmente sobre el *kontakion* y la obra de Romanos el Melode⁸⁵.

⁸³ Aunque Dalmais no lo señala, conviene notar, de pasada, que el uso de ὄικος, "casa", para "estrofa", tiene su paralelo exacto en el empleo similar de *baytâ* en siríaco, cf. R. Payne Smith, *Thesaurus Syriacus* (vol. 1), Oxford, 1879, 479.

⁸⁴ I.-H. Dalmais, "Tropaire, Kontakion, Canon", en *Liturgie und Dichtung* (cf. *supra*, nota 81), vol. 1, 428. En esta comparación hay, sin embargo, algunas imprecisiones de detalle. Así, el uso del acróstico, aunque frecuente, no es común en los *madrâšê* de S. Efrén, y no conozco ninguno en que el acróstico componga un título general; el número de estrofas, tal como los *madrâšê* de S. Efrén se nos han conservado en los manuscritos, gira alrededor de 20, pero hay un himno de S. Efrén que tiene 99 estrofas, y otro con 214, y es discutible si la actual división de los himnos en la tradición manuscrita responde siempre a la división original; como ya hemos observado, no se puede decir nada cierto sobre la eventual isotonía de la métrica siríaca; el *prooimion* no existe como tal en los *madrâšê* siríacos, sino sólo la breve indicación que define el metro y la melodía del *madrâšâ*; y la afirmación de que los *madrâšê* de S. Efrén eran cantados a dos coros alternantes, de vírgenes y de célibes, reposa a mi juicio, como veremos más adelante, en una mala lectura de un texto del mismo S. Efrén, aunque es obvio que los "hijos" e "hijas de la alianza" intervenían activamente en la ejecución de los himnos.

⁸⁵ Cf. J. Grosdidier de Matons, *Romanos le Mélode et les origines de la poésie religieuse à Byzance*, Paris, 1977; W. L. Petersen, "The Dependence of Romanos the Melodist upon the Syriac Ephrem; its Importance for the Origin of the Kontakion", *VgCh* 39 (1985), 171-187; idem, *The Diatessaron and Ephrem Syrus as Sources of Romanos the Melodist* (CSCO 475), Louvain, 1985; idem, "The Dependence of Romanos the Melodist upon the Syriac Ephrem", en E. A. Livingstone (ed.), *Studia Patristica XVIII*, 4, Kalamazoo, Michigan/Leuven, 1990, 274-81; S. P. Brock, "From Ephrem to Romanos", en E. A. Livingstone (ed.), *Studia Patristica XX*, Leuven, 1989, 139-51, recogido también en idem, *From Ephrem to Romanos. Interactions between Syriac and Greek in Late Antiquity*, (Collected Studies Series 664), Aldershot,

Incluso J. Grosdidier de Matons, que tiende a subrayar más los vínculos del *kontakion* con la tradición de lengua griega, escribe: "Considerado en su contenido, en su inspiración y en el universo espiritual del que la toma el melode, el *kontakion* es innegablemente otra cosa que un simple préstamo a una literatura extranjera, incluso si la influencia de Efrén le penetra largamente desde sus orígenes. La retórica de los melodes está muy cerca de la segunda sofística, su exégesis refleja bastante la de Cirilo de Alejandría, y la enseñanza moral de Romanos remonta en lo esencial a S. Juan Crisóstomo. Sobre todo, el florecimiento del *kontakion* coincide por una parte con el de un género de oratoria que le está estrechamente emparentado, el de la homilía poética, cuya floración se sitúa en el siglo V con Proclo de Constantinopla, Basilio de Seleucia, el Pseudo-Eusebio de Alejandría que es tal vez un sirio, y por otra parte con la formación de esa enigmática colección de oraciones, sermones y tratados diversos que se designa con el nombre de "Efrén griego", en más de una pieza del cual Romanos ha buscado su inspiración. Si a eso se añade que los primeros melodes han tomado préstamos ocasionalmente a Teodoro de Mopsuescia, a Cirilo de Jerusalén, a Doroteo de Gaza, etc., y tal vez también al himnario propio de la liturgia de Jerusalén, se constata que el *kontakion* debe lo esencial de su ser al ámbito siro-palestino, tanto de lengua siríaca como de lengua griega; y que es sobre todo de este ámbito de donde le viene la primacía dada por los melodes a la enseñanza moral sobre las especulaciones teológicas. Así, creemos que es fundado admitir que el origen geográfico del *kontakion* es Siria, a donde todo nos conduce, y en primer lugar la persona del más antiguo y más célebre melode cuyo nombre nos haya llegado, Romanos de Emesa (Homs), nacido en el corazón de Siria"⁸⁶.

Las observaciones concretas de Grosdidier de Matons acerca del mundo espiritual de los melodes bizantinos son exactas, pero no hay que olvidar que entre Romanos y S. Efrén media más de un siglo, en el que se producen cambios decisivos en la cultura de la Siria cristiana. La misma transformación de la imagen de S. Efrén y los accidentes en la transmisión de su obra que hemos visto en la primera parte de este trabajo son signos de esa transformación espiritual, causada entre otros factores por la creciente influencia del monacato, especialmente visible en la substitución de los intereses dogmáticos por las preocupaciones morales. Es perfectamente

Hampshire, 1999, 139-151. Para una descripción sintética del *kontakion*, de su historia y de su evolución, cf. J. Grosdidier de Matons, "Aux origines de l'hymnographie byzantine. Romanos le Mélode et le Kontakion", en *Liturgie und Dichtung* (*supra*, nota 81), vol. 1, 435-463.

⁸⁶ J. Grosdidier de Matons, "Aux origines de l'hymnographie byzantine. Romanos le Mélode et le Kontakion", en *Liturgie und Dichtung* (cf. *supra*, nota 81), vol. 1, 436-37.

normal que el mundo espiritual de los melodes tenga una cierta similitud con la imagen "bizantina" de S. Efrén y con el patrimonio literario del "Efrén griego". Lo mismo podría decirse de una gran parte de la literatura siríaca de la época. Por otra parte, las mismas cuestiones de relación y de origen que suscita el *kontakion* se plantean respecto a la retórica de la segunda sofística y de la homilía poética bizantina.

Las diferencias que señala Grosdidier de Matons, por tanto, no deben entenderse en el marco de una contraposición abstracta entre "tradición griega" y "tradición siríaca", sino en el marco de una evolución histórica que se da en el cristianismo del Medio Oriente, tanto de lengua griega como de lengua siríaca. En Siria-Palestina, la lengua y la literatura siríacas no eran en absoluto "extranjeras", ni política ni culturalmente. Ya en el período del cristianismo primitivo, griego y arameo convivían en una estrecha relación, y dan expresión, con matices distintos, al mismo mundo cultural⁸⁷.

El mismo Grosdidier de Matons observa que "ya en vida de Romanos, esto es, en la primera mitad del siglo VI, este género aún tan joven ha llegado ya a su apogeo, y sus características formales están ya definitivamente fijadas"⁸⁸. ¿No obliga esto a pensar que el género es bastante más antiguo, y que su difusión en el mundo bizantino en el siglo VI tiene sobre todo que ver con el traslado de Romanos a Constantinopla, y con accidentes de la transmisión que han hecho que se pierdan los nombres y las obras de otros melodes anteriores? La tradición más antigua no hace de Romanos el creador del género, sino que "le atribuye la gloria de haber revelado el *kontakion* al público de Constantinopla"⁸⁹.

Aparte de las analogías en la forma y en la inspiración, otras dos semejanzas entre el *kontakion* y el *madrâšā* siríaco pueden iluminar más precisamente el contexto litúrgico de la composición y de la transmisión de los *madrâšē* de S. Efrén. La primera tiene que ver con la transmisión de los *kontakia*. Grosdidier de Matons explica que los *kontakia* se transmitieron

⁸⁷ Esa homogeneidad ha sido subrayada para los primeros siglos cristianos por H. J. W. Drijvers: Taciano, Bardaisán de Edesa, los *Hechos de Tomás*, las *Odas de Salomón*, y Teófilo de Antioquía comparten una visión del mundo y en gran medida un vocabulario común, hasta el punto de que la cuestión de si algunas obras han sido escritas originalmente en griego o en siríaco viene a ser casi irrelevante, pues "había una tradición continua de traducción en este área bilingüe. En otras palabras: la lengua no constituía una barrera ni cultural ni religiosa", cf. H. J. W. Drijvers, "Early Syriac Christianity: Some Recent Publications", *VCh* 50 (1996), 159-177: 173.

⁸⁸ J. Grosdidier de Matons, "Aux origines de l'hymnographie byzantine. Romanos le Mélode et le Kontakion", en *Liturgie und Dichtung* (cf. *supra*, nota 81), vol. 1, 437.

⁸⁹ *Ibidem*, 437.

primero en pequeños rollos, no incluidos en los libros litúrgicos, y de ahí deriva precisamente su nombre, ya que *kontakion* significa "bastoncillo", con el que se designaba al rollo que los contenía⁹⁰. Sólo posteriormente, a partir del siglo VII, cuando el *kontakion*, tras muchas resistencias, sobre todo en medios monásticos⁹¹, fue admitido en el oficio de la mañana, se encuentran textos de *kontakia* en manuscritos litúrgicos. Es también el momento en que se inicia su despiezamiento y la reducción de su extensión, así como un cambio de temática y un empobrecimiento de su horizonte teológico⁹².

Pues bien, este proceso de transmisión constituye un paralelo perfecto al que han tenido los himnos de S. Efrén. Los MSS más antiguos (siglo VI) usados por Beck en su edición contienen sólo himnos de S. Efrén. Y esos manuscritos eran ya, por lo general, recopilaciones y selecciones de sus obras, hechas a partir de MSS que contenían pequeñas colecciones más o menos completas⁹³. Un ejemplo de este último tipo de MSS (podría decirse, de *kontakion* siríaco), puede hallarse en el único MS que conserva solo la pequeña colección de *Himnos sobre el Paraíso* y la más pequeña todavía de *Himnos contra Juliano el Apóstata*.

A partir del siglo VIII, sin embargo, se empiezan a encontrar himnos o fragmentos de himnos en manuscritos litúrgicos, y es también a partir de entonces cuando la transmisión de los himnos sufre más accidentes (reducciones, adaptaciones, interpolaciones), en función de las nuevas necesidades litúrgicas. Ése es el estado en que nos ha llegado una parte de la colección *Sobre el ayuno* y la entera colección llamada *De Epiphania*, cuyos himnos (una gran parte de ellos himnos bautismales) están adaptados a una fiesta que no existía aún en tiempo de S. Efrén. Y porque no eran inmediatamente utilizables para la liturgia tal como se desarrolló después,

⁹⁰ *Ibidem*, 437. Durante la época de oro de los compositores de *kontakia*, los autores les dan nombres vagos, como "himno", "canto", "oda". El nombre de *kontakion* ha debido serles aplicado cuando estos "himnos" eran ya, como dice Grosdidier de Matons, "los últimos textos litúrgicos todavía copiados en un volumen, y por lo tanto, no incorporados todavía al oficio canónico". El testimonio más antiguo que poseemos hoy del nombre de *kontakion* para estas producciones himnicas remonta al siglo IX.

⁹¹ *Ibidem*, 441-42. Para las dificultades que los medios monásticos tuvieron en recibir la tradición himnica de los troparios, cf. también Dalmais, "Tropaire, Kontakion, Canon" (*supra*, nota 82), 424-27. El canon 59 del Concilio de Laodicea (no muy posterior al año 430) prohibía introducir en la Iglesia cantos que no estuviesen tomados del Antiguo o del Nuevo Testamento.

⁹² *Ibidem*, 443-44.

⁹³ Cf. B. Outtier, "Contribution à l'étude de la préhistoire des collections d'hymnes d'Éphrem", *PdO* 6 y 7 (1975-76), 49-61. Cf. también A. De Halleux, "La transmission des Hymnes d'Éphrem d'après le MS Sinai Syr. 10, f. 165v-178r", en *Symposium Syriacum 1972* (OCA 179), Roma, 1974, 21-36; *idem*, "Une clé pour les hymnes d'Éphrem dans le MS Sinai Syr. 10", *LM* 85 (1972), 171-99.

una gran parte de la obra de S. Efrén se habría perdido irremisiblemente de no ser porque un hegúmeno celoso del llamado "monasterio de los sirios" (*deir es-sūryānī*) en *Wadi 'n-Natrūn* (la antigua Scetis) hizo en el siglo VII que se trasladaran a Egipto una gran colección de manuscritos siríacos antiguos. También es verdad que los MSS litúrgicos tardíos, e incluso los libros litúrgicos del oficio en uso en la Iglesia de lengua siríaca han preservado textos de S. Efrén que no se nos han conservado íntegros en los MSS más antiguos, como ha podido probar Gribomont en relación con los himnos pascuales⁹⁴. La similaridad de las peripecias en la transmisión de los *kontakia* y en la de los himnos de S. Efrén es, cuando menos, muy notable.

El segundo aspecto en que la investigación del *kontakion* bizantino puede ser útil al estudio de las obras de S. Efrén es su preciso contexto litúrgico. En efecto, cuando se estudian los *madrâšē* de S. Efrén, el marco de los himnos *De Nativitate* o de los himnos pascuales es bastante obvio. El himno *De Nativitate* I, por ejemplo, está claramente compuesto para una vigilia nocturna en la noche de Navidad, que en tiempo de S. Efrén se celebraba en las iglesias de Mesopotamia el día seis de enero. Pero no es posible dejar de preguntarse en qué contexto litúrgico podían ser cantados los himnos *De Paradiso* o *Contra Julianum*, así como los de las pequeñas series hoy reunidas en las grandes colecciones *De Fide* o *Contra hareses*, o en los *Carmina Nisibena*. Curiosamente, la misma pregunta –dice Grosdidier de Matons– "domina toda la historia del *kontakion*: ¿era, sí o no, un poema litúrgico?" Y el especialista de Romanos responde: "Si por liturgia se entiende el conjunto formado por el sacrificio eucarístico, el sacramentario y el oficio monástico, es seguro que el *kontakion* inicialmente no formaba parte de la liturgia"⁹⁵.

Para Grosdidier de Matons, el contexto del *kontakion* era la antigua ἀγρυπνία o vigilia nocturna que se celebraba en la catedral, donde seguía a la proclamación de las lecturas, y estaba estrechamente asociado a ellas: "El *kontakion* es un elemento de la *agrypnía* catedral, y tiene por objeto –como lo indica expresamente Romanos mismo al comienzo de un himno *Sobre el poseído de una legión de demonios*–, ilustrar una lectura, del Antiguo o del Nuevo Testamento, del sinaxario, o de un texto hagiográfico si se trataba de la fiesta de un santo (...) En vida de Romanos, se cantaban *kontakia* en las vigilias de todas las fiestas movibles, así como en las de las fiestas del Señor y de la Madre de Dios, y al menos en las de las de algunos grandes santos. Pero

⁹⁴ Cf. *supra*, nota 7.

⁹⁵ J. Grosdidier de Matons, "Aux origines de l'hymnographie byzantine. Romanos le Mélode et le *Kontakion*", en *Liturgie und Dichtung* (cf. *supra*, nota 81), vol. 1, 440-1.

había también himnos de circunstancias para ocasiones como la toma de un hábito, para un bautismo, para la dedicación de una iglesia, y tal vez para una deposición de reliquias⁹⁶.

No es posible recomponer de un modo preciso la historia de las vigiliat catedrales en el cristianismo antiguo, y menos aún en Nisibe o Edesa. Para Mesopotamia, habría que reunir la información accesible mediante un estudio sistemático de las obras de Afraat y S. Efrén desde esta perspectiva, un trabajo que está por hacer. Los datos que tenemos, sin embargo, nos permiten hacernos una idea de lo que eran tales vigiliat en algunas iglesias del Medio Oriente, y del papel que los himnos podían tener en ellas⁹⁷. De entre los muchos tipos de vigiliat que emergen en la literatura cristiana en el siglo IV, R. Taft señala unas "vigiliat vespertinas, que consistían en unas "vísperas" expandidas con antífonas y responsorios, salpicadas con lecturas, postraciones y oraciones, con frecuencia terminando con la Eucaristía al día siguiente (...) Era una vigilia ocasional –es decir, no diaria–, "de toda la noche", tanto en el uso monástico como en el uso catedral. Su uso los sábados por la noche estaba muy extendido; algunos también la celebraban los viernes por la noche, antes de las grandes fiestas, o para celebraciones estacionales en los santuarios de los santos, especialmente de los mártires, en el día de su fiesta, o en tiempos de especial necesidad"⁹⁸.

Grosdidier de Matons describe así la situación un siglo más tarde: "Hacia finales del siglo V, es decir, en la época en que el *kontakion* se constituye definitivamente en su forma "clásica", el antiguo oficio catedral de

⁹⁶ *Ibidem*, 442-43.

⁹⁷ Sobre la antigua "vigilia catedral" y los testimonios que tenemos de ella, cf. una buena síntesis en R. Taft, *The Liturgy of the Hours in East and West. The Origins of the Divine Office and Its Meaning for Today* (2nd revised ed.), Collegeville, Minnesota, 1993, 165-190. Cf. también J. Mateos, "Les matines chaldéennes, maronites et syriennes", *OCP* 26 (1960), 51-73; idem, "Les différentes espèces de vigiles dans le rite chaldéen", *OCP* 27 (1961), 46-67; idem, "La vigile cathédrale chez Egérie", *OCP* 27 (1961), 281-312; idem, "Quelques problèmes de l'orthos byzantine", *POC* 11 (1961), 17-35. 201-220, esp. 203 ss.; idem, *Lelya-šapra. Les offices chaldéens de la nuit et du matin* (OCA 156), Roma, 1972 (2ª ed.), 55-56. 423-431; J. Tabet, "Le témoignage de Sévère d'Antioche (+ 538) sur la vigile cathédrale", *Melto* 4 (1968), 6-12; idem, "Le témoignage de Bar Hebraeus (+ 1286) sur la vigile cathédrale", *Melto* 5 (1969), 113-121; G. Winkler, "Der geschichtliche Hintergrund der Präsanctifikationsversper", *OC* 56 (1972), 184-206; idem, "Über die Kathedralversper in den verschiedenen Riten des Ostens und Westens", *ALW* 16 (1974), 53-102; R. Taft, "The Byzantine Office in the *Prayerbook* of New Skete: Evaluation of a Proposed Reform", *OCP* 58 (1982), 336-370.

⁹⁸ R. Taft, *The Liturgy of the Hours in East and West* (cf. la nota precedente), 189. En esta descripción falta, sin embargo, la mención de los himnos, que aparecen mencionados sistemáticamente en los textos. Cf. también p. 177: "Desde el final del siglo IV, vemos la multiplicación de vigiliat catedrales celebradas ocasionalmente para necesidades particulares: preparar una fiesta con su Eucaristía, venerar a los mártires en su aniversario, contrarrestar la difusión del arrianismo, obtener fortaleza en tiempo de persecución". La mayoría de estos motivos son exactamente los que encontramos en los *madrâšê* de S. Efrén.

la *agrypnía* (vigilia) es ya claramente distinto del oficio monástico del *orthos* (maitines), al que ha dado nacimiento. Su finalidad, en efecto, es profundamente distinta: el primero está destinado al pueblo, al que se quiere apartar de las fiestas profanas, o incluso paganas, interesándole, agradándole e intruyéndole sin aburrirle; el segundo está, en cambio, dirigido a los monjes, para quienes lo que se busca es sostener y alimentar una vida espiritual ya probada. El *kontakion* se adapta perfectamente a la *agrypnía*, cuyo programa puede ser bastante libre⁹⁹. Lo mismo sucede, salvadas las distancia de tiempo, y por tanto, de preocupaciones doctrinales, con el *madrâšā* siríaco; y así se explica tanto su inspiración bíblica como su dimensión catequética y doctrinal tan prominente. En ese marco también se entiende más fácilmente la variedad temática de los *madrâšē*, y su conexión con acontecimientos o con preocupaciones doctrinales del momento, que son iluminados desde la Escritura y desde la enseñanza (*yüllpânā*) de la Iglesia.

Es curioso que la obra de R. Taft, que es hoy por hoy el manual de referencia más completo para los orígenes del oficio divino y para la historia de las vigiliat catedrales, no cite más que una vez y marginalmente a S. Efrén, el autor más antiguo del que poseemos una colección considerable de himnos litúrgicos para esas celebraciones¹⁰⁰. De los testimonios patrísticos reunidos por Taft se pueden, sin embargo, extraer algunas conclusiones interesantes para nuestra reflexión. Nos limitamos al tipo de vigilia que hemos mencionado más arriba, dejando de lado otros testimonios acerca de la Vigilia Pascual, del oficio catedral diario de la mañana y de la noche, o de la vigilia corta en torno a la resurrección que se tenía en Jerusalén y en Antioquía la madrugada del domingo antes de la celebración de la Eucaristía. Sólo para Jerusalén incluimos testimonios de estas otras vigiliat, porque contienen algunos datos que pueden ser significativos.

Eusebio de Cesarea (263-339), que es el primero que da noticias de la existencia del oficio diario en las catedrales de Oriente¹⁰¹, es también el primero en dar testimonio de la existencia de vigiliat nocturnas, sobre todo en

⁹⁹ J. Grosdidier de Matons, "Aux origines de l'hymnographie byzantine. Romanos le Mélode et le Kontakion", en *Liturgie und Dichtung* (cf. *supra*, nota 81), vol. 1, 441.

¹⁰⁰ R. Taft, *The Liturgy of the Hours in East and West* (cf. *supra*, nota 97), cita en la p. 48 *Carmina Nisibena* XVII, 4, que habla de la "oblación del incienso", a propósito del uso del incienso en el oficio catedral. Ese uso se ha extendido quizás a finales del siglo IV, y también acaso desde Mesopotamia, ya que S. Juan Crisóstomo parece no haberlo conocido aún en Antioquía, mientras que Teodoroeto de Ciro se refiere claramente a él en sus *Cuestiones sobre el Exodo* 28 (PG 80, 284).

¹⁰¹ *Comentario al Salmo* 64, 9 (LXX): PG 23, 639.

tiempo de pasión, en su¹⁰². Comentando el Salmo 65, 2, habla en general de la tradición del canto y de la salmodia en toda la Iglesia de Dios, no sólo entre los griegos sino entre los bárbaros¹⁰³.

Extraordinariamente interesante es el testimonio de S. Basilio en su carta 207, dirigida al clero de Neocesarea de Capadocia para responder a las críticas que habían suscitado entre él sus innovaciones litúrgicas. S. Basilio alude a una vigilia que termina con la oración de la mañana:

Respecto a la acusación sobre la salmodia, con la que nuestros calumniadores atemorizan especialmente a la gente más sencilla, tengo esto que decir: que las costumbres que ahora usamos concuerdan y están en armonía con todas las Iglesias de Dios. Entre nosotros el pueblo (λαός) "guarda vigilia desde la noche" (cf. Is 26, 9, LXX) en la casa de oración, y confiesa a Dios con dolor y aflicción y lágrimas continuas. Finalmente, alzándose de las oraciones, comienzan la salmodia. Y entonces, divididos en dos grupos, cantan alternativamente uno y otro, reforzando así el estudio de los pasajes de la Escritura, y al mismo tiempo procurando para sí mismos la atención y un corazón que no se distrae. Luego, de nuevo, dejando a uno que entone el canto, el resto responde.

Y así, después de pasar la noche en una variedad de salmodia salpicada con las oraciones, cuando despunta el día, todos a la vez, como con una sola voz y un solo corazón, alzan el salmo de confesión al Señor, cada uno haciendo suyas las palabras de arrepentimiento.

Si, pues, nos evitáis por estas cosas, entonces debéis evitar a los egipcios, debéis evitar a los de las dos Libias (superior e inferior), a los tebanos, palestinos, árabes, fenicios, sirios, y los que viven junto al Éufrates; en una palabra, a todos aquellos entre los cuales han sido veneradas las vigiliass (ἀγρυπνίαι), las oraciones y la salmodia en común¹⁰⁴.

Este testimonio es precioso porque con seguridad se refiere a una vigilia ocasional y no a las "vísperas" comunes; porque es obvio que S. Basilio está justificando una novedad en la liturgia de Neocesarea; y porque menciona la existencia de prácticas similares entre "los que viven junto al Éufrates", esto es, en Mesopotamia, antes del 379, año de la muerte de S. Basilio y, por lo tanto, en tiempo de S. Efrén.

La liturgia de Jerusalén es peculiar, por la afluencia y el número de monjes y ascetas que allí había, y por la determinante presencia de numerosos

¹⁰² *Historia Eclesiástica* II, 17, 21-22, cf. A. Velasco Delgado (ed.), *Eusabeio de Cesarea. Historia Eclesiástica* (BAC 349-350), Madrid, 1973, vol. 1, 95-96.

¹⁰³ PG 23, 648. La mención de los "bárbaros" en este pasaje podría referirse a los habitantes del imperio que no hablaban griego, lo que incluiría a muchas iglesias de lengua siríaca, entre ellas las de Nisibe y Edesa.

¹⁰⁴ S. Basilio, *Carta 207*, 3 (PG 32, 764).

peregrinos. Pero esta misma presencia hacía que las prácticas de Jerusalén se extendieran e influyeran en las de otros lugares. El testimonio aquí es el de la peregrina Egeria, que visitó la ciudad santa entre el 381 y el 384, esto es, durante el episcopado de S. Cirilo (+ 386), una de las grandes figuras litúrgicas de este período tan creativo. El *Itinerarium Egeriae* en su capítulo 24 describe los servicios de un día ordinario, que comienzan antes del canto del gallo, en plena noche. A esa hora,

"todas las puertas de la Anástasis son abiertas cada día, y los *monazontes* y las *parthenae*, como los llaman allí, entran, y también algunos laicos, hombres y mujeres, al menos los que están dispuestos a levantarse a una hora tan temprana. Desde entonces hasta el alba se ejecutan los himnos, se cantan responsorialmente los salmos y lo mismo las antífonas. Hay una oración para cada uno de los himnos, pues cada día por turno hay dos o tres presbíteros y diáconos, que están allí con los *monazontes* y dicen las oraciones para cada uno de los himnos y las antífonas"¹⁰⁵.

Egeria sigue describiendo los oficios diarios en la Anastasis, que incluyen los "matutinos ymnos", ya con presencia del obispo y con gran afluencia de pueblo, y sexta, nona y vísperas en común. El rezo común de sexta y nona no es habitual en otras catedrales en esta fecha, y se explica quizás por la numerosa presencia de monjes y ascetas en la ciudad santa. Más adelante, en el mismo capítulo, Egeria describe los oficios del domingo. No es el oficio mismo lo que más nos interesa, sino ciertos detalles de la descripción del ambiente:

"Pero en el día séptimo, el día del Señor, todo el pueblo se reúne, como si fuera Pascua, en aquel lugar, que es la basílica que está junto a la Anastasis, pero fuera, donde se han colgado lámparas expresamente para esto. Los que tienen miedo de no llegar al canto del gallo vienen antes, y se sientan allí, y se cantan himnos y antífonas, y se hacen oraciones para cada himno o antífona, porque siempre hay presbíteros y diáconos en aquel lugar preparados para la vigilia ("parati...ad uigilias"), por causa de la multitud que allí se reúne. La costumbre, en efecto, es no abrir los lugares santos antes del canto del gallo".

Tras la descripción detallada del solemne oficio con la presencia del obispo, Egeria continúa:

¹⁰⁵ *Itinerarium Egeriae*, 24, 1, cf. P. Maraval (ed.), *Égérie. Journal de voyage* (SC 296), Paris, 1997, 234-237. El texto de los himnos a los que se refiere Egeria no nos es dado, pero tal vez se encuentra en gran parte en el gran leccionario de los siglos V-VIII que se conserva en traducción georgiana (cf. Helmut Leeb, *Die Gesänge im Gemeindegottesdienst von Jerusalem*, Wien, 1970), y acaso en los troparios para las horas del día que figuran tanto en el *Horologion* copto como en el bizantino, que podrían ser de los más antiguos que se nos conservan.

"El obispo se retira entonces a su casa, y todos los *monazantes* vuelven a la Anástasis, y se cantan salmos y antífonas hasta el alba, y para cada salmo y antífona se hace una oración, pues los presbíteros y diáconos, por turno, hacen vigilia junto a la Anástasis junto con el pueblo. También los laicos que quieren, hombres y mujeres, permanecen allí hasta el alba, pero los que no quieren retornan a sus casas para reponerse durmiendo"¹⁰⁶.

Egeria se refiere también a vigiliias de toda la noche: aparte de la Vigilia Pascual (cap. 38), las hay todos los viernes durante el tiempo de cuaresma (caps. 27, 7-8; 29, 1); y también en Martes Santo (cap. 33) y en Jueves Santo (caps. 35-36). En las de los viernes de cuaresma y en la del Jueves Santo, además de los salmos y las antífonas, Egeria menciona de nuevo el canto de "himnos". El leccionario armenio de Jerusalén, del siglo V, permite completar en cierto modo la información de Egeria, y contempla vigiliias largas (de toda la noche), para Epifanía, el Viernes Santo y Pascua¹⁰⁷.

Jerusalén, ciertamente, no es Nisibe ni Edesa, y las vigiliias que pinta Egeria se prestan menos que las de otras ciudades a las cuidadosas meditaciones que suponen los *madrâšē* de S. Efrén, en los que es tan prominente la dimensión educativa, que supone una asamblea asidua. Los textos de Egeria, sin embargo, nos dan idea de la participación del pueblo en este tipo de celebraciones, sin duda en Jerusalén más frecuentes y solemnes por la afluencia de los peregrinos hacia los santos lugares. Y también es curiosa –y tiene sus analogías en los himnos de S. Efrén– la participación de los consagrados en las vigiliias y en los cantos de los himnos.

En Antioquía nos acercamos más a la patria de S. Efrén. Aquí, Teodoreto de Ciro cuenta cómo dos laicos de Antioquía, Flaviano y Diodoro, durante el episcopado del obispo pro-arriano Leoncio el Eunuco (344-358), inventaron la salmodia antifonal para las vigiliias nocturnas que celebraban con otros cristianos piadosos junto a las tumbas de los mártires:

Ellos [Flaviano y Diodoro] fueron los primeros en dividir los coros de cantores en dos, y en enseñarles a cantar los salmos de David de modo alterno. Comenzada en Antioquía, la práctica se extendió rápidamente a todas partes y penetró hasta en los confines de la tierra. Reunían a los que amaban la palabra de Dios y el trabajo en las tumbas de los mártires, y pasaban la noche entera con ellos cantando las alabanzas de Dios. Cuando Leoncio vio esto, no consideró

¹⁰⁶ *Itinerarium Egeriae*, 24, 8-12, cf. P. Maraval (ed.), *Égérie. Journal de voyage (supra, la nota anterior)*, 242-245.

¹⁰⁷ Cf. A. Renoux, *Le codex arménien Jérusalem 121 (PO 36)*, 180-181. 211-215. 269-273. 295-309.

prudente impedirlo, porque veía que las gentes apreciaban extraordinariamente a estos excelentes hombres. Así (...), les pidió que hicieran estos servicios en las iglesias. Aunque ellos se dieron cuenta de su mala intención, obedecieron su petición, y enseguida convocaron a sus seguidores a la iglesia, exhortándoles a cantar las alabanzas de Dios"¹⁰⁸.

Pero el testimonio en Antioquía acerca de las vigiliat catedrales proviene sobre todo de S. Juan Crisóstomo. En su período antioqueno (antes del 397), S. Juan Crisóstomo da testimonio de diversas vigiliat públicas, que podrían incluir procesiones, lecturas, salmos y predicación¹⁰⁹. También de vigiliat pre-eucarísticas en honor de los mártires¹¹⁰. Luego, en el período constantinopolitano (379-404), subraya los valores de la oración nocturna en su *Homilía 26 sobre Hechos 3-4*. De lo que se dice allí puede deducirse que estas vigiliat públicas eran asambleas ocasionales, en honor de los mártires o en otras ocasiones¹¹¹. Especialmente útil es el relato del historiador bizantino Sócrates (+ después del 409), en su *Historia Eclesiástica* VI, 8, que narra cómo S. Juan Crisóstomo estableció la práctica de estaciones nocturnas para contrarrestar otras que hacían los arrianos. La noticia no tiene precio, primero, porque S. Juan Crisóstomo viene de Antioquía, y pudiera estar introduciendo en Constantinopla costumbres sirias, y segundo, porque el relato visualiza en cierto modo un trasfondo análogo al que podemos suponer para las vigiliat en que se cantaban algunos al menos de los *madrâšē* de S. Efrén:

Los arrianos...tenían sus asambleas fuera de la ciudad. Y así, cada semana, siempre que había una fiesta –quiero decir, sábados y domingos– en la que era costumbre tener una synaxis en las iglesias, se congregaban en las plazas públicas dentro de las puertas de la ciudad y cantaban en el modo antifonal odas compuestas de acuerdo con la fe arriana. Y esto lo hacían durante la mayor parte de la noche. Por la mañana, cantando las mismas antífonas, recorrían en procesión el centro de la ciudad y salían fuera de las puertas de la ciudad, a su lugar de asamblea... Juan, preocupado porque algunos de los fieles más sencillos pudieran ser apartados de la Iglesia por tales odas, puso a algunos de su propio pueblo frente a ellos, de manera que, dedicándose ellos también a la himnodia nocturna, pudieran hacer palidecer el esfuerzo de los arrianos, y confirmaran a sus propios fieles en la profesión de su fe"¹¹².

¹⁰⁸ *Historia Eclesiástica*, II, 24.

¹⁰⁹ *Homilía después del terremoto*, 1 (PG 50, 713-714); *In illud: vidi Dominum* hom. 1,1, y hom. 4, 1 (PG 56, 98. 120); *Expos. in ps. 133*, 1 (PG 55, 386).

¹¹⁰ *Homilía sobre los mártires*: PG 60, 663-664.

¹¹¹ Cf. PG 60, 202-204. 218. Cf. también la *Homilía nova*, 2 (PG 63, 467-472).

¹¹² PG 67, 688-689. Sozomeno da una versión más pulida de los mismos hechos en su *Historia Eclesiástica* VIII, 8, y añade que la costumbre permaneció incluso después que el emperador puso fin a las procesiones arrianas. Sócrates señala que esta iniciativa agradó al

R. Taft ha comentado que "arrianos, antífonas y vigili­as parecen ser un trío inseparable, lo mismo en Oriente que en Occidente"¹¹³. Al canto antifonal de los salmos habría que añadir los "himnos", que Taft no tiene siempre suficientemente en cuenta en su síntesis, pero que aparecen claramente en los diversos textos, y que necesitarían una más detallada investigación. Al menos en Mesopotamia, esta tradición de los "himnos" tiene su origen tanto y más en la polémica antignóstica que en la defensa de la fe contra el arrianismo.

Milán está lejos del entorno cultural en que nos estamos moviendo. Pero hay un dato que puede tener interés recordar. El primero en introducir las vigili­as catedrales en Occidente es S. Ambrosio, obispo de Milán del 374 al 397¹¹⁴. La más famosa de todas fue la vigilia forzada de tres días con motivo de las dificultades con la emperatriz Justina en la Semana Santa del 385. La emperatriz quería dar una basílica a los arrianos, pero S. Ambrosio se negó, y en consecuencia las tropas imperiales rodearon la iglesia y tuvieron a S. Ambrosio y a la asamblea encerrados en la basílica por tres días¹¹⁵. Paulino de Nola, en su *Vida de Ambrosio* 13, nos dice que "fue en este tiempo cuando las antífonas, los himnos y las vigili­as comenzaron a celebrarse en la Iglesia de Milán", una costumbre que "permanece hasta el día de hoy no sólo en esta Iglesia, sino en casi todas las provincias de Occidente"¹¹⁶. Lo interesante es que S. Agustín, en sus *Confesiones*, recuerda estos hechos, en los que participó su madre, y dice que "en aquel tiempo se estableció, según la costumbre de las tierras de Oriente ("secundum morem orientalium partium"), que se cantaran himnos y cánticos de modo que el pueblo no se debilitara de tedio o de preocupación. Desde entonces hasta el día presente esa costumbre se ha mantenido en muchas, si no en todas tus congregaciones, llevándola también a otras partes del mundo"¹¹⁷.

pueblo, mientras que Paladio, que narra estas mismas estaciones procesionales nocturnas en su *Diálogo sobre la vida de S. Juan Crisóstomo*, 5 (PG 47, 20), subraya que el clero, en cambio, habituado a otro género de vida, no recibió con entusiasmo la idea.

¹¹³ R. Taft, *The Liturgy of the Hours in East and West* (cf. nota 97), 174.

¹¹⁴ S. Ambrosio mismo nos da noticias de algunas de ellas: para la fiesta de los santos Pedro y Pablo en su *De virginitate*, 19 (124-125), escrito en 377-378, aunque S. Ambrosio se queja aquí de la escasa participación, acaso porque la tradición era reciente; y para la fiesta del hallazgo y la translación de las reliquias de los santos Gervasio y Protasio, en su *Carta* 22, 2. Para Pascua, nos da también noticias Paulino de Nola en su *Vida de Ambrosio*, 48, escrita en el 420 (cf. PL 14, 43).

¹¹⁵ S. Ambrosio, *Epist.* 20, 24-25 (PL 16, 1001-1002).

¹¹⁶ PL 14, 31. Como S. Juan Crisóstomo en Constantinopla, S. Ambrosio usa los himnos como un elemento de instrucción y de sostenimiento de la fe del pueblo frente a los arrianos. Así lo admite él mismo en su homilía contra el obispo arriano Auxencio: "Ellos [los arrianos] dicen que el pueblo es seducido por mis himnos. No lo niego. Es un gran himno, más poderoso que ningún otro. Porque, ¿qué hay que sea más poderoso que la confesión de la Trinidad, celebrada cada día en voz alta por el pueblo...?" (*Sermo contra Auxentium* 34, PL 16, 1017).

¹¹⁷ *Confesiones*, IX, 7 (15).

La pintura que emerge de estos textos es muy fragmentaria, y no se deben extrapolar las circunstancias de un lugar a otro. Muchas preguntas han de quedar necesariamente sin respuesta. Un tema a estudiar sería el preciso vocabulario del canto, en la medida en que se pueda precisar. En todo caso, los textos describen a grandes rasgos un escenario en el que se explican bien tanto los *kontakia* como los *madrâšē* de S. Efrén. En general, puede decirse que las vigilias de la liturgia catedral, con su canto antifonal y con sus himnos, son un fenómeno nuevo en muchas Iglesias del siglo IV, y que el epicentro de ese fenómeno hay que situarlo en Siria o Palestina. Ciertamente los textos más antiguos de himnos que encajan en ese escenario son los de S. Efrén. Por otra parte, la imagen concuerda bien con la del ministerio de S. Efrén que emerge de sus obras auténticas, así como de la memoria genuina de la tradición siríaca. Como S. Basilio o S. Juan Crisóstomo, S. Efrén es un pastor –aunque no obispo, sino colaborador de los obispos de Nisibe y Edesa–, dedicado a la enseñanza de la fe de la Iglesia, y decididamente implicado en las batallas doctrinales de su tiempo.

Los más antiguos *kontakia* que podemos identificar son del siglo V. Para esa época hacía más de un siglo que el *madrâšā* siríaco había alcanzado su *status* en la liturgia siríaca, y su plena madurez como género literario, a través de la obra de S. Efrén. Ciertas anécdotas de monjes de Nitria y Scetis que ponen de manifiesto las dificultades de los medios monásticos egipcios para introducir en la liturgia monástica cantos no bíblicos, que ya se cantaban por entonces en la catedral de Alejandría, nos sitúan a finales del siglo IV¹¹⁸, lo mismo que la noticia de Paladio sobre S. Efrén en la *Historia Lausiaca*, por muy mal informado que este estuviera de la biografía concreta del "diácono de Edesa". A ese mismo período (381-384) remite el relato de Egeria de la liturgia de Jerusalén, con sus *monazontes* y sus himnos. Y también el testimonio que da S. Jerónimo de la difusión y del uso de las obras de S. Efrén en Siria-Palestina en su *De viris inlustribus*, según el cual, en algunas iglesias, las obras de S. Efrén eran "recitadas" en la liturgia, después de las lecturas de la Sagrada Escritura¹¹⁹. S. Jerónimo no dice si las liturgias de que habla se celebraban en arameo o en griego, ni especifica a qué tipo de celebración litúrgica se refiere. Tampoco dice qué obras de S. Efrén se usaban en ellas,

¹¹⁸ Cf. los detalles en la referencia al artículo de I.-H. Dalmais que se da más arriba, en la nota 91.

¹¹⁹ *De Viris Inlustribus*, 115: "Ephrem, Edessenae ecclesiae diaconus, multa Syro sermone composuit, et ad tantam venit claritudinem, ut post lectionem Scripturarum publice in quibusdam ecclesiis eius scripta recitentur", cf. E. C. Richardson, *Hieronimus. Liber de Viris Inlustribus* (TU 14, Leipzig, 1896), 51.

pero el uso del verbo "recitare" se aplica más fácilmente a composiciones poéticas cantadas, sean *madrâšē* o *mēm̄rē*.

Puede sorprender este intento de ilustrar el contexto litúrgico de los *madrâšē* de S. Efrén a partir del *kontakion*. Pero cada vez es más evidente la simbiosis del mundo cultural griego y arameo que se da en Siria, Palestina, y Mesopotamia a lo largo de todo el período patrístico. La idea de dos mundos, distintos e irreconciliables, uno griego y otro semita, está siendo abandonada de hecho por la investigación más reciente¹²⁰. Naturalmente que hay diferencias entre un autor cristiano netamente griego en su educación, como un Clemente de Alejandría, por ejemplo, o un S. Gregorio Nazianceno, y la obra de un S. Efrén o de un Afraates. Su evidencia es tan patente que no es preciso abundar en ellas¹²¹. Pero de ahí al romanticismo con que a veces se contraponen el mundo helénico y el mundo cristiano de lengua siríaca hay un abismo. S. Efrén no era un pobre semita ignorante de las posiciones culturales de su entorno. De hecho, las cuestiones que tuvo que abordar fueron las que estaban en el centro del debate cultural y religioso de su tiempo (gnosticismo y arrianismo). Y las aborda, es cierto, con una expresión genuinamente aramea, pero de un modo sustancialmente igual al de otros grandes pastores de su entorno. La relación entre los *madrâšē* de S. Efrén y el *kontakion* es sólo un rasgo más de esa basculación de la cultura griega hacia Oriente, y de la correspondiente helenización de las culturas semitas del Creciente Fértil que marca todo el período patrístico, y que permite comprender el nacimiento de la cultura bizantina.

La analogía entre el *kontakion* y el *madrâšā* siríaco es de tal naturaleza que, salvando la distancia de tiempo, y los matices de inspiración personal, de la influencia del medio local y, en cierto modo, también del vehículo expresivo de la lengua, habría que considerar al *kontakion* simplemente como un *madrâšā* escrito en griego. Las dos composiciones nacen probablemente al mismo tiempo, y para responder a preocupaciones pastorales y litúrgicas

¹²⁰ Cf. *supra*, nota 87. Véase además S. H. Griffith, "Ephrem, the Deacon of Edessa" (*supra*, nota 8), 28. 48; idem, "Ephrem the Syrian Hymns "Against Julian": Meditations on History and Imperial Power", *VCh* 41 (1987), 238-266: 247. P. S. Russell, en su estudio *St. Ephrem the Syrian and St. Gregory the Theologian Confront the Arians* (Moran Etho 5), Kottayam, India, 1994, concluye que los argumentos de S. Efrén y de S. Gregorio Nacianzeno no difieren significativamente. Cf. también U. Possekel, *Evidence of Greek Philosophical Concepts in the Writings of Ephrem the Syrian* (CSCO 580), Lovanii, 1999; y los diferentes artículos de S. P. Brock reunidos en el volumen *From Ephrem to Romanos. Interactions between Syriac and Greek in Late Antiquity* (Collected Studies Series 664), Aldershot, Hampshire, 1999.

¹²¹ Una excelente síntesis de los rasgos característicos y de los métodos de la teología antigua en lengua siríaca es R. Murray, *Symbols of Church and Kingdom. A Study in Early Syriac Tradition*, Cambridge, 1975.

idénticas. El que los himnos griegos que se cantaban en las vigilias catedrales del Medio Oriente se hayan perdido en gran parte, y el género *kontakion* no emerja como tal hasta finales del siglo V, se debe más bien a accidentes de la transmisión de estas piezas, y a que el primer gran compositor de *kontakia* cuyas obras se copiaron y conservaron con su nombre fue Romanos el Melode.

En el marco de esta homogeneidad cultural, y de las relaciones humanas de los distintos pueblos que habitaban Siria, Palestina y Mesopotamia, la himnografía de la Iglesia de lengua siríaca parece haber influido no sólo en la liturgia de la Iglesia de lengua griega, sino también – quizás en parte directamente, y en parte a través del *kontakion*– en la liturgia sinagoga. En efecto, el paralelo más cercano a los *madrâšē* siríacos se halla en los *piyyūṭim* hebreos, himnos sinagogaes que gozaron de gran popularidad en Palestina a partir del siglo VIII. Los autores más antiguos de este tipo de himnos tienen una inspiración y utilizan unos procedimientos literarios muy similares a los de S. Efrén¹²².

5. "La lira del Espíritu Santo": S. Efrén y su quehacer poético en algunos de sus *madrâšē*.

Teodoreto de Ciro llamaba a S. Efrén "la lira del Espíritu Santo (ἡ τοῦ Πνεύματος λύρα), que riega diariamente la nación siria con torrentes de gracia"¹²³. La imagen aparece también en la homilía de Jacob de Sarug *Sobre el Maestro Mar Efrén* (v. 44): "Tu trabajo ha puesto los dos sexos juntos, como dos liras (*kennârîn*); tú has hecho iguales a hombres y mujeres para cantar la gloria de Dios"¹²⁴. Y es precisamente esta imagen de la lira la que nos va a servir para presentar en cierto modo el sentido que el mismo S. Efrén daba a su obra poética. La imagen, en efecto, recurre abundantemente en sus himnos auténticos. Se halla en contextos muy diferentes, y se aplica a diversas realidades: al cuerpo humano antes de recibir el soplo del espíritu (*De Paradiso* VIII, 8), a la perla (*De Fide* LXXXI, 6), a la voluntad del hombre, como imagen de su Creador (*De Virginitate*, XXV, 7), a María (*De Nativitate* XV, 5),

¹²² Cf. S. H. Griffith, "'Faith Adoring the Mystery'" (cf. *supra*, nota 28), 10. Cf. también J. Schirrmann, "Hebrew Liturgical Poetry and Christian Hymnology", *The Jewish Quarterly Review*, n. s., 44 (1953-1954), 123-161.

¹²³ Cf. Y. Azema (ed.), *Théodoret de Cyr. Correspondence III* (SC 111), Paris, 1965, 190.

¹²⁴ J. P. Amar, *A Metrical Homily on Holy Mar Ephrem* (*supra*, nota 47), 35. Cf. también el v. 77, *ibidem*, 43. A. Palmer, "'A Lyre without a voice". The Poetics and the Politics of Ephrem the Syrian", *Aram* 5 (1993), 371-399: 371 s., ha mostrado que *kennârâ* ha de traducirse por "lira" y no por "arpa". Aunque este artículo hace no pocas observaciones extravagantes y alguna traducción disparatada, puede ayudar a comprender ciertos rasgos del mundo simbólico que está en el trasfondo de la imagen.

al Apóstol Juan (*De Virginitate*, XXV, 3), etc. En la colección *De Virginitate* hay cuatro himnos (XXVI-XXX) en que la lira es motivo central, como instrumento de culto. Frente a los paganos (simbolizados en Salomón), los judíos y los herejes, la Iglesia canta la alabanza de Dios en tres liras, armonizadas entre sí: la de la creación, la del Antiguo Testamento y la del Nuevo Testamento. La intención antimarcionita, o quizás en general antignóstica, de este pensamiento, es evidente. Con frecuencia, sin embargo, la imagen de la lira se refiere a la ejecución de los himnos o al propio quehacer del poeta como compositor de ellos. Los ejemplos de este uso que vamos a ofrecer nos van a servir al mismo tiempo para presentar algunos de los *madrâšē* de S. Efrén.

Ya el pasaje de los *Himnos De Fide* II,15 que sirve de título a esta ponencia es un testimonio precioso de ese empleo de la imágen: "Dichoso aquél cuya lengua, Señor, ha venido a ser para Ti como una cítara (*qītārā*, transcripción del griego κιθάρα), y con ella entona cantos (*qâlē*), capaces de curar a quienes los oyen"¹²⁵. Aunque en este pasaje S. Efrén emplea "cítara" (*qītārā*) en vez de "lira" (*kennârā*), los dos términos son a veces intercambiables en la obra del poeta, lo que con toda probabilidad refleja simplemente el que también aparecen juntos en algunos textos del AT, como, por ejemplo, en Sal 33, 2; 57,8¹²⁶. La imagen se repite en el himno *De Ecclesia* XXX, 10: "Mi lira

¹²⁵ E. Beck, *Des heiligen Ephraems der Syrer Hymnen De Fide* (CSCO 154-155), Louvain 1955, *ad loc.*

¹²⁶ Considero mucho menos probable la hipótesis de que ambos instrumentos se usaran juntos en la ejecución de los *madrâšē*. Una lectura atenta del *mēmārā* de Jacob de Sarug me inclina a creer que en su ejecución no se usaban instrumentos musicales, a pesar de la opinión contraria de Kathleen E. McVey, *Ephrem the Syrian. Hymns* (The Classics of Western Spirituality), Mahwah, New Jersey, 1989, 85, nota 116. Aunque S. Efrén es llamado "arpista (*qītārōdā*) de la casa de Dios" (v. 33), en la homilía no hay un solo indicio de que él o los coros que cantaban los himnos empleasen instrumentos musicales. Particularmente significativo es que en la tipología "Moisés-Efrén" que domina la homilía de Jacob de Sarug, se menciona varias veces que Moisés dió tímpanos y tamborines a las hijas de Israel (vv. 45-46. 58. 80. 97), lo que podría haber sido utilizado por Jacob fácilmente si en los coros de S. Efrén se hubiesen tocado instrumentos de alguna clase. Y, sin embargo, Jacob sólo menciona el canto de los *madrâšē* (cf. especialmente los vv. 46, 97). Las reminiscencias de la imagen de Orfeo tocando la lira entre los animales que aparecen en los vv. 98-101 de la homilía no constituye un argumento en contra: la analogía no es completa, y en ese pasaje, Jacob evita cuidadosamente la mención de instrumento musical alguno. Sobre la música en la liturgia cristiana antigua en general, cf. la obra clásica de J. Quasten, *Music and Worship in Pagan and Christian Antiquity* (NPM Studies in Church Music and Liturgy), Washington, D. C., 1983; J. Mc Kinnon, *Music in Early Christian Literature* (Cambridge Readings in the Literature of Music), Cambridge, 1987; E. Foley, *Foundations of Christian Music. The Music of Pre-Constantinian Christianity*, Collegeville, Minnesota, 1996. Algunos otros trabajos útiles pueden ser P. C. Finney, "Orpheus-David: A Connection in Iconography between Graeco-Roman Judaism and Early Christianity?", *Journal of Jewish Art* 5 (1978), 6-15. También Clemente de Alejandría usa con frecuencia imágen musical en sus escritos, especialmente en el *Protréptico*, 1, cf. T. Halton, "Clement's lyre: a broken string, a new song", *The Second Century* 3 (1983), 177-99. Los autores cristianos griegos y latinos rechazaban unánimemente el uso de instrumentos musicales en la liturgia, cf. además de Quasten, E. Ferguson, "The Active and Contemplative Lives; the Patristic Interpretation of Some Musical Terms", en *SP XVI*, 15-23.

(*kennâry*) es pobre: ¡que el don de tu gracia toque en ella! ¡Que él la enriquezca con las dulces melodías de la alabanza, para que, desde dentro de mi lira yo te pueda ofrecer una ofrenda de palabras! ¡Con lo que Tú me das quiero yo cantarte!"¹²⁷

La imagen de la lira, referida a los propios himnos de S. Efrén, es central en algunos de los *Himnos De Fide* que, como se sabe, están dirigidos fundamentalmente a polemizar con el arrianismo tardío de la segunda sofística, tal como se difundía en la Alta Mesopotamia¹²⁸, aunque hay pasajes enteros que tienen ante los ojos más bien las doctrinas gnósticas¹²⁹. Seleccione en primer lugar, algunas estrofas del himno XIV, y luego, los himnos XXI-XXIII, en los que el motivo de la lira ocupa un papel prominente. Los cuatro himnos forman parte de una subcolección de 16 himnos (*De Fide* X-XXV) todos con la misma indicación melódica y el mismo metro¹³⁰. El responsorio, en cambio, como es habitual en estos casos, es diferente para cada himno.

¹²⁷ E. Beck, *Des heiligen Ephraems der Syrer Hymnen De Ecclesia* (CSCO 198-199), Louvain 1960, *ad loc.*

¹²⁸ Sobre la polémica antiarriana de S. Efrén, que se halla dispersa en toda u obra, pero que constituye el motivo central en los *Sermones De Fide* y en los *Himnos De Fide*, cf. E. Beck, *Die Theologie des heiligen Ephräm in seinen Hymnen über den Glauben* (Studia Anselmiana 21), Roma, 1949; idem, *Ephräms Reden über den Glauben. Ihr theologischer Lehrgehalt und ihr geschichtlicher Rahmen* (Studia Anselmiana 33), Roma, 1953; idem, *Ephräms Trinitätslehre im Bild von Sonne/Feuer, Licht und Wärme* (CSCO 425), Louvain, 1981; P. Bruns, "Arius hellenizans?—Ephräm der Syrer und die neoarrianischen Kontroversen seiner Zeit", *ZKG* 101 (1990/91), 21-57; P. S. Russell, *St. Ephraem the Syrian and St. Gregory the Theologian Confront the Arians* (Moran Etho 5), Kottayam, India, 1994. S. H. Griffith, "'Faith Adoring the Mystery'" (*supra*, nota 28), 52 s., nota 80, menciona una comunicación de Mark Weedman, de Marquette University, Milwaukee, presentado en la asamblea anual de la "North American Patristic Society" en Loyola University, Chicago (30 de mayo-1 de junio de 1996), titulado "Ephrem's Opponents in the Hymns on the Faith", según el cual los arrianos a los que S. Efrén se dirige serían los que los estudiosos modernos llaman más propiamente "homeos", y que la tradición conecta con la figura de Acacio de Cesarea.

¹²⁹ La polémica anti-gnóstica de S. Efrén, quizás la más determinante de sus posiciones teológicas, se expresa sobre todo en las llamadas *Refutaciones en prosa* (cf. *supra*, nota 3), y en numerosos himnos, sobre todo en la colección llamada *Contra haereses*, cf. E. Beck, *Des heiligen Ephraem des Syrerers Hymnen Contra haereses* (CSCO 169-170), Louvain, 1957. Cf. además, E. Beck, "Bardaisan und seine Schule bei Ephräm", *LM* 91 (1978), 271-333; idem, "Ephräms Brief an Hypatios übersetzt und erklärt", *OC* 58 (1974), 76-120; idem, "Ephräms Rede gegen eine philosophische Schrift des Bardaisan übersetzt und erklärt", *OC* 60 (1976), 24-68; idem, "Die Hyle bei Markion nach Ephräm", *OCP* 44 (1978), 5-30; idem, *Ephräms Polemik gegen Mani und die Manichäer im Rahmen der zeitgenössischen griechischen Polemik und der des Augustinus* (CSCO 391), Louvain, 1978. Sobre Bardaisán, el mejor estudio sigue siendo H. J. W. Drijvers, *Bardaisan of Edessa*, Assen, 1966. Para la polémica antimaniquea, cf. también D. D. Bundy, "Ephrem's Critique of Mani: The Limits of Knowledge and the Nature of Language", en J. Ries et al. (eds.), *Gnosticisme et Monde Hellénistique. Actes du Colloque de Louvain-la-Neuve, 11-14 mars 1980* (Publications de l'Institut Orientaliste de Louvain 27), Louvain-la Neuve, 1982, 289-298.

¹³⁰ Para el metro de este grupo de himnos, cf. E. Beck, *Des heiligen Ephräms des Syrerers Hymnen De Fide* (CSCO 154-5), Louvain, 1955, p. XI.

El himno *De Fide XIV* es un acróstico alfabético, pero que sólo se nos conserva fragmentariamente, ya que la primera estrofa comienza por la letra *zayn*, y las dos últimas (9-10) no corresponden al orden del alefata. El himno combina la imagen de la lira con la del banquete nupcial, una más que probable alusión a la Eucaristía. El Responsorio es: "¡Que te alaben todos los que perciben tu verdad!"

Himno *De Fide XIV*, 1-5. 9-12

- zayn 1. Te he invitado, Señor,
a un banquete nupcial de himnos (*madrâšē*).
Y en nuestro banquete faltaba el vino,
esto es, el canto de alabanza¹³¹.
Invitado que llenaste las tinajas de vino excelente,
¡llena de alabanza mi boca!
- ḥēt 2. El vino aquel que estaba en las tinajas es pariente
cercano de este elocuente vino
que engendra la alabanza¹³².
También aquel vino engendró una alabanza
de parte de los bebedores que vieron el prodigio¹³³.
- ṭēt 3. Tú, tan Justo, que en un banquete de bodas que no era tuyo
llenaste seis tinajas de vino excelente,
llena en este banquete, Señor, no las tinajas,
sino miles de oídos con agrado.
- yōd 4. Jesús, Tú que fuiste invitado a la boda de otros,
ésta es tu boda pura y bella: ¡alegra a los tuyos!
Que también tus invitados, Señor, tienen necesidad
de tus canciones. ¡Que rompa a tocar tu lira!
- kâp 5. El alma es tu esposa; el cuerpo, tu cámara nupcial;
tus invitados son los sentidos y los pensamientos.
Si un solo cuerpo es para ti una fiesta de boda,
¿que perfecta no será
tu boda con la Iglesia?

Parece que de este texto podría deducirse que la lira era el instrumento musical que alegraba la fiesta de bodas, y acaso ésa fuera la razón que ha sugerido la imagen al poeta. Pero, una vez transferida la imagen de la boda a la celebración eucarística, la lira es el mismo poeta, que canta la alabanza suscitada por el prodigio del amor de Cristo a su Iglesia. Esa identificación se hace más clara en la estrofa 9, que traducimos a continuación. Del pasaje no

¹³¹ Alusión al episodio de las bodas de Caná, cf. Jn 2, 1-12.

¹³² Alusión probable al vino eucarístico.

¹³³ Jn 2, 9-10.

puede deducirse, en cambio, que la lira fuera usada en la celebración litúrgica misma. En el himno siguen varias estrofas que subrayan el contraste entre esta boda de Cristo con la Iglesia y el desposorio con el pueblo de Israel en la alianza del Sinaí, y el adulterio de aquella esposa (un motivo frecuente en S. Efrén). En la estrofa 9 reaparece el motivo de la lira.

9. ¿Cómo podría mi lira, Señor, descansar de tu alabanza?
 ¿Cómo podría yo enseñar a mi lengua ingratitud?
 Tu amor ha dado confianza a mi timidez,
 y eso que mi voluntad es ingrata.
10. Es justo que los hombres confiesen tu divinidad,
 Es justo que los seres celestiales adoren tu humanidad.
 Los celestiales se asombraban de cómo te hacías pequeño,
 y los de la tierra de cómo te hacías grande.

El motivo de la lira vuelve a ser central en los himnos XXI-XXIII, que reproducimos a continuación en su integridad. El himno XXI comienza identificando claramente al poeta con la lira, en la que Dios toca con los diferentes grupos de cuerdas para diferentes grupos de personas. De ahí el poeta pasa bruscamente a una comparación entre los arrianos y Zacarías, que se quedó mudo por no creer en la palabra del arcángel Gabriel (estrofas 2-5), y al ejemplo de Abraham, declarado justo en virtud de su fe (estrofa 6). Las estrofas 7-8 vuelven al motivo de los cantos, y aluden evidentemente a otros cantos "que conducen a error", posiblemente arrianos (ya hemos visto más arriba algunos testimonios de esos cantos arrianos, para hacer frente a los cuales S. Juan Crisóstomo organizó vigiliias en la catedral). La lira de S. Efrén, en cambio, ha de cantar la verdad sin acepción de personas (estrofa 10). La estrofa 11 retoma la imagen de la estrofa 2 acerca de los distintos tipos de cuerdas en la lira, pero ahora para poner el ejemplo de la lira de David, que con las distintas "cuerdas" de la lira cantaba diferentes aspectos del misterio de Cristo. Esta referencia a David y al salterio es importante, porque el salterio era, evidentemente, una de las referencias de S. Efrén en sus composiciones. También lo era, como veremos, para alguno de sus precedentes, en concreto para el gnóstico Bardaisán. La última estrofa (12) suplica que la Iglesia, dividida, recobre la armonía y sea toda ella como una lira bien acordada en la que toca "el Señor de la paz". Aunque A. Palmer quiere ver una correspondencia numérica entre el número de estrofas del himno (12) y el número de cuerdas de la lira, esa conclusión es muy

cuestionable por lo que sabemos acerca de la transmisión y conservación de los *madrâšē* de S. Efrén¹³⁴.

Himno De Fide XXI.

1. ¡Toca en mi lira, Señor, con todos los auxilios de tu gracia!¹³⁵
¡Que resuene con las cuerdas fuertes para los perfectos,
y con las puras para las vírgenes,
y con las más simples, que cante para los sencillos!¹³⁶

Responsorio: ¡Cantad al Padre la gloria, y también alabanza para su Hijo!

2. ¡Ven, escucha a Zacarías, que quiso contradecir a Gabriel!¹³⁷
Estudia y aprende, anciano: ¿dónde está tu lengua?
Así se queda mudo y es reducido a silencio
todo el que se atreve a disputar con la Verdad.
3. Si Gabriel hizo valer su poder, no siendo más que un siervo,
al no hallar fe su palabra en el levita,
¿cuánto más no habrá de hacerlo valer el Hijo del Justo
al no creer tú que es Hijo, tal y como lo ha dicho Él?
4. ¡Estéril Zacarías, cuya palabra sería arrancada
porque su lengua puso en duda cómo podría concebir!¹³⁸
Y eso que estaba allí mismo, hija mía, la prueba que le acusaba¹³⁹:
dentro del arca, la vara que había florecido de nuevo¹⁴⁰.

¹³⁴ A. Palmer, , "'A lyre without a voice'" (*supra*, nota 124), 371.

¹³⁵ El texto dice sólo "con todos los auxilios".

¹³⁶ Probablemente, la lira en uso en tiempo de S. Efrén tenía doce cuerdas, divididas en tres grupos de cuatro cuerdas o en seis grupos de dos, igual que las liras que aparecen en una moneda del tiempo de la revolución judía de Bar Kokhba (132-135 d. C.), o en un mosaico de Edesa del año 228 d. C. Cf. A. Palmer, "'A lyre without a voice'" (*supra*, nota 124), 397 y 399. La triple división, "perfectos", "vírgenes" y "sencillos" es un poco chocante. ¿Quiénes son los "perfectos", distinguidos de las "vírgenes" (*btûlâtâ*)?

¹³⁷ Cf. Lc 1, 8-25.57-80. Zacarías, que juzga el poder de Dios según la medida de la condición humana, y que por ello fue castigado con una mudez temporal, es comparado por S. Efrén con los arrianos, que se atreven a juzgar lo que es o no posible en el ser de Dios, y a dar la precedencia a ese juicio sobre "la Verdad", esto es, sobre lo que Dios ha revelado de sí mismo.

¹³⁸ Cf. Lc 1, 18-22. En el verso hay un juego de palabras entre *'aqrâ*, "estéril", y *'âqrâ*, participio del verbo *'qar*, "arrancar", "desarraigar". Traducimos por la voz pasiva porque el sujeto no está expresado en siríaco. Literalmente la frase dice: "habría de arrancar", *hâwê 'âqrâ*. El sujeto implícito es Dios, o más probablemente, a la luz de los dos primeros versos de la estrofa siguiente, el mismo arcángel Gabriel.

¹³⁹ El texto de S. Efrén dice literalmente "hijo mío". Pero a lo largo de este grupo de himnos, se hace evidente que el poeta está dialogando con su "lira" (*kennârâ*, masculino en siríaco), que es como una personificación objetivada de sí mismo. Es a esa lira que es el propio poeta a quien S. Efrén propone como modelos las liras de ambos Testamentos, es decir, el lenguaje de las Escrituras. El mismo cambio de masculino a femenino hacemos en los demás pasajes de estos tres himnos en los que aparece la expresión "hijo mío" (XXII, 2. 6. 11. 12; XXIII, 6. 9). Igualmente, en XXIII, 3, el poeta se dirige a un "muchacho", que, si nuestra interpretación es correcta, ha de ser su lira, a la que el poeta enseña como "joven" e "inexperta".

¹⁴⁰ Cf. el episodio de la vara de Aarón que florece y es depositada en el arca por orden de Dios, Nm 17, 16-26. En el himno *De Nativitate* I, 17, la vara de Aarón es un "tipo" del seno virginal que da a luz.

5. Si ya una criatura pudo encelarse con uno de los suyos,
e imponerle la brida del silencio, por haber dudado acerca de Juan,
a la boca que ha ultrajado al Unigénito
le habrá de corresponder la brida de Senaquerib¹⁴¹.
6. Que la pureza de Abraham sea para tí un espejo¹⁴²
de cómo la indagación es una horrible mancha para la fe.
Cuando creyó, fue declarado justo;
y cuando se puso a indagar, su descendencia fue sometida¹⁴³.
7. Como "la perdiz, que incubaba una nidada que no ha puesto"¹⁴⁴,
o el pájaro, cuyo canto hace extraviarse al que lo toma por guía,
que a ti no te conduzcan a error los cantos
de los que confiesan al Hijo, y dicen a la vez: "No es engendrado"¹⁴⁵.
8. Hay pájaros que cambian su modo de cantar,
como el ave que cambia su voz y caza a su compañero;
así también hay falsos que cambian sus palabras
según sus oyentes, para sacar ellos provecho.
9. Tú, en cambio, lira, no robes a tus oyentes,
no cantes para los hombres con acepción de personas.
Lo mismo en público que en privado
que tu melodía ofrezca el sabor de tu verdad.
10. También Moisés preparó las trompetas como en un símbolo,
pues en el campamento tocaban sólo dos trompetas¹⁴⁶.
Mira cómo se ha cumplido aquel símbolo, que en la Iglesia
sólo los dos Testamentos resuenan y se proclaman¹⁴⁷.
11. También David tocaba la lira de tres modos distintos:
con las cuerdas más altas cantaba tu divinidad,
con las del medio cantaba tu humanidad,

¹⁴¹ Alusión a la peste que aniquiló el campamento de Senaquerib frente a los muros de Jerusalén, cf. Is 37, 36; 2 R 19, 35-37. Cf. también un paralelo de S. Efrén a este pasaje en *Carmina Nisibena* XXXV, 89.

¹⁴² Sobre la imagen del espejo en S. Efrén, cf. E. Beck, "Das Bild vom Spiegel bei Ephräm", *OCP* 19 (1953), 5-24.

¹⁴³ Para la fe de Abraham, cf. Gn 15, 6, y sus referencias en el NT: Rm 4, 3; Ga 3, 6; St 2, 23. En cuanto a la duda de Abraham, el himno *De Paradiso* XII, 5, la refiere a la pregunta de Abraham: "¿Cómo conoceré que [esta tierra] ha de ser mía?" (Gn 15, 8). En ese pasaje, S. Efrén decía simplemente que Abraham fue castigado –"halló lo que no quería"–, sin precisar cuál era el castigo por su duda. Aquí aparece claro que es el anuncio de la servidumbre de Israel en Egipto durante cuatrocientos años, cf. Gn 15,13.

¹⁴⁴ Jr 17, 11. Es curioso que en el mosaico de Edesa del año 228 d. C., junto a la lira de Orfeo aparecen varios pájaros, y uno de ellos podría ser una perdiz. A. Palmer, "A lyre without a voice" (*supra*, nota 124), 391-94, especula sobre la posibilidad de que la figura del mosaico (con Orfeo, la lira y la perdiz) aluda a un himno de Bardaisán, y cree que eso explicaría la mención de la perdiz aquí. Tal especulación no es necesaria. El contexto del canto, que domina el himno, basta para sugerir la imagen de los pájaros, y para recurrir a los ejemplos conocidos de pájaros engañosos por medio de sus cantos o de sus obras.

¹⁴⁵ Esta estrofa y la siguiente contienen una indicación preciosa de que S. Efrén conocía himnos en los que se profesaba la fe arriana.

¹⁴⁶ Cf. Nm 10, 1-10.

¹⁴⁷ Las resonancias anti-marcionitas del verso se hacen patentes en las primeras estrofas del himno siguiente.

y con las más lánguidas, tu muerte¹⁴⁸.

12. Que así también tu Iglesia sea una lira para tu alabanza.
Pon paz entre las cuerdas irritadas, divididas en ella.
Que el Señor de la paz pueda tocar con armonía
la verdad en esta lira de paz.

La imagen de la música y de la lira domina también la primera parte del himno XXII (estrofas 1-5). Pero lo que aquí se subraya es la variedad melódica de la lira y de otros instrumentos musicales, aunque el músico sea el mismo. El himno anterior apenas había insinuado este motivo en las estrofas 2 y 11. S. Efrén compone en las cinco primeras estrofas de este himno un bello fundamento para el título y el contenido de la obra de Hans Urs von Balthasar, *La verdad es sinfónica*¹⁴⁹. Aplicado a las diferentes "melodías" de los dos Testamentos, como hace la estrofa 1, el motivo resuena con un inequívoco tono antimarcionita. A partir de la estrofa 6, sin abandonar del todo el mundo de la música y el canto (que reaparece tímidamente en el primer verso de la estrofa 8), el himno se centra en la controversia arriana, y argumenta, desde el axioma *lex orandi, lex credendi*, la imposibilidad de que sean engañosos los nombres de "Padre" e "Hijo" que se emplean en el bautismo. Hacia el final del himno, el poeta introduce un tema recurrente en su controversia con el arrianismo: ante la realidad del Misterio, sólo dos actitudes son razonables y adecuadas: el silencio, o el canto de alabanza.

Himno De Fide XXII.

1. Da gracias al Señor de todo, que ha creado y construído
dos liras, la de los profetas y la de los apóstoles.
Pero un solo dedo toca en las dos
las melodías diferentes de los dos Testamentos¹⁵⁰.

¹⁴⁸ De la lira que es el propio compositor de los himnos, y que él desea que refleje la alabanza de toda la Iglesia, el poeta pasa a recordar a David y a su salterio, con lo que pone de manifiesto que ése era el modelo al menos remoto de sus composiciones. Los tres tipos de cuerdas que menciona, y que retoman en otro contexto la referencia paralela de la estrofa 2, se refieren ahora a tres tipos de salmos, concebidos como "profecías" de Cristo: los que cantan su divinidad, los que cantan su humanidad, y los que cantan su muerte. Podemos ver un ejemplo de estos tres tipos de salmos en los Sal 24 (para la divinidad); 17 (para la humanidad) y 22 (para la muerte). La imagen de los tres tipos de cantos que puede tocar la misma lira anticipa el motivo dominante de las primeras estrofas del himno siguiente.

¹⁴⁹ H. Urs von Balthasar, *Die Wahrheit ist symphonisch. Aspekte des christlichen Pluralismus*, Einsiedeln, 1972 (versión española, Madrid, 1979).

¹⁵⁰ El pensamiento aquí está claramente dirigido contra la tesis fundamental de Marción, que dividía el autor de ambos Testamentos. La tipología, acaso el procedimiento literario y teológico favorito de S. Efrén, sirve en su obra fundamentalmente para poner de manifiesto la unidad del autor de ambos Testamentos, lo mismo que el recurso a los "símbolos" de la naturaleza tiene también primariamente una intención antignóstica: poner de manifiesto la unidad del autor de la creación y de la redención.

Responsorio: ¡Gloria a tu oculta generación desde tu Padre!

2. Aun cuando la lira cambia las melodías
la lira es la misma, y también el artista.
Lo mismo es, hija mía, con las liras de la Verdad:
cambiaron las melodías, pero la Verdad es sólo una.
3. También una sola flauta puede generar sonidos diferentes¹⁵¹:
para los oídos de los sanos toca melodías más fuertes;
para los de los niños, melodías sencillas;
y suaves melodías para los de los enfermos¹⁵².
4. Así son también las trompetas de la Verdad¹⁵³:
al que es perfecto le ofrecen melodías perfectas;
para el que es como un niño, en cambio, le han compuesto
promesas de leche y miel¹⁵⁴.
5. ¿Qué lira, qué cuerno o qué trompeta
estaría tocando siempre la misma melodía?
Con la diferencia de sus tonos puede ofrecer sus auxilios.
Por eso se han hecho tan ricas las canciones de la Verdad.
6. Jesús está acostumbrado a ser ultrajado por los necios.
El Padre y el Hijo son verdaderos en sus nombres, hija mía.
Sería una vergüenza para el Hijo que su nombre engañase,
y una vergüenza para el Padre que su nombre no fuese verdadero¹⁵⁵.
7. Jesús, que tuvo que soportar la burla de los extraños,
ahora soporta esa vergüenza grande de parte de los fieles.
¡Qué insulto tan grande para los tres,
que uno fuese bautizado con nombres engañosos!¹⁵⁶
8. ¿Cómo puedes pensar que tu canto es un himno de alabanza?¹⁵⁷

¹⁵¹ La imagen de la flauta y de sus melodías aparece también junto a la de la lira en los himnos *Contra haereses* II, 7: referidas a las "falsas doctrinas", las melodías son "agitadas", están "llenas de confusión", y las cuerdas de la lira desentonan de las voces. En el caso de las falsas doctrinas, el "artista" que toca la flauta es el "Maldito", el "Maligno", que no genera armonía. La alusión de este pasaje paralelo remite también a los himnos o cantos que usaban los grupos gnósticos o arrianos.

¹⁵² Esta distribución no se corresponde con la que se hace en el himno XXI,1 para las cuerdas de las liras.

¹⁵³ La imagen de las trompetas, que se contraponen un tanto a la de la lira, se refiere aquí probablemente a la Escritura, esto es a los dos Testamentos.

¹⁵⁴ El himno *Contra haereses* XXXVIII, 13-14 pone de manifiesto que los marcionitas utilizaban la promesa de una "tierra que mana leche y miel", y por tanto, de una realidad material, para denigrar al Dios del AT. El texto de la estrofa, por tanto, tiene resonancias antimarcionitas.

¹⁵⁵ El pensamiento que se expresa aquí tiene se desarrolla en los mismos himnos *De Fide* LXII y LXIII. Cf. también E. Beck, *Die Theologie des heiligen Ephräm* (*supra*, nota 128), 66 s. Para un desarrollo completo de la teología de los nombres divinos en S. Efrén, cf. Thomas Koonammakkal, *The Theology of the Divine Names in the Genuine Works of Ephrem* (Tesis doctoral presentada a la Universidad de Oxford), Oxford, 1991; idem, "Divine names and Theological Language in Ephrem", en E. A. Livingstone (ed.), *Studia Patristica* XXV, Leuven, 1993, 318-23.

¹⁵⁶ Cf. himnos *De Fide* LI, 8; LXXVII, 20, y Beck, *Die Theologie des heiligen Ephräm* (*supra*, nota 128), 81.

¿Cómo va a ser tu carencia una riqueza?
¿Cómo puede ser tu disputa,
insolente, un tesoro de auxilios?

9. Él conoce a su Padre como el fruto a su árbol.
También el Padre conoce a su fruto como la raíz.
Pero el conocimiento que ellos dos tienen el uno del otro
está en los dos oculto y escondido¹⁵⁸.
10. Este conocimiento, del Hijo y de quien lo engendra,
está en un tesoro, cuya puerta está sellada con un silencio grande¹⁵⁹,
y sus accesos son una quietud terrible,
y su guardián es el poderoso querubín¹⁶⁰.
11. ¿Qué boca, hija mía, se pondría a disputar o a hablar
junto a la puerta de ese tesoro oculto y callado?
Los ángeles de lo alto, cuando han puesto sus ojos en él,
han cerrado sus bocas con un silencio lleno de sabiduría.
12. El que no conoce la excelencia de aquel lugar,
parlotea como un borracho, lo mismo él que sus oyentes.
Pero si se le purga, hija mía, de su pretensión,
de la que está ebrio, entonces calla y proclama la gloria.

Paradójicamente, tras haber subrayado la necesidad del silencio como la única actitud adecuada ante el Misterio de la generación del Verbo, el himno siguiente comienza pidiendo a la lira (esto es, al propio poeta) que cante, porque "el silencio es su enemigo". La contradicción es sólo aparente, porque la lira ha de proclamar la gloria, la otra actitud que acompaña al silencio en el último verso del himno anterior. Lo verdaderamente opuesto al silencio es la dialéctica sobre las "realidades ocultas" que Dios no ha revelado al hombre, esto es, la especulación racionalista de los arrianos. A este tema va

¹⁵⁷ De nuevo, el poeta alude a cantos que se hacían en los círculos heréticos, y dado el contexto inmediato, probablemente, arrianos. La expresión siríaca para "himno de alabanza" es aquí *hūllālā*, término derivado de una raíz emparentada con la raíz hebrea *hll*, de donde la expresión "aleluya", *halalū-yah*.

¹⁵⁸ Cf. Mt 11, 27. Este pensamiento, uno de los motivos centrales en la polémica antiarriana de S. Efrén, se desarrolla en los *Himnos De Fide* LXXVI y LXXVII.

¹⁵⁹ Para este motivo del silencio que sella el ser de Dios, y la generación del Hijo, cf. sobre todo, himnos *De Virginitate* XXV, 7. Un pensamiento similar se encuentra ya expresado en Ignacio de Antioquía, *A los Magnesios*, VIII, 2: "Jesucristo es su Palabra, salida del silencio". El motivo puede tener reminiscencias del vocabulario gnóstico, cf. A. Orbe, *En los albores de la exégesis johannea (Ioh, 1, 3). Estudios valentinianos II*, Roma, 1955, 38. En todo caso, para S. Efrén, ese "silencio" expresa sólo la trascendencia absoluta y la inefabilidad del ser de Dios y del modo de la generación del Verbo. Por eso, la única actitud razonable del hombre ante esas realidades que le trascienden y no han sido reveladas es el silencio que adora, cf. también himnos *De Paradiso* IV, 11, donde el poeta dice haber "circundado la generación del Verbo con un muro de silencio".

¹⁶⁰ Alusión al querubín de Gn 3, 24. La alusión pone de manifiesto que el poeta está pensando en el Paraíso, pensamiento quizás sugerido por la imagen del árbol. Para el hombre, un conocimiento más adecuado de Dios está reservado al Paraíso.

dedicada la primera estrofa. Luego, las estrofas 2-5 comparan la pretensión de la especulación arriana con la incredulidad, y a partir de la estrofa 6 y hasta el final del himno, vuelve al centro el motivo literario de la lira. El poeta se dirige a la lira, es decir, a sí mismo, y le da instrucciones sobre cómo debe ser su canto. Estas estrofas nos dicen cómo entendía S. Efrén su misión de compositor de *madrâšē* al servicio de la verdad revelada. S. Efrén retomará ahí un motivo que ya se ha esbozado en el himno XXI, 9.

Himno De Fide XXIII.

1. ¡Habla, lira, que el silencio es tu enemigo!
¡Pero habla de aquello que puede ser hablado!
Pues si se habla de lo que no está permitido
es una blasfemia para el Justo.

Responsorio: ¡Que el universo, rescatado por Ti, cante tu gloria!

2. El que se atreve a indagar, se parece a los incrédulos.
El temerario se halla a un paso de la muerte,
pues en la disputa se desnuda de su fe,
para descender a explorar el mar de las realidades ocultas¹⁶¹.
3. No te alarmes, muchacha, de lo que acabo de decirte¹⁶².
Compáralos con discernimiento:
uno ya ha negado la divinidad,
el otro indaga la forma de empequeñecer a Dios.
4. El "Señor de todo" es mayor que todo, de acuerdo con su título¹⁶³.
En el nombre, reconozcamos al Señor de Todo, mayor que todas las cosas.
¿Quién habrá cuyo conocimiento sea tan grande
como para explorar y medir el abismo de la Sabiduría?¹⁶⁴
5. ¡Límpiate, lira, de la controversia!
¡Que no toque en ti el orgullo su propio querer!
¡Que no cante tampoco en ti la pretensión
sus canciones! Pues ella es todo perjuicio.
6. ¡Afina las cuerdas, que se desafinaron en la disputa!
¡Reúne las canciones que se extraviaron con las indagaciones!¹⁶⁵

¹⁶¹ Esta noción de las "realidades ocultas" (*kasyâtâ*), es decir, las que permanecen inaccesibles al conocimiento del hombre, juega un papel importante en el conjunto del pensamiento de S. Efrén, cf. G. Noujaim, "Anthropologie et économie du salut chez S. Éphrem: autour des notions de ghalyâtâ, kasyâtâ et kasyâ", *PdO* 9 (1979/80), 313-15.

¹⁶² Para el referente de esta "muchacha", cf. *supra*, nota 139.

¹⁶³ Para la teología de los nombres divinos, cf. las obras que se citan en la nota 155.

¹⁶⁴ Este pensamiento está expresado muchas veces en las obras de S. Efrén, y es central en los himnos *De Fide*. Cf., por ejemplo, XV, 3-5; LXIX, 11. El abismo ontológico que separa a Dios de la creatura es infinito y sólo el amor de Dios lo cruza, sobre todo en la Encarnación del Verbo.

¡Ponte, hija mía, ante la divinidad,
y canta luego la gloria de Dios!

7. Puesto que eres una cítara dotada de vida y de palabra
tus cuerdas y tus sonidos tienen libertad¹⁶⁶.
¡Cítara que por sí misma,
de su propio querer canta a su Dios!
8. ¡Disponte a ti misma, y canta, pero sin controversia!
¡Purifica tus canciones y cántanos, pero no de las realidades ocultas!
Hazte discípula de todas las que han sido reveladas,
y habla sin temor de sus bellezas.
9. Pesa las palabras, con melodías en las que no hay reproche.
Pesa y canta canciones en las que no se halla falta,
para que tu canto, hija mía, sea agradable
a los siervos de tu Señor, y tu Señor te recompensará.
10. No cantes, pues, nada que suponga daño para los hombres.
No dividas con la disputa a los hermanos unidos.
No coloques la espada –que eso es la indagación–
entre los inocentes que han creído limpiamente.
11. No cantes, pues, a Dios de forma retorcida,
para que no yerres y, en vez de alabanza, cantes iniquidad.
Canta, como David, al Hijo de David,
y llámale Hijo y Señor, igual que David¹⁶⁷.
12. No deshonres al Padre ni al Hijo, poniéndoles uno frente a otro.
No cantes al Padre a costa de su Hijo,
para que tu cantar al Hijo no sea
una deshonra para el Padre, cuando dices: "Él no engendra"¹⁶⁸.
13. Que el Padre es el primero, esto no se disputa;
que el Hijo es el segundo, esto no se duda,
ni que el nombre del Espíritu es el tercero.
¿Por qué has de corromper el orden de los nombres?
14. "Enseña y bautiza en los tres nombres,
en el nombre del Padre, y del Hijo, y del Espíritu Santo"¹⁶⁹.
El nombre del Hijo no puede preceder

¹⁶⁵ De nuevo, el texto parece aludir a la existencia de cantos, arrianos o gnósticos, "extraviados" a causa de la especulación. El imperativo que el poeta dirige a la lira –es decir, a sí mismo–, puede indicar lo que, según la tradición, S. Efrén hizo con los himnos de Bardaisán: recoger la melodías (*q̄inâtā*, el término que S. Efrén usa aquí, puede significar lo mismo "canciones" que "melodías"), e introducir en ellas el sentido del misterio que proviene de la fe de la Iglesia.

¹⁶⁶ Para la conexión entre palabra y libertad en S. Efrén cf. E. Beck, *Ephrāms Reden über den Glauben* (*supra*, nota 128), 46. 65.

¹⁶⁷ Cf. Sal 110, 1.

¹⁶⁸ Literalmente, "Él no es engendrador". S. Efrén cita aquí formalmente una fórmula arriana, que tal vez aparecía en los cantos a los que está aludiendo en todos estos textos.

¹⁶⁹ Cf. Mt 28, 19. S. Efrén emplea también aquí la indicación formal que se usaba en siríaco para introducir una cita.

al nombre del Padre. Pues no hay ahí confusión alguna¹⁷⁰.

15. El cómo y el por qué, esto está dentro del silencio.
Fuera de ese silencio, ¡tú canta la gloria!
Que no se haga tu lengua
un puente por donde pasan toda clase de palabras.
16. Ofrécele como alabanza el diezmo de tus canciones (*qīnâtā*).
Preséntale una gavilla de palabras del campo de tus pensamientos.
Ofrécele las primicias de un himno de alabanza (*hullâlā*),
de los cantares (*mazmōrē*) que cosechó tu lengua¹⁷¹.

La imagen de la lira no es la única que emplea S. Efrén para referirse a sus himnos y a su labor como pastor que educa a su pueblo en la fe ortodoxa con el canto de sus *madrâšē*. Al final del himno que acabamos de transcribir, la mención de la "ofrenda", las "primicias" y "la cosecha", referidos a los himnos, apuntan a otro complejo mundo de imágenes mediante el cual S. Efrén expresa también el significado de su misión como compositor. Para terminar presento aquí, como un ejemplo, el bello himno *De Resurrectione* II, donde los himnos son descritos como la aportación del poeta a una gran corona de flores para el Señor resucitado y coronado¹⁷². Llamo la atención sobre un par de detalles del himno: la alusión en las estrofas finales a la situación terrible de la Iglesia indica que el himno está escrito ciertamente en los últimos años del período nisibeno de la vida de S. Efrén (350-363 d.C), durante las escaramuzas entre las tropas del rey persa Sapor II y las tropas de Constancio, que llevaron a la destrucción de los campos en el Norte de Mesopotamia del Norte, a la desgraciada campaña de Juliano el Apóstata y a la entrega de

¹⁷⁰ Sobre el problema del orden de los nombres de la Trinidad, al que S. Efrén alude con frecuencia en su polémica antiarriana, debió ser una cuestión viva en las objeciones arrianas a la fe. Cf. otros textos de S. Efrén sobre este punto en E. Beck, *Ephrāms Reden über den Glauben* (*supra*, nota 124), 22ss.

¹⁷¹ "Cantares", *mazmōrē*, es el mismo término siríaco que se usa para "salmos", y que designa al libro de los Salmos del AT. Esto pone de manifiesto que S. Efrén ve sus *madrâšē* en continuidad de intención y de espíritu con los Salmos de David.

¹⁷² Para los himnos *De resurrectione*, y en general para los himnos pascuales de S. Efrén, además de la publicación de Beck, *Des heiligen Ephraem des Syrers Paschahymnen* (CSCO 248-9), Louvain, 1964, cf. J. Gribomont, "Le tromphe de Pâques d'après S. Éphrem", *PdO* 4 (1973), 147-189; idem, "La tradition liturgique des hymnes pascales de S. Éphrem" (*supra*, nota 7). De este último estudio de Gribomont se deduce, sobre todo, que los himnos pascuales que se nos han conservado en la tradición manuscrita antigua constituyen sólo una pequeña parte de los que S. Efrén dedicó a este tema, independientemente del valor que haya que dar a los textos que se nos han conservado en la tradición litúrgica, y que sin duda han sido retocados y manipulados, como sucede con los ciclos *De Nativitate* y *De Epiphania*. Eso explica la ausencia de motivos teológicos importantes en la colección publicada en la edición de Beck. El contexto histórico y litúrgico de las colecciones pascuales ha sido extensamente estudiado por G. A. M. Rouwhorst, *Les hymnes pascales d'Ephrem de Nisibe* (*supra*, nota 1).

Nisibe a los persas¹⁷³. Por otra parte, la referencia insistente a las coronas de flores, motivo en el que se insiste también en otros himnos pascuales de S. Efrén, nos da un detalle exterior precioso de la liturgia pascual de la Iglesia de Nisibe.

Himno De Resurrectione II.

Con la melodía: "Los niños fueron muertos"¹⁷⁴

1. Tu ley fue una montura para mí,
que me dió a conocer el Paraíso¹⁷⁵.
Tu cruz ha sido para mí una llave
que me ha abierto el Paraíso.
Del jardín de las delicias traje
–fui a recoger del Paraíso–
rosas y flores dotadas de palabra¹⁷⁶.
¡Mira! ¡Están esparcidas en medio de tu fiesta,
en los cantares, sobre la gente!
¡Bendito el que nos ha dado las coronas y ha sido coronado!¹⁷⁷
2. ¡Esta es la fiesta de la alegría¹⁷⁸,

¹⁷³ Sobre la situación política en la ciudad fronteriza de Nisibe hasta que pasó definitivamente al imperio persa en las capitulaciones que siguieron al fracaso de la expedición de Juliano el Apóstata y a la muerte del emperador en el año 363, véase una buena síntesis en Kathleen E. McVey, *Ephrem the Syrian. Hymns (supra, nota 126)*, 12-23. S. Efrén alude a la situación difícil de estos años en otros textos suyos, cf. especialmente *Carmina Nisibena* IV-VII; XXI; *Sermones De Fide* VI, 465.

¹⁷⁴ Los himnos de S. Efrén suelen tener al comienzo una indicación melódica, que remite a las primeras palabras de un canto conocido por la comunidad o por los cantores. Esa indicación sirve para identificar la melodía y la estructura estrófica del himno: aquí la estrofa consta de diez versos de siete sílabas. No es probable que estas indicaciones melódicas sean del propio S. Efrén, aunque deben ser en todo caso muy antiguas. En los himnos que hemos presentado hasta ahora, omitíamos la indicación melódica, porque ésta decía simplemente "con la misma melodía", es decir, con la de los himnos que les preceden en la colección. Aquí, en cambio, tenemos una verdadera y propia indicación melódica, que vale para los himnos *De Resurrectione* II-III. Esta misma indicación melódica, "los niños fueron muertos" (el texto alude sin duda a la matanza de los inocentes, cf. Mt 2, 16), se halla en otros himnos de S. Efrén, en concreto en *De Crucifixione* II, *Contra haereses* XXII-XXIV, *De Nativitate* XXIII, y *Carmina Nisibena* XVII-XXI.

¹⁷⁵ Se refiere al relato del Paraíso en el libro del Génesis. Los himnos *De Paradiso* I, 1-3; V, 2-5; VI, 2-3, describen en detalle cómo la lectura de este pasaje de la Escritura le conduce a S. Efrén a la contemplación del Paraíso, contemplación que se expresa luego en el conjunto de los himnos *De Paradiso*. La "montura", *rkōbā*, podría indicar tanto un animal de transporte como un carro como el de Elías en 4 Re 2,11 (*markabtā*).

¹⁷⁶ La alusión se refiere con seguridad a los propios himnos del poeta. En el contexto obviamente litúrgico del himno, la idea de que los himnos "vengan" del Paraíso puede querer expresar la unión del cielo y de la tierra que se realiza en la Pascua cristiana y en la liturgia. De esa unión vuelve a hablar el himno en la estrofa 3 y en la 10.

¹⁷⁷ Primera alusión del himno a las coronas, probablemente de flores, que debían formar parte de la fiesta de Pascua. Cristo ha sido coronado en su resurrección, y él hace que todos se coronen en su fiesta. El texto dice simplemente: "coronó y fue coronado".

toda ella bocas y lenguas!
 Hombres y mujeres castos son en ella¹⁷⁹
 trompetas y clarines.
 Los jóvenes, las muchachas son en ella
 cítaras y arpas.
 Las voces se entrelazan con las voces
 y ascienden, y llegan todas al cielo,
 para dar gloria al Señor de la gloria.
 ¡Bendito Aquél, por quien han roto a tronar los silenciosos!¹⁸⁰

3. La tierra resuena desde abajo,
 y el cielo retumba desde arriba.
 Nisán ha mezclado las voces con las voces,
 las celestiales con las terrenas.
 Se han mezclado las voces de la Santa Iglesia
 con los truenos de la divinidad¹⁸¹.
 Y con las brillantes luces de sus antorchas¹⁸²
 se ha mezclado el fulgor de los relámpagos;
 junto con la lluvia, el llanto por la Pasión;
 junto con los pastos nuevos, el ayuno Pascual¹⁸³.

4. Así de gozosas resonaban en el arca
 todas las voces de las bocas todas.
 Fuera de ella, las terribles olas;
 dentro de ella, las voces apacibles¹⁸⁴.
 Las lenguas, en dos coros¹⁸⁵,

¹⁷⁸ "La fiesta de la alegría", 'ēdā p̄ṣīḥā, literalmente "la fiesta alegre, radiante". Pero p̄ṣīḥā contiene un juego de palabras con p̄ṣḥā, "Pascua", de modo que entre líneas puede entenderse también "la fiesta pascual".

¹⁷⁹ "Hombres y mujeres castos", nakpātā w-nakpē. La expresión no equivale a "los célibes y las vírgenes" de la estrofa 4, sino que se refiere sin más, a los cristianos.

¹⁸⁰ "Silenciosos" en cuanto que no había en ellos alabanza antes de conocer a Cristo. La misma imagen se encuentra en el mēm̄rā de Jacob de Sarug (cf. la referencia *supra*, nota 47), vv. 40-41. 95-96. 108-110.

¹⁸¹ Sin que sea preciso que Efrén se inspire directamente en estos textos, la idea de una correspondencia entre la alabanza de la tierra y la gloria del cielo, o entre la acción de gracias de la tierra y la acción de Dios, tiene antecedentes en el AT, por ejemplo, el Sal 85 (84), 11-14. Pero ciertamente lo que el poeta subraya –la unión de la tierra y el cielo– tiene su fundamento primero en lo que se dice en la estrofa 1: la cruz ha abierto el Paraíso. La alusión a los truenos, a los relámpagos y a la lluvia está vinculada al tiempo propio del mes de Nisán.

¹⁸² Las antorchas son otro de los elementos que configuran la fiesta de Pascua.

¹⁸³ "Los pastos nuevos", glosa del traductor. El texto dice sólo "el pasto".

¹⁸⁴ Se refiere al arca del diluvio, cf. Gn 6, 13-8, 20. El arca es descrita como "símbolo" o "tipo" (tūpsā, verso 7) de la Iglesia. La alusión a las "terribles olas" del exterior puede ser sencillamente un lugar común, aludiendo a la situación de quienes no pertenecen a la Iglesia, pero pudiera también anticipar la situación de guerra y devastación a que se apunta en la estrofa 12. Esa situación no empaña, sin embargo, la alegría de la Pascua cristiana. Una descripción narrativa de la tipología "arca-Iglesia" se halla en el apócrifo siríaco *La Cueva de los tesoros*, cap. XVIII, cf. Su-Min Ri, *La caverne des trésors. Les deux recensions syriaques* (CSCO 486-487), Lovanii, 1987, 136-145 (texto). 52-55 (versión francesa).

¹⁸⁵ "En dos coros", zawgīn zawgīn, literalmente "distribuidos en (dos) grupos". Lo que indica es que en el arca, como en la Iglesia, los hombres y las mujeres estaban colocados en un lugar diferente, y el canto se hacía a dos coros. Para esta colocación de las parejas en el arca, cf. *La Cueva de los tesoros* XVIII (referencia en la nota anterior), donde se afirma que personas y animales guardaron continencia en el arca, y también *Carmina Nisibena* I, 4.

cantaban allí al unísono, limpiamente.
Símbolo de ésta nuestra fiesta,
en que los célibes y las vírgenes
castamente cantan¹⁸⁶
la gloria del Señor del arca.

5. En esta fiesta, en la que cada cual presenta
sus buenas obras como ofrendas¹⁸⁷,
yo andaba triste, mi Señor, de ver
lo pobremente que me presentaba.
Mi mente se refrescó con tu rocío,
que ha sido para ella otro Nisán¹⁸⁸.
Sus flores fueron mis dones.
Aquí están entrelazadas en coronas,
colocadas a la puerta del oído¹⁸⁹.
¡Bendita la nube que descargó sobre mí!
6. ¡Quién ha visto flores que broten
de libros, como de las montañas!¹⁹⁰
Las mujeres castas han llenado con ellas
los anchos senos del espíritu.
Y he aquí que la voz, igual que el sol,
ha esparcido las flores sobre las multitudes.
Son santos capullos,

¹⁸⁶ "Los célibes y las vírgenes", *btūlē wa-btūlātā*, seguramente, los "hijos y las hijas de la alianza". Sobre ellos, cf. la bibliografía citada en la nota 53. Acaso de este texto deriva la idea común –recogida en el cap. 31 de la *Vita* siríaca– de que eran los "hijos e hijas de la alianza" quienes interpretaban los himnos de S. Efrén. A mi juicio, la estrofa afirma su presencia en la liturgia pascual, y el hecho de que sean nombrados aquí está provocado por la insistencia en la tradición siríaca de la idea de la castidad vinculada al arca. Pero en el conjunto del himno es evidente que en los cantos participa todo el pueblo (cf. estrofas 2. 7. 8). "Castamente", *qaddīšā'it*. Al pie de la letra habría que traducir "santamente". En la literatura siríaca antigua, los derivados de la raíz *qdaš* asumen connotaciones vinculadas a la idea de castidad.

¹⁸⁷ "Sus buenas obras", literalmente *neṣḥānaw(hy)*, "sus hazañas", "sus proezas". Pero se refiere a las hazañas de la vida cristiana, como muestra la continuación del himno.

¹⁸⁸ Efrén, que proclama no tener buenas obras que ofrecer, va a presentar sus himnos a manera de ofrenda. Pero hasta esa ofrenda suya es don de Dios. El "rocío" es imagen de la gracia, o del Espíritu Santo, que con frecuencia Efrén asocia al origen de su poesía. El "otro Nisán" quiere indicar solamente que, igual que Nisán produce flores y plantas en la tierra, este "otro Nisán" ha producido las flores de sus himnos.

¹⁸⁹ De nuevo el texto parece aludir a las coronas con que los fieles adornaban su cabeza, o la Iglesia, para la celebración de la Pascua. También los himnos de Efrén son una corona de flores colocada "en la puerta del oído". G.A.M. Rouwhorst traduce "de mis oídos", pero eso no está en el texto, y dificulta la interpretación. Los himnos son coronas, no sólo para Efrén, sino para la comunidad que los escucha.

¹⁹⁰ El verbo *'pā* significa en primer lugar "florecer", "brotar". Luego, en un sentido derivado, "incrementar", "recoger (una fortuna, provecho, etc.)". Parece que es el primer sentido el que corresponde aquí, porque aunque "recoger" es una acción que se puede aplicar a las flores, la interpretación exigiría el participio pasivo *'pēn*, que no tiene el sentido de "ser recogido", sino el de "estar implicado, ocupado". No es claro el sentido de los "libros": ¿son los libros de la Escritura, de los que Efrén obtiene sus flores, aludiendo en este caso al carácter "midrásico" de sus himnos, o son los libros mismos de los himnos, de los que la comunidad recoge las flores? Quizás sea más apropiada al contexto la segunda interpretación.

recibidlos en vuestros sentidos,
como Nuestro Señor el unguento de María¹⁹¹.
¡Bendito el que se dejó coronar por sus siervas!¹⁹²

7. Los niños esparcieron ante el Rey
flores preciosas, dotadas de palabra¹⁹³.
El asno se coronó con ellas,
de ellas se llenó el camino.
Esparcieron las aclamaciones como flores;
los cantares, como lirios.
También ahora, en medio de la fiesta,
la multitud de los niños ha esparcido para ti, Señor,
como flores, los himnos (*hullâlê*)
¡Bendito el que ha sido aclamado por los jóvenes!
8. Nuestros oídos son como un seno
lleno de las voces de los niños.
Llenos están, Señor, los senos de nuestros oídos
con los cantos (*qînâtâ*) de las mujeres castas¹⁹⁴.
¡Que cada cual recoja toda clase de flores,
y con las de los demás mezcle las que él tiene,
las flores que brotaron en su tierra,
para que podamos tejer una gran corona
a esta fiesta grande!
¡Bendito el que nos ha llamado a tejerla!
9. Que el pastor supremo entrelace en ella
sus explicaciones, como si fueran flores¹⁹⁵.
Los sacerdotes sus proezas,
los diáconos sus lecturas,
los jóvenes sus cantos de alabanza (*hullâlê*),
los niños sus cantares (*mazmôrê*),
las mujeres castas sus himnos (*madrâšê*),
los nobles sus acciones,
los sencillos sus buenas costumbres.
¡Bendito el que nos ha multiplicado las hazañas!¹⁹⁶

¹⁹¹ Cf. el episodio de la unción en Betania, Jn 12,1-8 p. S. Efrén suele combinar este episodio con la unción de la pecadora perdonada, Lc 7,36-50. Cf., por ejemplo, *Sermo de Domino Nostro* XLIX.

¹⁹² El plural indica que Efrén distingue las distintas unciones de que habla el Evangelio, cf. la nota precedente.

¹⁹³ Alusión a la entrada en Jerusalén, cf. Mt 21,1-11 p. Las flores dotadas de palabra son aquí las aclamaciones de los niños, mencionadas expresamente en Mt 21,15s.

¹⁹⁴ "Las mujeres castas", *nakpâtâ*, como en la estrofa 2, designa "las mujeres casadas" de la comunidad cristiana.

¹⁹⁵ "El pastor supremo", es decir, el obispo. Sin duda, el Obispo llevaba a cabo la homilía en la celebración pascual para la que se compuso este himno.

¹⁹⁶ "Hazañas", *neshânê*, que en el verso 3 de la estrofa hemos traducido por "proezas". En la estrofa 5, sin embargo, traducimos el mismo término por "buenas obras", porque se refería a las "proezas" de la vida cristiana, a las virtudes. En realidad, lo mismo sucede aquí. La estrofa emplea diversos términos para designar acaso distintos tipos de cantos, que no es posible determinar más sin una investigación sistemática del uso de esos términos en S. Efrén

10. ¡Invitemos, llamemos a los triunfadores¹⁹⁷,
 los mártires, los apóstoles, los profetas!
 Igual que ellos son sus capullos,
 sus flores son espléndidas,
 magníficas sus rosas,
 de dulce aroma sus lirios.
 Del jardín de las delicias recogen¹⁹⁸
 y traen las flores más bellas
 para coronar nuestra hermosa fiesta.
 ¡A ti, Señor, la alabanza de los bienaventurados!
11. Las coronas de los reyes se han quedado pobres
 ante la riqueza de tu corona;
 en ella está entretejida la pureza,
 resplandece en ella la fe,
 brilla en ella la humildad,
 está la castidad mezclada en ella¹⁹⁹,
 y en ella reluce el amor grande.
 ¡Gran Rey de las flores,
 qué perfecta es la belleza de tu corona!
 ¡Bendito el que nos ha concedido tejjerla!
12. ¡Acepta, Rey nuestro, nuestra ofrenda,
 y danos a cambio de ella la salvación!
 Pacífica las tierras devastadas²⁰⁰,
 reconstruye las Iglesias quemadas,
 para que, cuando haya llegado la paz grande,
 te podamos tejer una gran corona,
 de todas partes viniendo
 guirnaldas y flores
 para coronar al Señor de la paz²⁰¹.
 ¡Bendito el que lo ha hecho, el que lo puede hacer!

¹⁹⁷ "Triunfadores", plural de *naṣṣīhā*, que tiene también el sentido de "resplandeciente", "espléndido". Por "espléndidas" traducimos *naṣṣīhīn* en el verso 4, calificando las flores de los "triunfadores". El término se usa en la literatura siríaca para designar a los santos, especialmente a los mártires. S. Efrén invita, pues, a los santos a participar en la asamblea litúrgica de la Iglesia. Por eso ellos traen sus "flores", es decir, sus "hazañas", del Paraíso.

¹⁹⁸ Es decir, del Paraíso. Es la misma expresión que se halla en el verso 5 de la estrofa 1. Para la idea a que se refiere el poeta al decir que sus flores son las más bellas, cf. *Carmina Nisibena* LXXIII, 1: "Bajo la tierra están los cuerpos de los justos, pero en el cielo están sus limosnas".

¹⁹⁹ "Castidad", *qaddīšūtā*, literalmente "santidad". Cf. *supra*, nota 186.

²⁰⁰ "Pacífica" *šayyen*, que significa también "haz cultivar". Igualmente, en el verso 9 *šayna* significa a la vez "tierra cultivada" y "paz". Allí el sentido es obviamente el de "paz".

²⁰¹ El texto de la estrofa supone como trasfondo un contexto de guerra, que ha de ser el de las guerras fronterizas entre romanos y persas durante los últimos años del período en que el poeta vivía en Nísibe, pero antes de la campaña de Juliano el Apóstata y de la capitulación del año 363. Cf. también *Carmina Nisibena* VI, 32s.

La liturgia pascual a la que pertenece este himno nos deja ver una celebración en la que participa todo el pueblo, hombres y mujeres, adultos, jóvenes y niños, y también los "hijos" y las "hijas de la alianza". Asisten el "pastor supremo" (el Obispo), que "explica" las lecturas bíblicas y el sentido de la celebración, y los presbíteros y diáconos: si la función de los primeros no puede deducirse con claridad del texto del himno, la de los diáconos tiene claramente que ver con las lecturas. A la celebración son invitados, además, los miembros de la Iglesia triunfante. Si la celebración tenía lugar en la Iglesia catedral, como parece probable, hay que imaginársela toda engalanada con flores e iluminada con antorchas. El ambiente de la celebración, salvadas las peculiaridades de Jerusalén, no es muy distinto del que sugieren los relatos de la Semana Santa en Jerusalén de la peregrina Egeria.

6. Himnos "capaces de curar a quienes los oyen".

La alabanza en S. Efrén no es separable de la "doctrina", esto es de la verdad revelada y enseñada por la Iglesia. Ya hemos podido percibirlo en los ejemplos de sus himnos que hemos visto hasta ahora. La belleza es inseparable de la verdad y del bien que se proponen en ellos. El canto de los himnos ha de ser capaz de "curar" a los oyentes, y esta expresión alude sin duda a la herida del pecado, pero más claramente aún a la defensa de la verdad revelada frente a lo que S. Efrén llama las "doctrinas", las falsas exposiciones de la verdad. Para esa defensa, al igual que otros maestros cristianos de la antigüedad, S. Efrén recurre a la lógica de la razón y a la lógica de la fe, y a la armonía profunda entre ambas. El himno que vamos a presentar ahora, como punto final de esta muestra de la poesía litúrgica de S. Efrén, pone esa dimensión en primer plano. Se trata del himno LIII de la colección *Contra haereses*, una colección de 56 himnos, interesantísimos, en los que la temática fundamental viene señalada por la polémica contra la astrología, y contra los gnósticos Marción, Bardaisán de Edesa, y Mani²⁰².

El himno LIII forma también parte de un pequeño grupo de himnos (LIII-LVI) que tienen todos el mismo metro, señalado por la indicación melódica que se da al comienzo del primero de ellos²⁰³. Todos ellos también

²⁰² Cf. E. Beck, *Des heiligen Ephraem des Syrers Hymnen Contra Haereses* (CSCO 169-170), Louvain, 1957. Para la polémica antignóstica en S. Efrén, cf. *supra*, nota 129.

²⁰³ Esa indicación melódica está tomada en este caso del comienzo del himno LVI, esto es, el último de la pequeña colección. Este dato basta par probar que, o bien el orden de los himnos no es original, o no lo es la indicación melódica.

están escritos en polémica con el gnóstico Bardaisán de Edesa (154-222 d. C.), excepto el LVI, que extiende la polémica a Marción y Mani. Bardaisán, sin embargo, no es nombrado explícitamente en el himno LIII, aunque todas las afirmaciones polémicas del himno se refieren a él. Sí lo será, en cambio, al comienzo y al final del himno LV, donde se dice: "orad por los hijos de Bardaisán" (estrofa 1), y "orad por Bardaisán" (estrofa 11).

El interés del himno LIII es múltiple, pues aparte de las cuestiones doctrinales que aborda finamente, Efrén da en él de pasada ciertas informaciones sobre qué es y cómo se compone un *madrâšâ*. Esta parte del texto (la estrofa 5) ha sido comentada minuciosamente por E. Beck²⁰⁴, y no vamos a repetir sus consideraciones. Aquí es suficiente con decir que el pasaje demuestra que los *madrâšê* eran cantados, y que tenían una métrica precisa, pero que no da información alguna sobre el modo de esa métrica (por ejemplo, no sirve para resolver la cuestión de si además del número de sílabas jugaban algún papel en ella los acentos). Por otra parte, al referirse a los 150 himnos de Bardaisán de Edesa, compuestos según el modelo del libro de los Salmos, S. Efrén da a entender que la composición de *madrâšê* no es una invención de S. Efrén, sino que remonta a una tradición anterior, un punto que exploraremos brevemente después de la lectura del himno. También Sozomeno y en dependencia suya, la *Vita* siríaca, afirmaban que S. Efrén compuso sus propios himnos para contrarrestar la influencia de los himnos de Bardaisán, una información que hay que entender "cum mica salis"²⁰⁵. En todo caso, y frente a una opinión bastante extendida, S. Efrén no dice que Bardaisán haya sido el creador de los *madrâšê*, sino que los compuso, poniendo metro, "peso y medida", a las palabras.

Himno *Contra haereses* LIII.

Con la melodía de: "el hato de Bardaisán"²⁰⁶.

1. También yo he creído siempre, hermanos míos,
en un único Ser ²⁰⁷,

²⁰⁴ Cf. las referencias más abajo, en la nota 214.

²⁰⁵ Cf. las referencias *supra*, notas 12 y 13. Para el valor de esta información, y sobre todo, para el carácter ficticio de la figura de Harmonius, cf. Drijvers, *Bardaisan of Edessa* (*supra*, nota 129), 180-183; Brock, "Syriac and Greek Hymnography" (*supra*, nota 81), 79-80.

²⁰⁶ Esta indicación melódica, tomada del comienzo del himno LVI, se encuentra en la colección *Contra haereses*, además de en los himnos LIII-LVI, en los himnos XIV, y XLIX-LI. La estrofa se presenta con diversas formas: 1) once miembros de cinco sílabas, y un responsorio de cinco sílabas (himnos L-LI; LV-LVI; el himno XIV tiene también esta estructura, pero falta el responsorio); 2) doce miembros de cinco sílabas, más un responsorio también de cinco sílabas (himno XLIX); 3) diez miembros de cinco sílabas y un responsorio de diez sílabas (himnos LIII-LIV).

y sólo pude saber que existía,
pues el cómo de su naturaleza²⁰⁸
es absolutamente incomprensible.
Aunque un hombre meditase
durante miles de años,
para tratar de hallar más
con su investigación,
encontraría sólo esto:
que existe, y nada más²⁰⁹.

Responsorio: ¡Gloria al único Ser,
por medio de su Hijo querido!

2. Me asombro de nuestros hermanos, que niegan la fe,
familia nuestra de Adán,
linaje nuestro de Eva:
¡cuántos compañeros
le han fabricado al Dios verdadero!
Aunque nuestra estirpe es la misma,
la de Adán, que proviene del polvo,
nosotros tenemos al Padre de la Vida,
y por Él nuestro linaje se separa
de todo el que niega la fe.
3. Es un perjuicio repetir ante vosotros
una de sus afirmaciones,
pues el oído sano
sufre con sus palabras.
Vuestro oído es una senda
para la voz del Verdadero²¹⁰,
que, al entrar, ha sellado
las puertas de vuestros oídos.
Pues Él no quiere que se introduzca
la mentira en su campamento.

²⁰⁷ "Ser" traduce *'ityā*, un término que se repetirá varias veces, en singular y en plural, a lo largo del himno, y que traducimos normalmente por "Ser", y en plural por "seres divinos". S. Efrén reserva este sustantivo para Dios, al igual que el sustantivo abstracto derivado *'itūtā*, pero *'ityā* era un término clave de la cosmología de Bardaisán, que pone en el origen del mundo seis *'ityē*, los cuatro "elementos", agua, aire, fuego y luz, más las tinieblas y Dios. Cf. Drijvers, *Bardaisan of Edesaa* (*supra*, nota 129), 130-143. Sobre el significado de *'ityā* y de *'itūtā*, cf. U. Possekkel, *Evidence of Greek Philosophical Concepts in the Writings of Ephrem the Syrian* (*supra*, nota 120), 55-59. En el himno que traducimos, S. Efrén muestra la inconsistencia de la posición de Bardaisán con la Escritura, y también con razonamientos cercanos a los de la apologetica filosófica helenística contra el politeísmo.

²⁰⁸ Para el significado de "naturaleza", *kyānā*, cf. U. Possekkel, *Evidence of Greek Philosophical Concepts in the Writings of Ephrem the Syrian* (*supra*, nota 120), 59-64.

²⁰⁹ Ya hemos encontrado esta afirmación de que el "cómo" de la naturaleza divina es inaccesible al hombre en el himno *De Fide* XXIII, 15, referido allí a la generación del Verbo. Para los pensamientos de esta estrofa, cf. también himnos *De Fide* LXXII, 5-7.

²¹⁰ "El Verdadero", *šarrīrā*, es una denominación de Dios muy frecuente en S. Efrén: es el Dios que se ha revelado en la creación y en la historia de la salvación, que tiene su culmen en la Encarnación del Verbo y en la vida de la Iglesia, cuyo testimonio se hace patente en la creación, en la Escritura y en la enseñanza de la Iglesia.

4. Y, sin embargo, el amor
os obliga, por necesidad²¹¹,
a tener que soportar
la repetición de sus palabras
acerca de los seres divinos y sus oponentes;
de las estrellas y los signos del zodiaco;
del cuerpo que proviene del Maligno,
y que no ha de resucitar;
del alma compuesta de siete partes²¹²,
y lo demás que no es preciso añadir²¹³.

5. Bardaisán hizo himnos
y los mezcló con música;
compuso salmos
e introdujo en ellos la métrica;
con medidas y pesos
ordenó las palabras,
y así distribuyó entre los simples
amargura envuelta en dulzura:
entre los enfermos, que no querían para sí
el alimento de la salud²¹⁴.

6. Quería poner los ojos en David
para adornarse con su belleza,
para ser aplaudido como él.
Compuso, también él,
ciento cincuenta salmos.
Dejó de lado, hermanos, la verdad de David,
y quiso imitar su número.
Pero David no cantaba
el canto de los que rechazan la fe,
cuya lira es toda falsedad.

7. David no mencionaba
esos seres divinos de los que habla él,
pues la divinidad es sólo una.
Ese solo nombre de "Ser"
reduce a nada los nombres
de esos seres divinos que no existen.
Pues si reciben todos el mismo nombre,
será que también son iguales en su naturaleza.
Su doctrina, hermanos míos,
se derrota por sí misma.

²¹¹ Referencia inapreciable a la actitud pastoral de S. Efrén frente a los seguidores de Bardaisán, pese a todo el vigor de la polémica teológica. Cf. también himno *Contra haereses* LV, 11.

²¹² Para esta idea, cf. himnos *De fide* I, 8, e himnos *Contra haereses* LIV, 3.

²¹³ La estrofa contiene un sumario de los principales puntos del sistema de Bardaisán.

²¹⁴ Para un comentario exhaustivo de los términos musicales de esta estrofa, y de su significado para la métrica de los *madrâšē*, cf. E. Beck, "Ephrāms des Syrsers Hymnik", en *Liturgie und Dichtum* (*supra*, nota 89), vol. 1, 348-354. Cf. también sus notas a la traducción de este pasaje del himno en *Hymnen Contra Haereses* (CSCO 170), 182.

8. Fijaos en el temor que tiene
a que se igualen las naturalezas
de esos seres divinos de que habla.
Así se pone de manifiesto la osadía
de haberlos igualado en sus nombres.
Las dos cosas son horribles
para el grupo de los que tienen discernimiento:
pues si no es justo
igualar las naturalezas,
entonces tampoco lo es igualar los nombres.
9. El error no deja espacio
a sus predicadores
para que verifiquen y vean
que, si anuncian unos "seres divinos"
que tienen todos el mismo nombre,
entonces, por eso mismo,
también será única su naturaleza:
uno sólo, en efecto, es el Ser,
que en todo concuerda consigo mismo:
en el nombre y también en la naturaleza.
10. Es verdad, hermanos míos, que todas las obras creadas
constituyen una única creación,
y aunque se les dé este único nombre
son distintas sus naturalezas
por la voluntad del Creador.
Pero en el caso de esos "seres divinos",
que no tienen al Creador como causa,
¿quién es el que les ha separado y unido,
el que ha separado sus naturalezas
y unido sus nombres?
11. Moisés nos da testimonio,
ya que no puso a ningún otro
el nombre de la divina esencia.
Otros fueron incluso llamados "dioses"²¹⁵,
pero no "seres divinos".
Con el primero de estos nombres nos mostraba
el sabor de su gracia,
y con el otro nombre nos daba a conocer
la fuerza de su esencia,
para que se reconozcan las dos.
12. Reveló a Moisés su nombre,
cuando se llamó a sí mismo "el que soy"²¹⁶,
que es el nombre de la esencia divina.
Y no llamó jamás

²¹⁵ Cf. Sal 82, 6; Jn 10, 34-36. El mismo pensamiento en los himnos *De Fide* LXIII, 8.

²¹⁶ En el texto siríaco de S. Efrén *'ehyē*, transcribiendo el término hebreo de Ex 3, 14, igual que hace la Pšittā. Cf. Beck, *Die Theologie des heiligen Ephrām* (*supra*, nota 128), 11. Cf. también himnos *De Fide* XLVII, 10.

con este nombre a ningún otro,
como hacía con sus otros nombres,
que se los puso a muchos.
Con este único nombre que se reservó
quería dar a conocer
que sólo Él es el Ser, y no hay ninguno más.

13. Aunque todos los nombres de Dios
son gloriosos por su Majestad,
y dignos de alabanza,
el Maligno tuvo envidia
de este único nombre que Dios se había reservado
para gloria de su ser divino:
por eso incitó a los que niegan la fe
a usar el nombre de "seres divinos";
Satán vinculó a los ídolos a su propio nombre,
y con los "seres divinos" ha hecho lo mismo²¹⁷.

Tenemos aquí un canto litúrgico de una gran densidad doctrinal, y un excelente ejemplo de cómo S. Efrén protegía con sus himnos "el rebaño adquirido con la sangre del Hijo de Dios", según la expresión de Jacob de Sarug. Pero el himno que acabamos de presentar nos conduce a otra reflexión: lo que podía deducirse o intuirse en algunos pasajes de los himnos *De Fide* que hemos citado más arriba, a saber, la existencia de otros himnos usados en las asambleas de los arrianos o de los gnósticos, se hace patente en este himno: S. Efrén habla de una colección de 150 himnos (*madrâšê*) compuestos por Bardaisán. El himno *Contra haereses* LIII no es el único pasaje en que S. Efrén menciona los *madrâšê* de Bardaisán. En la misma pequeña colección de *Contra haereses* LIII-LVI los menciona otras dos veces. Así, en LIV, 1, S. Efrén afirma: "Yo he oído sus himnos (*madrâšê*), que uno de ellos decía: "No pueden los sentidos del alma comprender al que es divino por esencia"". Y en el himno LV, 3-6, un difícil himno salpicado todo el de citas de Bardaisán cuyo significado preciso no es siempre evidente, menciona sus "himnos" (*madrâšê*), sus "canciones de cuna" o "nanas" (*nûššâraw[hy]*), y sus "cantos mórbidos" (*qûnqânaw[hy]*). En la estrofa 6 menciona también "ese himno secreto que tienen (*madrâšhôn kasyā*)", refiriéndose a los discípulos de Bardaisán.

²¹⁷ El sujeto de los dos últimos versos, que no está expresado en el texto siríaco, ha de ser Satán. Cf una expresión idéntica referida a Cristo y a la Iglesia en los himnos *Contra haereses* XXIV, 10. Lo que probablemente quiere decir S. Efrén es que Satán había conseguido que los ídolos, obra suya, por lo que a veces se les llama "demonios", fueran llamados "dioses". Y lo mismo ha hecho con los "seres divinos". Literalmente, el texto del último verso dice: "y a los seres divinos a su denominación (*kûnnâyā*)". El término *kûnnâyā* es sinónimo de *šmā*, "nombre", en el verso anterior, y está en paralelismo con él.

Así pues, S. Efrén llama inequívocamente *madrâšê* a los "himnos" compuestos por Bardaisán, y así pone de manifiesto que sus propias composiciones se insertan en una tradición. En esa tradición, como el mismo himno *Contra haereses* LIII expresamente señala para el caso de Bardaisán, la fuente primera de inspiración era el Salterio mismo. Nada puedo decir sobre la posible permanencia de la tradición sálmica, o más precisamente, hímnica, en el culto sinagoga de los primeros siglos cristianos. Ya hemos hecho referencia antes a la existencia de los *piyyūtīm* hebreos y a su relación clara con los *madrâšê* de lengua siríaca (y acaso también con los *kontakia*). Igualmente podrían señalarse los *hōdayyōt* de la comunidad de Qumran, que tenía estrechos vínculos con Mesopotamia y la Diáspora oriental, y que también poseen rasgos comunes, en el estilo y en la inspiración, con los himnos de la Iglesia de lengua siríaca. Pero la existencia en Siria-Mesopotamia de una tal tradición en el judaísmo, en estrecha relación con la liturgia cristiana, no debería sorprender en absoluto. El nombre mismo de *madrâšê*, relacionado con el término judío *midraš*, apunta en esta dirección. En primer lugar, porque con frecuencia los *madrâšê* son verdaderos *midrašīm* cantados. Pero también porque el uso preminentemente negativo que hace S. Efrén de la raíz *draš* y sus derivados (en su vocabulario, referidos casi siempre a los "dialécticos" o "discutidores" del arrianismo tardío) hacen poco pensable que S. Efrén haya acuñado el nombre de *madrâšā* para designar sus himnos: ese nombre le venía impuesto ciertamente por el uso tradicional, y el candidato más verosímil para el origen de la denominación es la tradición judía.

Los himnos de S. Efrén ponen de manifiesto la estrecha relación que existía en Nisibe y Edesa entre las dos comunidades, aunque fuese una relación polémica. Los *Himnos sobre los Ácimos*, por ejemplo, están todavía escritos en buena parte (¡a mitad del siglo IV!) para evitar la seducción que todavía la Pascua judía, y la celebración cuatordecimana de la Pascua que había sido común en Mesopotamia hasta su tiempo, ejercía sobre la comunidad cristiana²¹⁸. No hay razón para suponer que la situación fuese muy diferente en otras ciudades de Mesopotamia, a diferencia acaso de lo que sucedía en Palestina o en otras ciudades más occidentales de Siria. Un detalle puede ilustrar esta situación. Cuando en 1909 Rendel Harris descubre el manuscrito siríaco en que se hallan las *Odas de Salomón*, éstas están

²¹⁸ Véase una síntesis del contexto de los himnos pascuales de S. Efrén y de la celebración de la Pascua en su entorno en G. A. M. Rouwhorst, *Les hymnes pascales d'Ephrem de Nisibe* (*supra*, nota 1), vol. 1, 129-203, esp. 194-198.

acompañadas en el manuscrito de otra composición, los llamados *Salmos de Salomón*, que son indiscutiblemente una composición judía, probablemente de cuño fariseo. El ejemplo no está aislado en absoluto, aunque en otros casos no se trate de obras de carácter hímico.

Aun dentro del ámbito cristiano, no es fácil, sin embargo, trazar la prehistoria literaria de los *madrâšē* de S. Efrén. Como ha escrito S. Griffith, refiriéndose a las tres tradiciones hímicas del Medio Oriente que tenemos bien atestiguadas (los *madrâšē*, el *kontakion*, y los *piyyūtīm*), "todas estas obras, siríacas, hebreas y griegas, tuvieron su marco natural en la liturgia, un hecho que subraya el carácter dramático de su presentación. Por lo que se refiere en particular a las omposiciones de S. Efrén, no es improbable que en ellas estuviera desarrollando un tipo de himnos que ya existía en siríaco antes de él, aunque no hayan sobrevivido ejemplos de ellos por consideraciones posteriores de ortodoxia y por la arrasadora fama de las propias obras de Efrén"²¹⁹.

Algunos restos sobreviven, sin embargo, y algo de sus huellas se puede rastrear. Además de las posibles obras de la tradición judía, y de los *madrâšē* de Bardaisán, habría que mencionar aquí los *Salmos Maniqueos* que, aunque conservados sólo en copto, pertenecen sin duda a esa misma tradición²²⁰. S. Efrén mismo se refiere a los *madrâšē* de Mani en sus himnos *Contra haereses* I, 16. Y R. Murray ha usado ampliamente los *Salmos Maniqueos* para ilustrar aspectos de la tradición siríaca en su obra ya clásica sobre la antigua teología en lengua siríaca, *Symbols of Church and Kingdom*²²¹. En el libro de los *Hechos de Tomás*, del siglo III, se han incorporado dos poemas siríacos de métrica isosilábica, uno de ellos el famosísimo *Himno sobre la perla*²²². A. Baumstark²²³ ha señalado otros dos ejemplos en siríaco de métrica isosilábica más antiguos: la cita de un poeta pagano en un *mēm̄rā* de Isaac de Antioquía (que desgraciadamente no se puede fechar), y un pasaje en parejas de versos de siete sílabas, con rima, que se conserva en la antiquísima *Carta de Mara a Serapión*, quizás una de las piezas más antiguas de la literatura siríaca,

²¹⁹ S. H. Griffith, "'Faith Adoring the Mystery'" (*supra*, nota 28), 11.

²²⁰ Cf. C. R. C. Allberry (ed.), *A Manichaean Psalm Book*, Stuttgart, 1938.

²²¹ Cf. A. Murray, *Symbols of Church and Kingdom* (*supra*, nota 41), 27-29.

²²² Una buena bibliografía del *Himno sobre la perla* puede hallarse en J. K. Elliot, *The Apocryphal New Testament*, Oxford, 1993, 445-446. El otro himno es el epitalamio que se narra al final del *Hecho I*, nos. 6-7. Este poema se refería originalmente a la "Hija de la luz", pero ha sido adaptado a Cristo y a sus apóstoles.

²²³ A. Baumstark, "Altsyrische Profandichtung in gereimten Siebensilbern", *Orientalische Literaturzeitung* 36 (1933), 345-348. Debo esta información a S. P. Brock, "Syriac and Greek Hymnography" (*supra*, nota 81), 79.

también de origen pagano²²⁴. Podrían mencionarse también las *Odas de Salomón*, una obra, a mi juicio, de indiscutible cuño cristiano, y cuyo lenguaje elusivo y simbólico resulta mucho menos críptico cuando se está familiarizado con la terminología y los procedimientos de la tradición literaria siríaca, a cuyo mundo cultural inequívocamente pertenece²²⁵. Pero esta colección de himnos no tiene la métrica ni la estructura de los *madrâšê*, acaso porque, como piensa S. P. Brock, su lengua original fuera el griego.

Las obras que acabamos de mencionar –los himnos de Bardaisán y los salmos de Mani–, no pertenecen a la tradición de la gran Iglesia. En cuanto a las Odas de Salomón, la cuestión es debatida: yo, personalmente, me inclino a creer que sí, a pesar de su tono esotérico y de las dificultades de interpretación de no pocos pasajes. Pero también en la tradición que pudiéramos llamar "ortodoxa" hay una tradición himnográfica que señalar anterior a S. Efrén, por muy escasos que sean los ejemplos que estemos en condiciones de identificar. No hay que olvidar que ya en el Nuevo Testamento se encuentran referencias al canto de himnos en el culto cristiano (cf. 1 Co 14, 26; Cl 3, 16) e himnos o fragmentos de himnos que sin duda tuvieron desde el principio un contexto litúrgico, y que ponen de manifiesto

²²⁴ Baumstark la fechaba en torno al 70 d. C., y así también recientemente el historiador Fergus Millar, excelente conocedor del mundo helenístico en el Medio Oriente, pero otros autores prefieren situarla en el siglo III, cf. S. P. Brock, "Syriac and Greek Hymnography" (*supra*, nota 81), 79.

²²⁵ La edición más accesible hoy es J. H. Charlesworth, *The Odes of Salomon* (Society of Biblical Literature. Texts and Translations 13. Pseudepigrapha series 7), Chico California, 1977 (con bibliografía hasta ese año). Existe una traducción española de A. Peral/X. Alegre en A. Díez Macho (ed.), *Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. III, Madrid, 1982, 61-100, Y otra francesa, ricamente anotada, de M.-J. Pierre, *Les Odes de Salomon* (Apocryphes 4), Turnhout, 1994. Para un resumen de la investigación sobre las Odas hasta 1985, cf. G. R. Blaszczak, *A Formcritical Study of Selected Odes of Salomon* (Harvard Semitic Monographs 36), Atlanta, 1985, esp. 1-8. 137-55. Frente a quienes han sostenido un origen gnóstico para las Odas Charlesworth ha defendido un contexto judeo-cristiano, y en función de ello, una fecha de composición en la primera parte del siglo II, cf. "The Odes of Salomon—not Gnostic", *CBQ* 31 (1969), 357-69; idem, "The Odes of Salomon and the Gospel of John", *CBQ* 35 (1973), 298-322. H. J. W. Drijvers propuso primero que las Odas son una obra anti-marcionita, y propuso una fecha en torno al 200 d. de C., cf. "Die Oden Salomos und die Polemik mit den Markioniten im syrischen Christentum", en *Symposium Syriacum 1976* (OCA 205), Roma, 1978, 39-55. Posteriormente, Drijvers ha sostenido una fecha más tardía, la primera mitad del siglo III. Cf. "Kerygma und Logos in den Oden Salomos dargestellt am Beispiel der 23. Ode", en *Kerygma und Logos* (Festschrift C. Andersen), Göttingen, 1979, 153-72; y también "The 19th Ode of Salomon: its Interpretation and Place in Syrian Christianity", *JTS*, n. s. 31 (1980), 337-55 (esp. 353). Y luego ha propuesto otra fecha todavía más tardía, hacia el 275, cf. "Odes of Solomon and Psalms of Mani: Christians and Manichaeans in Third Century Syria", en *Studies in Gnosticism and Hellenistic Religion* (Festschrift G. Quispel, Études préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain 91), Leiden, 1981, 117-30, esp. 129. Estos trabajos están hoy convenientemente reunidos en H. J. W. Drijvers, *East of Antioch. Studies in Early Syriac Christianity* (Collected studies series 198), London, 1984 (estudios VII-X). L. Abramowski, en "Sprache und Abfassungszeit der Oden Salomos", *OC* 68 (1984), 80-90, acepta los paralelos señalados por Drijvers, pero no las dependencias que deriva de ellos.

la creatividad de la comunidad cristiana²²⁶. Algunos de ellos, como el Benedictus, el Magnificat y el Nunc dimittis, fueron con toda probabilidad compuestos en arameo o tal vez en hebreo²²⁷. Y el Apocalipsis de S. Juan, un libro que tardó mucho en ser recibido por la Iglesia de lengua siríaca en el canon, pero que está cuajado de semitismos y arameísmos, contiene no sólo numerosas referencias a himnos litúrgicos que reflejan en cierta medida la liturgia de su propia comunidad, sino que esos himnos tienen una ordenación responsorial que constituye quizás el más antiguo antecedente cristiano de la *madrâšā*²²⁸. Es difícil imaginar que una tradición así de viva haya muerto repentinamente. La antiquísima aclamación aramea *Laku Mara*, que se conserva en el oficio asirio caldeo, y los himnos *Gloria a Dios en las alturas* y *Oh, luz gozosa!*, que datan quizás del siglo II y son citados ya en el siglo IV por el compilador de *Las Constituciones Apostólicas*, que provienen sin duda del entorno de Siria, son testigos supervivientes de esa tradición, independientemente del carácter de su métrica²²⁹.

Para dos subgéneros de los *madrâšē* la búsqueda de la tradición debe ampliarse, u orientarse en otra dirección. El texto de *Contra haereses* LV, 5 mencionaba, entre los cantos de Bardaisán, además de los *madrâšē*, los *qūnqānē*, que Beck caracteriza como cantos con melodías sensuales y afeminadas²³⁰, y los *nūššârē*, o "canciones de cuna". Baste aquí señalar que

²²⁶ Para la himnografía cristiana primitiva, cf. G. Schille, *Früchrichtliche Hymnen*, Berlin, 1965; R. Deichgräber, *Gotteshymnus und Christushymnus in der frühen Christenheit* (STUNT), Göttingen, 1967; G. Dellinger, art. ὕμνος κτλ., en *ThWNT* VIII (1969), 503-505 (?); K. Wengst, *Christologische Formeln und Lieder des Urchristentums* (St NT, 7), Gütersloh, 1972.

²²⁷ Cf. Salvador Muñoz Iglesias, *Los Evangelios de la Infancia I. Los Cánticos del Evangelio de la Infancia según S. Lucas* (BAC 508), Madrid, 1990 (2ª edición), con bibliografía y referencias a la investigación anterior. Cf. también las observaciones que se hacen en José Miguel García Pérez y Mariano Herranz Marco, *La infancia de Jesús según Lucas* (Studia Semitica Novi Testamenti 6), Madrid, 2000.

²²⁸ Cf. especialmente F. Rusam, *Hymnische Formeln in Apokalypse 1* (Diss. theol. masch.), Kiel, 1970; K.-P. Jörens, *Das hymnische Evangelium. Untersuchungen zu Aufbau, Funktion und Herkunft der hymnische Stücke in der Johannesoffenbarung* (St NT, 5), Gütersloh, 1971; Idem, "Proklamation und Aklamation. Die antiphonische Grundordnung des frühchristlichen Gottesdienstes nach der Johannesoffenbarung", en *Liturgie und Dichtung* (cf. supra, nota 89), 187-208; U. Vanni, "Un esempio de dialogo liturgico in Ap 1, 4-8", *Bib* 57 (1976), 453-467.

²²⁹ No cito aquí conscientemente el himno al Logos del final del *Pedgogo* de Clemente de Alejandría, ni el Salmo de Valentín (Hipólito, *Ref.* VI, 37, 7), porque ciertamente no provienen del entorno de Siria. En cuanto al Salmo de los Naasenos (Hipólito, *Ref.* V, 10,2), su origen podría ser muy bien Siria o Palestina, dado el nombre semítico (derivado del hebreo *naḥāš*, "serpiente") que Hipólito da a la secta. Sobre los naasenos, cf. W. Foerster, "Die Naasener", en *Studi di storia religiosa nella tarda antichità pubblicati dalla cattedra di storia delle religioni dell' Università di Messina* (Messina, 1968), 21-33; J.-D. Kaestli, "L'interprétation du serpent de Genèse 3 dans quelques textes gnostiques et la question de la gnose "ophite"", en J. Ries (ed.), *Gnosticisme et monde hellénistique* (supra, nota 127), 116-130.

²³⁰ E. Beck, "Ephrāms des Syrerers Hymnik", en *Liturgie und Dichtung* (cf. supra, nota 89), vol. 1, 354 s.

S. Efrén ha compuesto también canciones de cuna. En la colección de himnos *De Nativitate* V-XX, una buena parte de ellos son precisamente "canciones de cuna" de la Virgen a su hijo divino. Y algunos MSS denominan a estos himnos *nūṣrâtā* (otra forma derivada de la misma raíz *nṣr*)²³¹. Tanto por su contenido teológico como por su fino lirismo, esas canciones de cuna figuran entre las piezas más bellas que haya compuesto S. Efrén, y acaso la poesía cristiana de todos los tiempos. Es imposible decir si para las canciones de cuna, S. Efrén siguió ya una tradición previa, o si sus melodías o su forma se inspiraban de algún modo en las canciones de cuna reales de su entorno. En cuanto al otro subgénero de los *madrâšē*, las *sogyâtā* o "poemas dialogados", de los que hemos hablado al comienzo de este trabajo, los estudios recientes de S. P. Brock y de R. Murray sobre las *sōgyâtā* han revelado que el género era ya cultivado en la antigua Mesopotamia, y aparece ya en la literatura sumeria²³². Se verifica una vez más que en las culturas del Medio Oriente lo que sorprende y hay que explicar son los cambios, no la continuidad.

No resisto la tentación de concluir con una consideración que podríamos llamar "pastoral". Esa consideración tiene que ver con la finura teológica de los textos que acabamos de leer, que, dicho sea de paso, no iban destinados a teólogos profesionales, sino a una comunidad cristiana compuesta de pastores, mercaderes, soldados, marineros y conductores de caravanas. Los "hijos e hijas de la alianza" provenían de la misma extracción social. La riqueza de estos textos llama poderosamente la atención, no sólo en relación con nuestros cantos litúrgicos actuales, por lo general deleznable, sino con mucha de la producción bizantina y siríaca posterior, que prefirió concentrar sus energías en los temas ascéticos y hagiográficos, y se cargó de tópicos. Los textos que hemos leído, en cambio –y el conjunto de la obra de S. Efrén– ponen de manifiesto una experiencia cristiana que aún no se había compartimentado: el "dogma" no se había separado aún de la "espiritualidad", con grave daño para ambos; no se había pretendido separar la verdad de su esplendor. Lo que resplandecía y provocaba la alabanza era la verdad revelada, y la belleza no era oropel añadido, adorno innecesario y formal, sino un reflejo, en lenguaje humano, de la gloria de la economía divina, y a la vez parte de esa misma economía. La poesía y el canto, que trataban sin duda de ser lo más bellos posible, dentro de la tradición cultural

²³¹ Cf. E. Beck, *Des heiligen Ephraem des Syrers Hymnen De Nativitate (Epiphania)* (CSCO 186), Louvain 1959, 45 (nota 1, la referencia al MS N).

²³² Cf. las referencias *supra*, en la nota 64.

a la que pertenecían, no tenían como finalidad "animar" una celebración que de otro modo resultaría aburrida o incomprensible, sino que su finalidad era enseñar, y ciertamente, "enseñar deleitando": pero todo el objeto de esa enseñanza era la fe y la tradición de la Iglesia.

Una segunda consideración es más inmediatamente práctica. ¿No sería posible recuperar la dignidad cristiana y teológica de los himnos en la traducción española del oficio divino, y en general, del canto litúrgico? No me voy a detener en hacer un juicio de los que están actualmente en uso, pero ciertamente ni por su concepción de la poesía, heredera en parte de extravagantes teorías poéticas de nuestro siglo, ni por su contenido teológico, cumplen su función de himnos. Su sensibilidad refleja demasiado la de unos años confusos. En algunos de ellos es difícil evitar la impresión de que han sido "cristianizados" casi violentamente, mediante el añadido forzado de la doxología final a la Trinidad. ¿No podría ayudar para esta tarea el recuperar y empezar a difundir –de una manera sencilla, por ejemplo, en un folleto complementario al oficio– algunos de los muchos tesoros que hay entre los himnos de la gran tradición de la Iglesia?