

Ver para creer: el uso de la écfrasis en el *Contra los juegos y el teatro de Juan Crisóstomo*¹

Alberto J. Quiroga Puertas²

Departamento de Filología Griega y Filología Eslava, Universidad de Granada ✉ 

<https://www.doi.org/10.5209/cfcg.103751>

Recibido: 3 de julio de 2025 • Aceptado: 29 de septiembre de 2025

Resumen: Este trabajo pretende demostrar que en su homilía *Contra los juegos y el teatro* Juan Crisóstomo se amparó en los recursos narrativos propiciados por la écfrasis para desarrollar su crítica contra aquellos feligreses que dejaron de asistir a misa para frecuentar los espectáculos teatrales con tal grado de asiduidad que motivaron las reprimendas del religioso. Con el fin de llevar a cabo un análisis de tipo retórico-literario de una écfrasis incluida en esta homilía, se ofrecerá en primer lugar una contextualización de las críticas a los espectáculos teatrales en el periodo imperial y tardo-antiguo para, a continuación, analizar dicha écfrasis en la que Crisóstomo denuncia los daños morales que comportaba la asistencia al teatro. El desarrollo de dos de los elementos constitutivos de la écfrasis (ἐνάργεια y σαφήνεια), así como el marco visual generado por una τειχοσκοπία intercalada en la propia écfrasis, facilitaron la exposición de la crítica de Juan Crisóstomo de ciertos aspectos de los espectáculos teatrales que suponían un peligro para el alma de un cristiano.

Palabras clave: écfrasis, ἐνάργεια, σαφήνεια, τειχοσκοπία, Juan Crisóstomo, espectáculos teatrales.

ENG Seeing is believing: the use of ekphrasis in *John Chrysostom's Against games and theatres*

Abstract: This paper aims to show that in his homily *Against Games and Theatre*, the use of narrative resources provided by ekphrasis allowed John Chrysostom to develop his criticism against those churchgoers who stopped attending mass to frequent theatrical performances so often that Chrysostom thought it was his duty to chastise them publicly. To carry out a rhetorical-literary analysis, first an overview of the criticism against theatrical shows in the imperial and late-antique period will be provided. After that, an ekphrasis from Chrysostom's homily *Against Games and Theatre* will be explored. In this description, Chrysostom denounced the dangers that attending theatrical shows entailed for the soul of a Christian by means of the narratological resources provided by ekphrasis (ἐνάργεια and σαφήνεια) and by the frame offered by a τειχοσκοπία meant to underline the temptations that could tantalize a Christian soul.

Keywords: ekphrasis, ἐνάργεια, σαφήνεια, τειχοσκοπία, John Chrysostom, theatrical shows.

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación "La cultura de la invectiva en la literatura imperial y tardo-antigua" (I + D + I PI21-00046) financiado por la Consejería de Universidad, Investigación e Innovación de la Junta de Andalucía. "Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en el Seminario Internacional "Dímelo a la máscara: los insultos en el teatro grecolatino", celebrado en la Universidad de Málaga los días 3 y 4 de abril de 2025. El autor desea agradecer a la organización del congreso y a los asistentes sus reflexiones acerca del trabajo presentado".

² El autor del artículo desea agradecer vivamente a los revisores de la revista sus apreciaciones, correcciones y recomendaciones. Cualquier error o incorrección es solamente atribuible al autor.

Sumario: 1. Introducción. 2. Críticas a los espectáculos teatrales en la literatura imperial y tardo-antigua. 3. *Contra ludos et theatra* de Juan Crisóstomo. 4. Mostrar para convencer: análisis de una écfrasis en *Contra ludos et theatra*. 5. Conclusiones.

Cómo citar: Quiroga Puertas, A. (2026). Ver para creer: el uso de la écfrasis en el *Contra los juegos y el teatro* de Juan Crisóstomo. *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Griegos e Indoeuropeos)*, 36, 249-258.

1. Introducción

Con motivo de la celebración del Día Internacional de las Mujeres de 2025, se programó en el ayuntamiento de Linares la representación de *Lisistrata, tragedia y comedia de la Antigua Grecia*, una adaptación a cargo de Paca López a partir de la famosa comedia de Aristófanes. Sin embargo, «Apenas cinco minutos después de su inicio, la concejala de Igualdad se levantó de su asiento y ordenó la paralización de la obra» dado que en su opinión «era una versión sui generis cuyo contenido y lenguaje no eran el más adecuado al público de la sala, donde había personas mayores y niños»³.

Este reciente incidente recuerda en gran medida a las reacciones y actitudes que algunos miembros de las élites culturales del periodo imperial mantuvieron ante los espectáculos teatrales y que fueron adoptadas y reformuladas por autores cristianos. Sus críticas iban dirigidas a aspectos tan variados como el contenido de las representaciones teatrales, del mimo y de las pantomimas por ser considerados blasfemos y amorales; el comportamiento al que incitaban las tramas; o incluso los peligros de asimilación de los actores, figuras tradicionalmente mal consideradas, con personajes públicos como obispos, políticos u oradores debido a que participaban de un lenguaje corporal y gestual similar. Como se mostrará en la siguiente sección, las críticas a los espectáculos teatrales también solían contener una fuerte carga ideológica que se alineaba con postulados culturales y, sobre todo, religiosos en el caso de las fuentes cristianas.

2. Críticas a los espectáculos teatrales en la literatura imperial y tardo-antigua

La diversidad de las representaciones teatrales y de los espectáculos de entretenimiento que se celebraban en el periodo imperial y tardo-antiguo abarcaba desde *agones* retóricos a representaciones de mimos y de pantomima, recitaciones de pasajes de obras clásicas, competiciones atléticas o de gladiadores. Nuestra comprensión de las dinámicas que discurrían alrededor de la celebración de estos espectáculos ha puesto de manifiesto un complejo entramado de conexiones entre los distintos ámbitos vinculados a esos espectáculos (religión, cultura, oratoria, identidades, etc.)⁴. Sin embargo, salvo algunas excepciones⁵, las fuentes del periodo – especialmente las cristianas – subrayaron de modo recurrente el efecto pernicioso que las representaciones teatrales de mimo y de pantomima podían llegar a tener en la conducta y en las creencias de los asistentes⁶.

Clemente de Alejandría, por ejemplo, comparó en varios pasajes de su *Protréptico* los peligros de la cultura pagana con la salvaguarda que ofrece la recta guía de Dios (*Protr.* 12, 118: «Huyamos, pues, de esta costumbre, huyamos, como de una cumbre difícil, de la amenaza de Caribdis o de las sirenas míticas»)⁷. Su argumentación se fundamentó en la contraposición entre las superficiales ficciones

³ Ginés Donaire, Diario El País, 16 de marzo 2025: <https://elpais.com/cultura/2025-03-16/la-concejala-de-igualdad-de-linares-ordena-parar-una-representacion-de-lisistrata-por-su-contenido-radical.html>

⁴ Al respecto, son de gran ayuda los trabajos de Hall & Wiles (2008); Roueché (1993; 2007); Webb (2008: 25-43) o, más recientemente, Stenger, para quien estos espectáculos destacaban por su valor identitario (2022: 59): «On one side, we find the Hellenic world, populated by games, theatre spectacles, sophistic displays, the established schools, and the ancient philosophers».

⁵ Por ejemplo, el discurso 64 de Libanio de Antioquía es una pieza a favor de los bailarines y de los espectáculos teatrales dado su carácter helenizante y el efecto propedéutico que podía tener sobre los espectadores. Webb (2022) incluso propone que la defensa que hizo de los bailarines Libanio puede extenderse al campo de la religión y de la metafísica en virtud del vocabulario e imaginaria usados por el sofista. Una exposición de testimonios más favorables hacia el teatro en el ámbito de la querrela religiosa cristianismo-paganismo se puede leer en Lugaresi (2008: 382-387).

⁶ Algunos de estos testimonios se discuten en Célérier (2018-2019) o Jiménez Sánchez (2016, 2021).

⁷ Traducciones tomadas de Isart Hernández (2008: 191).

teatrales con los dramas reales de la vida (*Protr.* 12, 119): «Este es el monte amado por Dios; no sirve de base a las tragedias como el Citerón, sino que está consagrado a los dramas de la verdad». En el ámbito de la apologética latina, Tertuliano adoptó el tono de un *laudator temporis acti* al evocar las «leyes que reprimían el lujo y la ambición, que ordenaban no gastar en una cena más de cien ases ni servir más de una gallina, y que no fuera cebada (...) que hacían derribar inmediatamente los teatros que se levantaban para corrupción de las costumbres» (*Apol.* 6, 2-3)⁸. De este modo, Tertuliano incorporó a su arsenal retórico la crítica a los espectáculos teatrales al reprochar a los paganos que los teatros de su tiempo eran los lugares en los que (*Apol.* 15, 4) «vuestros dioses danzan sobre la sangre humana, sobre los restos pútridos de los condenados, proporcionando argumentos y leyendas a los criminales, cuando no personifican también los condenados a vuestros dioses».

Por su parte, Cipriano de Cartago, en una carta dirigida a Eucraccio, obispo de Tina, negaba el perdón a un histrión cristiano que continuaba enseñando su profesión a pesar de que dicha práctica estaba prohibida una vez que una persona había sido bautizada. Cipriano invocó para sostener su postura un pasaje del *Deuteronomio* (22, 5): «No llevará la mujer vestidos de hombre, ni el hombre vestidos de mujer, porque el que tal hace es abominable a Yavé, tu Dios» arguyendo que ese individuo debería haber vivido de la caridad de los hermanos cristianos antes que haberse decidido a ser actor de teatro o dedicarse a formar actores (*Ep.* 2, 1): «¿No es mayor crimen no sólo ponerse vestidos femeninos, sino, bajo el magisterio de un arte impúdico, imitar incluso con el gesto a los indecentes, libertinos y afeminados?»⁹. Incluso el emperador pagano y neoplatónico Juliano censuró la dimensión corruptora del teatro en su *Misopogon*, una de las invectivas más famosas del siglo IV, en la que atacó a los antioquenos, entre otros motivos, por su excesiva afición a los espectáculos teatrales. Juliano puso en boca de un anónimo interlocutor las siguientes palabras de las que se desprende su desdén por casi cualquier forma de entretenimiento, actitud que le costó la animadversión de Antioquía (343d-344a): «Al despedir los teatros, los mimos y los bailarines has destruido nuestra ciudad, de modo que no recibimos ningún bien de ti como no sea tu mal humor, que soportamos ya desde hace más de seis meses»¹⁰.

En estas críticas a los espectáculos teatrales subyace una serie de preocupaciones recurrentes a lo largo del periodo imperial y tardo-antiguo: desde el peligro de que una representación teatral llegara a convertirse en una forma de corrupción moral o en un modo de mimesis cultural que adocenara a las masas, hasta la crítica a la ausencia de responsabilidad individual de actores y espectadores convertidos en *homines theatrici* fácilmente influenciables por el mensaje amoral de la pantomima y de los espectáculos teatrales¹¹.

3. *Contra ludos et theatra* de Juan Crisóstomo

El temor a la absoluta ausencia de ejemplaridad en el teatro y a su influencia corrompedora entre los asistentes que se desprende de los anteriores ejemplos configura el núcleo temático de la homilía *Contra los juegos circenses y el teatro* de Juan Crisóstomo¹². Como es sabido, Crisóstomo se convirtió en una de las principales figuras religiosas y culturales de los siglos IV-V y en uno de los escritores del periodo tardo-antiguo del que se conservan más obras. En lo que se refiere a su producción homilética, esta se caracterizó por tender frecuentemente hacia la invectiva, a través de cuyas convenciones retóricas y temáticas Crisóstomo insuflaba a sus homilías un contenido a veces pedagógico, ocasionalmente ejemplarizante, pero casi siempre vituperante. De hecho, en *Contra los juegos circenses* Crisóstomo no dudaba en expresarse del siguiente modo consciente del poder punzante y cáustico de su oratoria (*PG* 56, 269.1): «Pues si no tengo espada, en cambio yo tengo una palabra más cortante que cualquier espada [*cf. Hb* 4,12]; y si no tengo fuego, sí tengo una doctrina más ardiente que el fuego, capaz de abrasar más eficazmente que él»¹³.

⁸ Traducciones tomadas de Castillo García (2001: 72).

⁹ Traducciones tomadas de García Sanchidrián (1998: 57).

¹⁰ Traducción tomada de García Blanco (1982: 245).

¹¹ Lugaresi (2008: 814-815).

¹² Sobre las circunstancias que rodearon a la composición de esta homilía, véase Delgado Jara & Luque Herrera (2023: 40-46); Mayer & Allen (2000: 118).

¹³ Las traducciones de *Contra los juegos circenses* proceden de Delgado Jara & Luque Herrera (2023).

Esta cita sintetiza el tono lacerante de *Contra los juegos circenses y el teatro*, homilía datada entre febrero y julio del año 399 en la que Crisóstomo reprendió duramente a los ciudadanos de Constantinopla por haber dejado de asistir a la iglesia para acudir a las carreras de caballos (PG 56, 263.15-16: πρὸς τὴν θεωρίαν τῶν ἀμιλλητηρίων ἵππων ἡυτομόλησαν) y a representaciones teatrales de las que “estaban enfermos” los constantinopolitanos (PG 56, 266.15-16: ὅτι καὶ νοσῶν, οὐκ οἶδας ὅτι νοσεῖς, ἴνα καὶ τὸν ἰατρὸν ἐπιζητήσης)¹⁴. Crisóstomo añadió como agravante de estos reproches que recientemente la iglesia se hubiera llenado de feligreses que rezaban para que amainara un fuerte temporal (PG 56, 265.7-13): «[Se elevaron] letanías y súplicas, y toda nuestra ciudad, como un torrente, corría a los lugares de los Apóstoles, y escogimos como protectores a san Pedro y al bienaventurado Andrés, a la pareja de los apóstoles, Pablo y Timoteo». Sin embargo, una vez pasado el temporal, los fieles dejaron de acudir al templo, actitud que Crisóstomo les afeó recordándoles que la creación de la naturaleza había sido obra de Dios (PG 56, 265-40-266.5).

Estas reprobaciones desencadenaron a lo largo de la homilía el desarrollo de conceptos y tópicos propios de la prédica del cristianismo tardo-antiguo tales como el recordatorio a los creyentes de que Dios les exigiría cuentas en función de los hábitos de vida cristianos que hubieran seguido en esta vida (por ejemplo, en PG 56, 265.38-40: τί δὲ ἀπολογησόμεθα, ὅταν τῆς ἡμέρας ἐκείνης ἀπαιτώμεθα εὐθύνας;) o la denuncia de la facilidad con la que sucumbían a las tentaciones del diablo (por ejemplo, en PG 56, 266.2-3: τοῦ διαβόλου τὴν ἐπιθυμίαν πληροῖς;)¹⁵. Las secciones finales de la homilía consisten en una justificación por parte de Crisóstomo de la medida que quería adoptar para salvaguardar la pureza de la Iglesia y castigar a los asistentes al teatro, esto es, excomulgarlos hasta que dejaran de acudir a los espectáculos teatrales. De hecho, exhortó a sus feligreses a que adoptaran una actitud similar (PG 56, 269.26-29): «Y haced eso mismo vosotros: no les respondáis, ni los recibáis en casa, ni compartáis con ellos la mesa, ni a la entrada, ni a la salida, ni en la plaza; y así los recuperaremos fácilmente».

La preocupación de Crisóstomo por causa de la asistencia de sus feligreses a los espectáculos teatrales ya fue percibida en su periodo. En el *Diálogo sobre la vida de Juan Crisóstomo*, compuesto alrededor del 408, Paladio de Helenópolis se hizo eco de la zozobra que sentía Crisóstomo, si bien acomodando este sentimiento a las convenciones hagiográficas del *Diálogo*. Así, Paladio consigna que uno de los grandes méritos de Crisóstomo consistió en reconducir a los adictos a las carreras de caballos y a los asistentes al teatro al redil del Señor¹⁶.

En el ámbito de los estudios del cristianismo tardo-antiguo, la homilía *Contra los juegos circenses y el teatro* ha sido abordada desde distintas perspectivas: desde el enfoque moralista de Vanderberghe al completo análisis socio-cultural de Leyerle; desde el trabajo de Brottier sobre las consecuencias de la asistencia a los espectáculos teatrales en relación con las disputas entre los distintos credos cristianos al de Leonardo Lugaresi, quien establece un interesante modelo de estudio fundamentado en la triangulación que estableció Crisóstomo entre la iglesia, la casa particular del creyente y el teatro, o al de Delgado Jara y Luque Herrera con sus consideraciones acerca del legado de esta homilía a raíz del Concilio Vaticano II¹⁷.

¹⁴ Sobre la importancia del léxico de la medicina y de las enfermedades en la producción literaria de Crisóstomo, véase Ángel Espinós (2018).

¹⁵ Sobre las consecuencias de sucumbir a las tentaciones, Lugaresi (2008: 706) añade que «La deviazione spettacolare assume quindi il carattere diabolico di una ribellione a Dio, proprio perché spezza questo nesso originario tra l' uomo e la natura, rendendolo cómplice dell' adulterazione del creato compiuta dal diavolo. Le cose create e affidate all' uomo per il servizio di Dio vengono così impiegate per compiere l' ἐπιθυμία diabolica». Léase también Stenger (2022: 75-80) para entender cómo Crisóstomo contrapuso elementos agonísticos de la cultura pagana a los valores cristianos que los jóvenes debían aprender.

¹⁶ Pal. *Dial.* 5: ὡς τοὺς ἵππομανεῖς καὶ θεατροσκόπους, καταλιμπάνοντας τὰς αὐλὰς τοῦ διαβόλου, δρομαίως χωρεῖν ἐπὶ τὴν μάνδραν τοῦ Σωτῆρος ἔρωτι τῆς σύριγγος τοῦ φιλοπροβάτου ποιμένου. Sobre la importancia del teatro en la obra de Crisóstomo, véase Pasquato (1976).

¹⁷ Vanderberghe (1955); Leyerle (2001: 49-76); Brottier (2004); Lugaresi (2008: 701-712); Delgado Jara & Luque Herrera (2023: 65-67).

4. Mostrar para convencer: análisis de una écfrasis en *Contra ludos et theatra*

A estos resultados académicos me gustaría aportar el análisis de una écfrasis que forma parte de la homilía y que, en mi opinión, representa a la perfección el dominio que Juan Crisóstomo tenía de las técnicas retóricas y, muy especialmente, de su adecuación al desarrollo de un mensaje de tipo moralizante como el que se halla en *Contra los juegos circenses y el teatro*¹⁸. La motivación de este análisis responde al interés por evidenciar que una descripción retórica en un texto como el de Crisóstomo no sólo atendía a una función estilística, sino que también se avenía a unas necesidades argumentativas y ejemplarizantes mediante las que Crisóstomo quería reorientar y reeducar a sus feligreses¹⁹.

Este es el texto en concreto (PG 56, 266.28-267.15):

Καὶ τί λέγω τὸ θέατρον; Ἐν ἀγορᾷ πολλάκις ἔαν ἀπαντήσωμεν γυναῖκι, θορυβοῦμεθα· σὺ δὲ ἄνω καθήμενος, ὅπου τοσαύτη πρὸς ἀσχημοσύνην παράκλησις, ὁρῶν γυναῖκα πόρνην γυμνῆ τῆ κεφαλῇ μετὰ πολλῆς τῆς ἀναισχυντίας εἰσιούσαν, χρυσαῖ περιβεβλημένην ἱμάτια, μαλακίζομένην, θρυππομένην, ἄσματα ἄδουσαν πορνικὰ, κατακεκλασμένα μέλη, αἰσχρὰ προιεμένην ῥήματα, ἀσχημονοῦσαν τοιαῦτα, ἅπερ ὁ θεωρήσας ἂν εἰς ἔννοιαν λάβῃς, κάτω κύπτεις· τολμᾷς εἰπεῖν ὡς οὐδὲν πάσχῃ ἀνθρώπινον; Μὴ γὰρ λίθος σοὶ τὸ σῶμα; μὴ γὰρ σίδηρος; Οὐ γὰρ παραιτήσομαι πάλιν τὰ αὐτὰ εἰπεῖν. Μὴ γὰρ τῶν μεγάλων καὶ γενναίων ἀνδρῶν ἐκείνων, οἱ ἀπὸ φιλῆς ὄψεως κατηνέχθησαν, φιλοσοφώτερος σὺ εἶ; Οὐκ ἤκουσας τί φησὶν ὁ Σολομῶν· Περιπατήσῃ τις ἐπὶ ἀνθρώκων πυρὸς, τοὺς δὲ πῶδας οὐ κατακαύσει; Ἀποδῆσαι τις πῦρ ἐν κόλπῳ, τὰ δὲ ἱμάτια οὐ κατακαύσει; Οὕτως ὁ εἰσιῶν εἰς γυναῖκα ἄλλοτριαν. Εἰ γὰρ καὶ μὴ συνεπλάκῃς τῆ πόρνη, ἀλλὰ τῆ ἐπιθυμίᾳ συνεγένου, καὶ τῆ γνώμῃ τὴν ἀμαρτίαν εἰργάσω. Καὶ οὐδὲ κατὰ τὸν καιρὸν ἐκείνον μόνον, ἀλλὰ καὶ τοῦ θεάτρου λυθέντος, ἀπελθούσης αὐτῆς, τὸ εἶδωλον ἐκείνης ἐναπόκειται σοὺ τῆ ψυχῇ, τὰ ῥήματα, τὰ σχήματα, τὰ βλέμματα, ἡ βάδισις, ὁ ῥυθμὸς, ἡ διάκρισις, τὰ μέλη τὰ πορνικὰ, καὶ μυρία τραύματα λαβῶν ἀναχωρεῖς (...) οὐκ ἀνέρχῃ μόνος εἰς τὴν οἰκίαν, ἀλλὰ τὴν πόρνην ἔχων μετὰ σεαυτοῦ, οὐ φανερώς καὶ δῆλως ἀνιούσαν· ὅπερ ἦν κουφότερον· ταχέως γὰρ ἂν ἐξήλασεν ἡ γυνὴ· ἀλλὰ τῆ γνώμῃ, καὶ τῷ συνειδῶτι ἐγκαθημένην, καὶ ἀνάπτουσαν ἔνδον τὴν Βαβυλωνίαν κάμινον, μᾶλλον δὲ πολλῶν χαλεπωτέραν· οὐ γὰρ στυππίον καὶ νάφθα καὶ πίσσα, ἀλλὰ τὰ εἰρημένα τροφή τῷ πυρὶ γίνεται, καὶ πάντα ἄνω καὶ κάτω²⁰.

¹⁸ Sobre la formación retórica de Juan Crisóstomo y la posibilidad de que fuera estudiante del prestigioso sofista Libanio de Antioquía, léase Malosse (2008).

¹⁹ Michael Motia estima que composiciones retóricas como la écfrasis albergaban una intencionalidad distinta en función de las afinidades religiosas de los autores. Así, mientras que autores paganos como Libanio imitaban modelos retóricos (principalmente, Demóstenes) como una práctica literaria pautada y cuyo logro se podía alcanzar, en la literatura cristiana tardo-antigua la imitación de modelos literarios se entendía como (2021: 101) «an activity or mode of relationship that one never concludes. None of these Christians will achieve imitation of Paul in the sense that he becomes so fully internalized that he is completely absorbed, like a drop of water in the ocean; the relationship into which they enter includes a felt distance and is meant to last a lifetime».

²⁰ «Y ¿qué digo del teatro? En la calle con frecuencia, si nos encontramos con una mujer, nos turbamos: y tú, sentado arriba, donde hay tantas llamadas a la lujuria, viendo a una meretriz que sale con la cabellera suelta con gran desvergüenza, con vestiduras de oro, consumida por la liviandad y la molicie, cantando canciones obscenas, versos lascivos, pronunciando palabras desvergonzadas, haciendo gestos tan indecentes que, si los recuerdas tú que los viste, bajas la cabeza, ¿te atreves a decir que no te pasa lo que a los demás hombres? Pues, ¿acaso eres de piedra? ¿Eres de hierro? Porque no tendrás dificultad en decir de nuevo lo mismo. Pues, ¿acaso eres tú más firme que aquellos grandes y nobles varones, que por solo una [simple] mirada fueron derribados? ¿No escuchaste lo que dice Salomón: ¿Podrá alguien andar sobre brasas encendidas y no quemarse los pies? ¿Podrá alguien guardar el fuego en su regazo y no quemarse las vestiduras? Tal es el que entra con mujer ajena. Pues, aunque no consumaste la deshonestidad, sin embargo, con tu deseo la consumaste, y en tu pensamiento cometiste el pecado. Y no solo en aquel instante, sino también después de haber acabado el teatro, retirada ella [la meretriz], llevas grabada su imagen en tu alma, sus palabras, sus gestos, sus miradas, su paso, sus movimientos cadenciosos, su voz, sus miembros impúdicos, y te retiras traspasado de innumerables heridas (...) No volviste solo a casa, sino llevando contigo a la meretriz, no descubierta y manifiestamente –lo cual precisamente sería más leve el daño, pues rápidamente la apartaría tu esposa, sino sentada en tu pensamiento y en tu conciencia, y encendiendo dentro un horno de Babilonia, y todavía mucho más terrible que aquel; pues no tiene por combustible estopa, nafta y pez, sino todo lo que ya hemos dicho, y todo lo habido y por haber».

Estas líneas cumplen sobradamente con el poder y la eficacia descriptiva que se atribuía a la écfrasis en la antigüedad a tenor de lo que las fuentes de naturaleza retórica y literaria prescribían acerca de esta técnica literaria²¹, especialmente en lo que se refiere a dos elementos clave en su proceso compositivo: por una parte, la ἐνάργεια, entendida como la viveza descriptiva y como una virtud generadora de evocaciones sinestésicas en la medida en que es capaz de hacer que el auditorio prácticamente vea lo que está escuchando (Theo *Prog.* 119.29: σχεδὸν ὄρασθαι τὰ ἀπαγγελλόμενα)²²; por otra parte, la σαφήνεια, esto es, la claridad expositiva a la que contribuye la adecuación del estilo al tema que se discute (Theo *Prog.* 119.30-31: τὸ δὲ ὅλον συνεξομοιοῦσθαι χρῆ τοῖς ὑποκειμένοις τὴν ἀπαγγελίαν) y de la que incluso depende la inteligibilidad del discurso (Ar. *Rhet.* 1404b1-27)²³.

En las primeras líneas de la écfrasis compuesta por Crisóstomo, tanto la ἐνάργεια como la adecuación del estilo al tema que precisa la σαφήνεια se muestran a través de un lenguaje multisensorial²⁴. Así, Crisóstomo consigue que se pueda visualizar a la meretriz gracias a la detallada descripción que de ella aporta discriminando los distintos elementos que provocaban la excitación de los espectadores: su físico (γυναῖκα πόρνην γυμνῇ τῇ κεφαλῇ), la vestimenta que llevaba (χρυσᾷ περιβεβλημένην ἰμάτια) y el modo en que cantaba y actuaba (μετὰ πολλῆς τῆς ἀναισχυντίας; μαλακίζομένην; θρυππομένην; ἀσχημονοῦσαν τοιαῦτα).

En este sentido, es importante destacar que *Contra los juegos circenses y el teatro* no es la primera obra en la que Crisóstomo presenta la figura de una meretriz como símbolo de las tentaciones terrenales. En *De la vanagloria y de la educación de los hijos*, homilía compuesta en el 393 ó 394²⁵, Crisóstomo arremetió contra la κενοδοξία ('vanagloria') derivada de logros terrenales y que corrompía la educación religiosa de los cristianos. Para ello, Crisóstomo personificó la vanagloria en un demonio que, a su vez, adoptó la forma de una hetaira con la que la meretriz de *Contra los juegos* compartirá rasgos como adornarse con joyas de oro y arreglarse con sensuales vestimentas. La semejanza en el vocabulario empleado por Crisóstomo (*Contra los juegos*: χρυσᾷ περιβεβλημένην ἰμάτια, μαλακίζομένην; *De la vanagloria*: πολλὰ μὲν περιθέμενος τὰ χρυσία καὶ ἰμάτια ἐνδύς μαλακὰ) y en la inclusión de una prostituta excesivamente engalanada parece indicar que para Crisóstomo hubo una continuidad entre los daños morales derivados de la κενοδοξία y los asociados a la asistencia a los espectáculos teatrales.

La activación de la ἐνάργεια y la σαφήνεια perseguía, en definitiva, catalizar un componente admonitorio y moralizante en la écfrasis hasta el punto de que el propio Crisóstomo sostiene que la escena que ha descrito ha quedado grabada en el alma del anónimo espectador (*PG* 56, 267.3-4: «llevas grabada su imagen en tu alma (τὸ εἶδωλον ἐκείνης ἐναπόκειταιί σου τῇ ψυχῇ)»). La apelación al *pathos* del auditorio mediante la composición de una écfrasis de este tipo suponía una invitación a que la audiencia reflexionara en un ejercicio de introspección espiritual²⁶. De hecho, según Quintiliano, la composición de una écfrasis buscaba generar una reacción emocional motivada por la visión del evento descrito²⁷, de manera que el despliegue de los recursos sensoriales activos en la écfrasis de Crisóstomo funcionaría como una especie

²¹ Entre las fuentes clásicas que codificaron los elementos constitutivos de la écfrasis, así como su funcionalidad, véase Aphth. *Prog.* 10.36.22; D.H, *Lys.* 9; Hermog. *Prog.* 10.1-36; Quint. *Inst.* 6.2.32, 8.3.61; Theo *Prog.* 118.7-8. La écfrasis fue un tipo de composición literaria muy presente en el ambiente escolar y cultural coetáneo a Juan Crisóstomo (Baghos 2017). Sobre el valor narratológico de la misma en la prosa tardo-antigua, resulta muy interesante el enfoque de Paskaleva (2024).

²² Sobre el tratamiento teórico que se dio en la antigüedad a la écfrasis en relación con la ἐνάργεια, véase Manieri (1998).

²³ Sobre el valor retórico, filosófico e incluso epistemológico de la σαφήνεια, léase Leshner (2010).

²⁴ En el caso concreto de la ἐνάργεια, esta se refuerza en la écfrasis de Crisóstomo mediante el uso recurrente de preguntas retóricas (e.g., τί λέγω τὸ θέατρον; τοιμῶς εἰπεῖν ὡς οὐδὲν πάσχις ἀνθρώπινον; Μὴ γὰρ λίθος σοι τὸ σῶμα; μὴ γὰρ σίδηρος;). Al respecto, como indica Tiberio, rétor del siglo IV d.C., uno de los aportes del uso de las preguntas retóricas era la generación de ἐνάργεια, *Fig.* 13: Τὸ πυσματικὸν δὲ σχῆμα ἔργα μὲν ἔχει δ'· προσοχὴν, σαφήνειαν, ἐνάργειαν, ἔλεγχον.

²⁵ Acerca de la datación y composición de esta homilía, véase Malingrey (1972: 41-47).

²⁶ Sobre la función cognitiva e intelectual de las écfrasis en la antigüedad, véase Ludlow (2020: 31-76) y Webb (2009: 87-130).

²⁷ *Inst. Or.* VI.2.32: *Insequetur ἐνάργεια, quae a Cicerone inlustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere, et adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur.*

de ensalmo que poco a poco dibujaría en la imaginación del auditorio provocativas imágenes indelebles a modo de advertencia ante los peligros a los que se exponían al asistir al teatro²⁸.

Por otra parte, dentro de esta ékfrasis Crisóstomo generó un marco visual propio de la *τοιχοσκοπία*²⁹ al ubicar al anónimo espectador – y, por ende, a su audiencia – en una posición elevada desde la que podría presenciar el espectáculo visual que Crisóstomo criticaba: «En la calle con frecuencia, si nos encontramos con una mujer, nos turbamos: y tú, sentado arriba (σὺ δὲ ἄνω καθήμενος), donde hay tantas llamadas a la lujuria, viendo (ὀρῶν) a una meretriz que sale con la cabellera suelta con gran desvergüenza». La naturaleza cinética de la *τοιχοσκοπία* permitió a Crisóstomo dirigir la atención de su auditorio hacia donde él quería: en primer lugar, interpeló a la audiencia para que mirara lo que sucedía en un plano inferior (Ἐν ἄγορᾷ) para, a continuación, reconducir su mirada hacia un individuo en concreto que se encontraba observando (ὀρῶν) lo que sucedía en la escena desde la parte superior del teatro (ἄνω). Este adverbio tiene un valor claramente deíctico en la ékfrasis, pero también narratológico dado que habilitó el tránsito del punto de vista del ágora a lo alto del teatro, otorgando de esa manera al individuo el papel de espectador omnisciente capaz de contemplar de forma clara los elementos de seducción que la meretriz desplegaba en escena³⁰.

Al respecto, las tentaciones por ella encarnadas representaron en el imaginario que quiso transmitir Crisóstomo un escenario bélico, una suerte de campo de batalla en el que la pureza del alma de quien observaba a la meretriz estaba en juego en caso de ceder a la sensualidad resaltada a lo largo de la ékfrasis. En consonancia con esta lectura agonística, es posible argumentar que la *τοιχοσκοπία* compuesta por Crisóstomo se asemeja a la de modelos literarios anteriores en los que la perspectiva cenital también se usaba para mostrar con mayor claridad lo que acontecía en un campo de batalla. Es el caso de la famosa *τοιχοσκοπία* del canto III (vv. 161-244) de la *Iliada*, en la que Helena enumera ante Príamo los principales guerreros del contingente aqueo, o en el diálogo entre Antígona y el pedagogo en el prólogo de las *Fenicias* (vv. 88-201) de Eurípides³¹.

En ambos casos, la *τοιχοσκοπία* permitía describir de forma panorámica la acción que transcurría a los pies de la muralla, así como a los soldados que sitiaban una ciudad. Es este aspecto el que, en mi opinión, rescató Crisóstomo de la *τοιχοσκοπία* de Homero y de Eurípides, si bien sustituyendo a los soldados por las tentaciones representadas por la meretriz y la ciudad sitiada por el alma del espectador. Aunque la *τοιχοσκοπία* de Homero y de Eurípides no constituyera para Crisóstomo un hipotexto *stricto sensu*, se puede argumentar que el sentido narrativo subyacente en la épica y en el teatro sirvió a Crisóstomo para establecer un marco referencial en el que quienes observaban desde lo alto podían contemplar los peligros de la seducción que los acechaba.

Como sucedía con el caso de la descripción de la meretriz, existe otro paralelo narrativo entre *Contra los juegos* y *De la vanagloria* y *de la educación de los hijos*, dado que en esta última homilía Crisóstomo también recurrió a la *τοιχοσκοπία* como técnica literaria aprovechando la amplitud visual, que esta ofrecía como escaparate, para mostrar un catálogo de tentaciones a las que el cristiano debía enfrentarse en los espectáculos teatrales. En el caso de *De la vanagloria*, Crisóstomo relata que el pueblo abarrotaba el teatro y que, desde la parte superior (ἄνω) del mismo, contemplaba y aclamaba al hombre que había organizado los espectáculos, que se mostraba complacido cuando era comparado con el Nilo y el océano como dador de bienes en virtud de su *φιλοτιμία*³².

²⁸ Sobre la adaptación de modelos literarios de la Segunda Sofística en algunas ékfrasis de Crisóstomo, véase Ludlow (2020: 34-50) y Mitchell (2002: 101-132).

²⁹ Augoustakis (2013: 157-175); Lovatt (2013: 217-257); Miguélez Cavero (2008: 283-288) y Muñoz Morcillo (2021: 123-125) ofrecen un estudio de la presencia de la *τοιχοσκοπία* a lo largo de la antigüedad. Por otra parte, aunque restringido al ámbito de la épica y del teatro, Encinas Reguero (2017) aporta un magnífico análisis de las posibilidades narrativas de la *τοιχοσκοπία*.

³⁰ Sobre las posibilidades intratextuales que ofrece la *τοιχοσκοπία*, léase Τσαγγάλης (2003: 188-191).

³¹ Sobre la relación entre los dos textos, véase Morenilla Talens (2013). Sobre la *τοιχοσκοπία* en esa tragedia de Eurípides, léase Fernández Delgado & Pordomingo Pardo (2017).

³² 4: Πληροῦται τὸ θέατρον καὶ πᾶς ὁ δῆμος ἄνω κάθηται ὅσιν πολὺ παρεχόμενος λαμπρὰν (...) παραβάλλουσιν αὐτὸν ποταμῷ τὸ τῆς φιλοτιμίας ἄδρῶν καὶ ἐκκεχυμένον τῇ τῶν Νειλῶν ὑδάτων ἀφθονία συγκρίνοντες (...) Οἱ δὲ μᾶλλον αὐτὸν κολακεύοντες μικρὸν νομίσαντες εἶναι τοῦτο τὸ ὑπόδειγμα, τὸ τοῦ Νείλου, ποταμοὺς μὲν ἀφῆσαι καὶ θαλάσσας, τὸν δὲ Ὠκεανὸν εἰς μέσον ἀγαγόντες. Para el texto griego de esta obra sigo la edición de Fantini (1959). Para un análisis político sobre esta escena, léase Oppeneer (2018: 237-241) y, sobre todo, Sandwell (2007: 140): «Chrysostom's ideal was that the disdain of riches and the charitable works that

5. Conclusiones

Con el análisis de la écfrasis incluida en la homilía *Contra los juegos y el teatro* he querido demostrar que el tinte moralizante de la predicación de Crisóstomo se construyó frecuentemente a partir de las posibilidades narrativas y comunicativas que la écfrasis ofrecía. El cumplimiento de las virtudes estilísticas aportadas por la ἐνάργεια y la σαφήνεια, así como el empleo de la τειχοσκοπία, permitió a Crisóstomo presentar de modo muy visual y claro sus críticas a los feligreses que abandonaron la iglesia para frecuentar los espectáculos teatrales.

En este sentido, considero que la elección de una écfrasis como núcleo narrativo y formal de una homilía como *Contra los juegos y el teatro* respondió a una doble intención por parte de Juan Crisóstomo: de un lado, atraer la atención de su auditorio evocando con imágenes aquello que, paradójicamente, criticaba – una exposición indiscriminada a imágenes y representaciones moralmente deplorables –; de otro lado, la flexibilidad formal de la écfrasis se extendió en la oratoria de Crisóstomo hasta el territorio de la invectiva dirigida contra los que fijaban su mirada en la meretriz. No bastaba al obispo con citar pasajes bíblicos o desplegar su elocuencia para disuadirlos, sino que la capacidad multisensorial y la viveza descriptiva de la écfrasis llegaría allí donde las palabras no daban debida cuenta del reprochable espectáculo que sus feligreses contemplaban cuando acudían al teatro.

No se trata, en cualquier caso, de sostener que otras figuras cristianas de autoridad que también vieron en los espectáculos teatrales una influencia nociva para sus feligreses descartaran el recurso a la écfrasis. Sin embargo, los distintos niveles de la descripción analizada en este artículo (las ventajas espaciales ofrecidas por la τειχοσκοπία o los recursos encaminados a generar una ἐνάργεια que, a su vez, repercutiera en el pathos del auditorio) revelan un singular interés y una clara conciencia por parte de Crisóstomo de la potencia persuasiva y psicagógica de la écfrasis. En este sentido, se puede concluir que la écfrasis analizada operaba como un relato especular en la medida en que Crisóstomo se valía de esta forma literaria para poner a su auditorio ante un espejo en forma de descripción que les evocaría el alcance de su errático comportamiento y, de este modo, les invitaría a reflexionar y a ser más conscientes del problema que se les presentaba³³.

Bibliografía

- AUGOUSTAKIS, Antony (2013), «Teichoskopia and katabasis. The poetics of spectatorship in Flavian epic», en Gesine Manuwald & Astrid Voigt (eds.), *Flavian Epic Interactions*, Berlín-Boston, De Gruyter: 157-175.
- BAGHOS, Chris (2017), «The Stylistic Influence of the Second Sophistic on the Exegetical Homilies of St John Chrysostom», en Doru Costache & Mario Baghos (eds.), *John Chrysostom. Past, Present, Future*, Sydney, AIOCS Press: 143-192.
- BROTTIER, Laurence (2004), «Jean Chrysostome: un pasteur face à des demi-chrétiens», en Bernadette Cabouret, Pierre-Louis Gatier & Catherine Saliou (eds.), *Antioche de Syrie: histoire, images et traces de la ville Antique*, Lyon, Maison de l'Orient Méditerranéen: 439-457.
- CASTILLO GARCÍA, Carmen (2001), *Tertuliano. Apologético. A los gentiles*, Madrid, Gredos.
- CÉLÉRIER, Pascal (2018-2019), «L'Empereur Julien et le théâtre: une rhétorique originale au service d'un projet littéraire et idéologique nouveau: "rendre à Dionysos un théâtre purifié"», *Revue des études tardo-antiques* 8: 167-216.
- DELGADO JARA, Inmaculada & LUQUE HERRERA, Fernando (2023), «*Contra los juegos circenses y el teatro* de San Juan Crisóstomo (PG 56, 263-270). Texto bilingüe. Estudio, edición, traducción y notas», *Salmanticensis* 70.1: 39-68.
- ENCINAS REGUERO, María del Carmen (2017), «La *teichoskopia* en *Fenicias* de Eurípides. La guerra vista desde las murallas», *Talia Dixit* 12: 1-17.

³³ characterized the behaviour of monks would replace *philotimia*, patronage and competition for status». Ludlow (2020: 39): «Quite apart from evoking a particular reaction or emotion to the image, then, this form of ekphrasis involves the audience in the production of the image, thus making them more actively engaged in the subject».

- ESPINÓS, Jesús (2018), «La lengua médica en el diálogo *Sobre el sacerdocio* de Juan Crisóstomo», *Atene e Roma* 12: 103-125.
- FERNÁNDEZ DELGADO, José Antonio & PORDOMINGO PARDO, Francisca (2019), «Homeric hypotext, reversal of roles, and ekphrasis in the first amoebian song in *The Phoenician Women* by Euripides», *Invigilata lucernis* 41: 113-123.
- GARCÍA BLANCO, José (1982), *Juliano. Discursos VI-XII*, Madrid, Gredos.
- GARCÍA SANCHIDRIÁN, María Luisa (1998), *Cipriano de Cartago. Cartas*, Madrid, Gredos.
- HALL, Edith & WILES, Rosie (eds.) (2008), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, Oxford University Press.
- ISART HERNÁNDEZ, María Consolación (2008), *Clemente de Alejandría. Protréptico*, Madrid, Gredos.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Juan Antonio (2016), «Los obispos y los espectáculos», en Silvia Acerbi, Mar Marcos & Juana Torres (eds.), *El obispo en la Antigüedad Tardía. Homenaje a Ramón Teja*, Madrid, Trotta: 187-200.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Juan Antonio (2021), «La crítica eclesiástica a la danza popular durante la Antigüedad Tardía (siglos IV-VIII)», *SHHA* 39: 455-482.
- LESHER, James (2010), «Sapheneia in Aristotle: 'Clarity', 'Precision' and 'Knowledge'», *Apeiron* 43.4: 143-156.
- LEYERLE, Blake (2001), *Theatrical shows and ascetic lives: John Chrysostom's attack on spiritual marriage*, Berkeley, University of California Press.
- LOVATT, Helen (2013), *The epic gaze. Vision, gender and narrative in Ancient Epic*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LUDLOW, Morwenna (2020), *Art, craft, and theology in fourth-century Christian authors*, Oxford, Oxford University Press.
- LUGARESI, Leonardo (2008), *Il Teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia, Morcelliana.
- MALINGREY, Anne-Marie (1972), *Jean Chrysostome. Sur la vaine gloire et l'éducation des enfants*, Paris, Éditions du Cerf.
- MALOSSE, Pierre-Louis (2008), «Jean Chrysostome a-t-il été l'élève de Libanios?», *Phoenix* 62.3-4: 273-280.
- MANIERI, Alessandra (1988), *L'immagine poetica nella teoria degli antichi: phantasia ed enargeia*, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- MAYER, Wendy & ALLEN, Pauline (2000), *John Chrysostom*, Londres, Routledge.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Laura (2008), *Poems in Context: Greek Poetry in the Egyptian Thebaid 200-600 AD*, Berlín-New York, De Gruyter.
- MITCHELL, Margaret (2002), *The heavenly trumpet: John Chrysostom and the art of Pauline interpretation*, Londres, John Knox Press.
- MORENILLA TALENS, Carmen (2013), «La Antígona de Fenicias o la larga sombra de la Antígona de Sófocles», *Humanitas* 65: 27-53.
- MOTIA, Michael (2021), «Three Ways to Imitate Paul in Late Antiquity: Ekstasis, Ekphrasis, Epektasis», *Harvard Theological Review* 114.1: 96-117.
- MUÑOZ MORCILLO, Jesús (2021), *La Ékphrasis griega, de la Antigüedad a Bizancio*, Berlín, Peter Lang.
- OPPENEER, Thierry (2018), «Assembly politics and the rhetoric of honour in Chariton, Dio of Prusa and John Chrysostom», *Historia* 67: 223-243.
- PASCALLEVA, Bogdana (2024), «Visual Metaphor and Narrative: Ekphrasis in Fictional Narrative Prose in Late Antiquity», *Linguistic Frontiers* 7.3: 1-9.
- PASQUATO, Ottorino (1976), *Gli spettacoli in S. Giovanni Crisostomo. Paganesimo e cristianesimo ad Antiochia e Constantinopoli nel IV secolo*, Roma, Pontificia Università Gregoriana.
- ROUECHÉ, Charlotte (1993), *Performers and Partisans at Aphrodisias in the Roman and Late Roman Periods*, Londres, Society for the Promotion of Roman Studies.
- ROUECHÉ, Charlotte (2007), «Spectacles in Late Antiquity: some observations», *Ant Tard* 15: 59-64.
- SANDWELL, Isabella (2007), *Religious identity in Late Antiquity. Greeks, Jews and Christians in Antioch*, Cambridge, Cambridge University Press.
- STENGER, Jan (2022), *Education in Late Antiquity. Challenges, Dynamism and Interpretation, 300-550 CE*, Oxford, Oxford University Press.

- ΤΣΑΓΓΆΛΗΣ, Χρήστος (2003), «Viewing from the walls, viewing Helen: language and indeterminacy in the teichoskopia», *Επιστημονική Έπετηρίς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν* 34: 167-193.
- VANDERBERGHE, Bruno (1955), «Saint Jean Chrysostome et les spectacles», *Zeitschrift für Religions und Geistesgeschichte* 7.1: 34-46.
- WEBB, Ruth (2008), *Demons and dancers: performance in Late Antiquity*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- WEBB, Ruth (2009), *Ekphrasis, imagination and persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farham, Ashgate.
- WEBB, Ruth (2022), «Mime and the dangers of laughter in Late Antiquity», en Margaret Alexiou & Douglas Cairns (eds.), *Greek Laughter and Tears. Antiquity and After*, Berlín, De Gruyter-Brill: 219-231.