



Universidad de Granada

TESIS DOCTORAL

**Género y recepción de *Basilio*
*Diyenís Acritis***

Director: Francisco Linares Alés

Doctorando: Michalakis (o Michalis) Michael Ctoris

PROGRAMA DE DOCTORADO:

TEORÍA DE LA LITERATURA Y DEL ARTE Y LITERATURA COMPARADA

DEPARTAMENTO:

LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Granada 2015

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autor: Michalakis Michael Ctoris

ISBN: 978-84-9125-699-1

URI: <http://hdl.handle.net/10481/43377>

El doctorando Michael Michalakis (o Michalis) y los directores de la tesis Francisco Linares Alés, Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada,..... de noviembre 2015

Director/es de la Tesis

Doctorando

A handwritten signature in blue ink, consisting of several overlapping loops and strokes, positioned under the 'Doctorando' label.

Fdo.:

Fdo.:

ÍNDICE DE ABREVIATURAS:

1. Manuscritos del *Basilio Diyenís Acritis*:

E: El Escorial

G: Grottaferrata

T: Trebisonda

A: Atenas

P: Paschalis

O: Oxford

TAPO: los cuatro manuscritos de la misma tradición: de Trebizonda, Atenas, Paschalis y Oxford.

Z: texto de un manuscrito hipotético que se considera el ancestro de los manuscritos de la tradición TAPO.

2. Versiones eslavas de *Basilio Diyenís Acritis*

M-P: Musin-Puskin

P: Pogodin

TI: Titov

3. Otras abreviaciones

DA: *Basilio Diyenís Acritis*

CMC: *Cantar de Mio Cid*

MS: manuscrito

MSS: manuscritos

Tabla de contenido

0.	Introducción.....	11
1.	¿Quién es Basilio Diyenís Acritis?.....	15
1.1.	La tradición textual.....	17
	E: Escorial.....	17
	G: Grottaferrata.....	18
	Z.....	19
	T: Trebisonda.....	19
	A: Atenas o Andros.....	19
	P: Paschalis.....	20
	O: Oxford.....	20
	Versiones Eslavas.....	20
1.2.	Cuál de las versiones está más cerca del original.....	21
1.3.	El argumento del poema.....	28
	El Cantar del Emir: G I.1 - III. 343 y E 1 - 609.....	28
	Educación de Diyenís E 610 – 621 y su primera visita a los bandidos – apelatai. E 622 – 701 (episodios únicos en el E).....	29
	La Juventud y las Bodas de Diyenís. G IV. 1 – 970, E 702-1092.....	30
	La visita del emperador bizantino. G IV.971-1093 (episodio único en la tradición G).....	31
	El encuentro de Diyenís con la hija de Haplorrabis G V.1-289 (episodio único en la tradición G).....	31
	Las hazañas de Diyenís. El dragón, el león, los bandidos y la amazona Maximú. G VI. 1 – 798 y E 1092 - 605.....	32
	El retiro, la casa y el jardín G VII. 1 – 198 y E 1606 – 1659. La tumba encima de un puente en E 1660 – 94.....	33
	La muerte de Acritis G VIII. 1 – 313 y E 1695 – 1867.....	34
1.4.	La versificación.....	34
2.	Los géneros literarios.....	37
2.1.	Cuestiones teóricas sobre los géneros.....	37
	2.1.1. El paradigma clasicista de los géneros.....	40
	2.1.2. El paradigma romántico - historicista de los géneros.....	42
	2.1.3. El paradigma inmanentista. En género como transformación y recodificación.....	46
	2.1.4. El género y el acto discursivo. Su dimensión pragmática.....	49
	2.1.5. El género en la institución denominada “literatura”.....	54
2.2.	Teoría del género épico.....	59
	2.2.1. La épica y el género épico-epopeya.....	59
	2.2.2. Concepción aristotélica.....	62
	2.2.3. Teoría épica de Hegel.....	65
	2.2.4. Bajtín.....	72
3.	Estudio de la literatura a través de la recepción crítica.....	77
	3.1. Fenomenología.....	77
	3.2. Hermenéutica.....	77
	3.3. La teoría de la recepción.....	79

3.3.1.	Las aportaciones del formalismo a la teoría de la recepción.....	83
4.	Práctica medieval en la concreción de <i>Diyenís Acritis</i>	85
4.1.	Oralidad y escritura en el Medioevo	86
4.2.	La retórica.....	89
4.3.	El contexto histórico y literario de los siglos XI y XII	91
4.3.1.	El resurgir de la novela	94
4.3.2.	La tradición de cantos heroicos cortos de carácter encomiástico en lengua culta.....	98
4.3.3.	Referencias medievales sobre la existencia de canciones heroicas.	100
4.3.4.	Materia de Asia Menor. El ejemplo del episodio de la “Hija de Haplorrabis”, en <i>DA</i> vG.V.....	102
4.4.	Cuestiones teóricas sobre paralelos literarios occidentales.....	108
4.4.1.	Las <i>chansons de geste</i>	108
4.4.2.	<i>Chanson de geste</i> y <i>romance</i>	112
4.5.	<i>Cantar de Mio Cid</i> y <i>Basilio Diyenís Acritis</i>	113
5.	Ediciones críticas.....	119
5.1.	Sathas y Legrand 1875.....	119
5.3.	Spiridon Lambros 1880	125
5.4.	Miliarakis 1881.....	127
5.5.	Ioannidis 1887	129
5.6.	Legrand 1892.....	130
5.7.	Hesseling 1912	Error! Bookmark not defined.
5.8.	Kyriakidis 1926	136
5.9.	Pasjalis 1927.....	Error! Bookmark not defined.
5.10.	Kalonaros 1941	139
5.11.	Grégoire 1942.....	144
5.12.	Mavrogordato 1956	152
5.13.	Trapp 1971.....	163
5.14.	Stylianos Alexiou 1985.....	165
5.15.	Ricks 1990.....	177
5.16.	E. Jeffreys 1998	181
5.17.	Alonso Aldama 2009	189
6.	Historias de la literatura neogriega o de la literatura bizantina vernácula y obras generales sobre la novela bizantina, donde se estudia <i>DA</i>	195
6.1.	Krumbacher 1900	195
6.2.	Dimarás 1949.....	198
6.3.	Trypanis 1951	200
6.4.	Beck 1988.....	202
6.5.	L. Politis 1978.....	210
6.6.	Tonnet 1999.....	214
6.7.	Beaton 1989.....	215
6.8.	Tsákonas 1992	222
6.9.	E. Jeffreys 2012	223
7.	Colecciones de canciones acríticas	227
7.1.	Introducción.....	227
7.2.	Fauriel 1824.....	234

7.3.	N. G. Politis 1909, 1914 y 1920	235
7.4.	Zóras 1956	240
7.5.	Academia de Atenas 1962	241
7.6.	Melajrinós 1946	241
7.7.	Makis 1978	242
7.8.	Beaton 1980	242
7.9.	Yangulís 1986	243
7.10.	Promponás 1990	244
8.	La recepción de <i>Diyenís Acritis</i> y del héroe Diyenís en la literatura.	245
8.1.	Diyenís Acritis de Palamás como héroe nacional y luchador de la “Gran Idea”	246
8.2.	Diyenís Acritis de Ánguelos Sikelianós, como héroe revolucionario y social.	258
8.3.	Diyenís Acritis de Nikos Kasantsakis, símbolo panhelénico y luego universal	261
8.4.	La figura de Diyenís en las obras teatrales griegas modernas	265
8.5.	Diyenís Acritis en Chipre	266
9.	Diyenís Acritis en español	269
9.1.	Obras enciclopédicas en español	269
9.2.	Las traducciones de <i>Diyenís Acritis</i> y de las <i>canciones acríticas</i> , y sus estudios preliminares	271
10.	Los estudios comparativos sobre <i>Diyenís Acritis</i> y el <i>Cantar de Mio Cid</i> ..	281
10.1.	Introducción	281
10.2.	La comparación de <i>DA</i> y <i>CMC</i>	283
11.	Conclusiones de cada apartado	307
11.1.	Balance entre las versiones E y G	307
11.2.	Conclusiones sobre los géneros	308
11.3.	Conclusiones sobre el género épico	311
11.4.	Conclusiones sobre la recepción	314
11.5.	Conclusiones sobre la práctica medieval	315
11.6.	Conclusiones sobre las ediciones críticas	319
11.7.	Conclusiones sobre las historias de la literatura	324
11.8.	Conclusiones sobre las colecciones de canciones acríticas	328
11.9.	Conclusiones sobre el mito de Diyenís en la literatura	329
11.10.	Conclusiones sobre Diyenís Acritis en español	329
11.11.	Conclusiones sobre la comparación de <i>Diyenís Acritis</i> con el <i>Cantar de Mio Cid</i> . 330	
12.	Conclusiones generales	333
12.1.	Del género cerrado al género abierto	336
13.	Anexo: Traducción de <i>Basilio Diyenís Acritis</i> (MS Escorial)	345
13.1.	Criterios de la presente traducción	345
14.	EL POEMA DE <i>BASILIO DIYENÍS ACRITIS</i> (MS Escorial)	349
	<I EL CANTAR DEL EMIR>	349
	<II EL DIYENÍS DONDE LOS BANDIDOS>	366
	<III LA JUVENTUD Y LAS BODAS DE DIYENÍS>	368
	<IV EL DRAGÓN, EL LEÓN, LOS BANDIDOS, Y MAXIMÚ>	378

<V. LA CASA EL JARDÍN Y EL SEPULCRO>	391
<VI. LA MUERTE DE DIYENÍS>	394
<APÉNDICE I <EPÍLOGO>	397
<APÉNDICE II <LA INFANCIA DE DIYENÍS>	399
ÍNDICE ONOMÁSTICO	401
15. Bibliografía	405

GÉNERO Y RECEPCIÓN DE *BASILIO DIYENÍS ACRITIS*

Propósito del trabajo

Basilio Diyenís Acritis es una obra reconocida dentro de la literatura universal. Se trata de un poema bizantino, heredado en MSS del s. XIII hasta XVII, que narra en forma biográfica, las aventuras del homónimo héroe legendario (empezando por las de sus padres), quien fue el fruto del amor entre una hermosa noble bizantina y un valiente emir árabe. Es una de las primeras muestras de utilización literaria del griego popular y tiene una presencia constante en la literatura griega hasta nuestros días.

Justificación

Además del interés que por sí presenta el poema, probado por los numerosos estudios a él dedicados, se detecta una contradicción en su consideración, al tomársele generalmente como el poema épico nacional griego y al mismo tiempo mostrar características que lo asemejan al relato de aventura individual próximo a la novela. Esto hace necesario un estudio que parta de la consideración teórica del género literario y atienda a las pautas genéricas constitutivas del poema, así como a las pautas que han proyectado los lectores a lo largo de la vida del mismo. También se ha de tener en cuenta el surgimiento de otras composiciones semejantes a *Basilio Diyenís Acritis* en otras latitudes y la comparación sobre las respectivas formas de tratamiento genérico que han recibido de los lectores y críticos.

En síntesis, se ha visto necesario que sobre la base del caudal de estudios filológicos, se arroje luz sobre los códigos de género que no siempre de un modo consciente, dichos estudios han contribuido a asentar y mediante los cuales han interpretado el poema.

Hipótesis

Como hipótesis central se entiende que es plausible una revisión de los estudios sobre *Basilio Diyenís Acritis* –y en especial la discusión sobre su género- en base al concepto de genericidad de J. M. Schaeffer. Sin embargo hemos de ser conscientes que en el campo de los estudios de Arte y Humanidades no es posible encontrar

soluciones inequívocas. En realidad, poniendo a prueba dicho concepto se arrojará luz sobre el proceso cultural de atribución de significación a la obra estudiada a partir del fundamento y potencial de tipicidad –genericidad- que la obra despliega. Tales atribuciones no han de ser entendidas como acertadas o desacertadas, sino dependientes de los estados de la cultura. Además, la lectura de los grandes maestros de nuestra filología “debe ser ejercicio de humildad obligatorio para quienes orientan su labor hacia estas mismas materias” para expresarlos en palabras de José Portolés (1986).

Objetivos

El propósito del estudio es averiguar qué nociones genéricas han interferido en la recepción de *Basilio Diyenís Acritis* o *Diyenís Acritis* (en ad. DA) e intentar proponer una solución a la problemática del género de esta obra en la línea de la hipótesis antes aludida. Se enriquece así el estudio de una obra literaria importante y al mismo tiempo se aquilatan conceptos actuales referidos al género literario. En un plano más general, esta investigación enriquecerá las conclusiones sobre el funcionamiento de la institución literaria y el papel de diversas instancias de la misma –la crítica sobre todo – en la atribución de significación a los textos (atribución de significación en la que, no lo olvidemos, median las categorías genéricas).

Otro objetivo no menos importante es la difusión del conocimiento del poema en un ámbito internacional, trasladando lo más granado del acervo de estudios en griego al medio lingüístico hispano ofreciendo además una traducción del texto de *Basilio Diyenís Acritis* del código de “El Escorial”.

0. Introducción

0.1- Estado de la cuestión y planteamiento de hipótesis.

En primer lugar y con el fin de dar a conocer la obra en cuestión y el estado de la crítica, se va a presentar a *Diyenís Acritis*, sus varias versiones y manuscritos, su versificación y su contenido. Se va a proponer una prioridad entre las diferentes versiones con la intención de estructurar un *stemma codicum* y se aducirá también en traducción propia la versión que según nuestro punto de vista, debería ser la más cercana al original, anexionándola al estudio.

En segundo lugar, partiendo del desacuerdo sobre el género literario de *DA* que se ha manifestado en la crítica literaria y el estado inconcluso del discurso genérico de la obra, como anotan E. Jeffreys (1988: xviii) y Beaton (1993) —y puesto que algunos la adscriben bajo denominaciones genéricas diferentes¹ (cf. Jouanno 1998: 129-86): unos de “epopeya” o “épica” o “epos” o “poesía heroica” (Sathas & Legrand 1875; Lambros 1880; Miliarakis 1881; Krumbacher 1904; N.G. Politis 1920; Kalonaros 1941; Alexiou 1985; Fenik 1989, 1990; Ricks 1990, Castillo Didier 1994 & 2006 etc.), mientras que otros como “novela” (Hesseling 1912; Mavrogordato 1956) o “proto-novela” (Beaton 1989) o “novela épica” (L. Politis 1970; Trapp 1971; E. Jeffreys 1998) o la primera parte “épica” y la segunda “novela” (Beck 1988)— se propondrá en esta investigación la revisión de los estudios sobre *DA* y el planteamiento de la cuestión sobre la base de la diferenciación terminológica, que Jean-Marie Schaeffer (1988 y 2006) formula con los términos “género o genericidad lectorial” y “genericidad o genericidad autorial”.

Con el término de “genericidad o genericidad autorial” se plantea la problemática genérica en términos de transtextualidad (G. Genette 1982). Schaeffer (1988: 174) asocia la “genericidad” con la productividad textual y considera el “género” como una categoría de lectura. Sin embargo, Francisco Linares (2005: 409) propone “entender la genericidad como posibilidad de repetición de rasgos

¹ Últimamente Kaplanis (2010: 83-4) se plantea la cuestión genérica de *DA* pero no distingue entre géneros teóricos y géneros históricos y adscribe *DA* E, al género de la epopeya (cf. Kayser 1968).

textuales y entender el género en relación con la relevancia genérica de los mismos”. Fernando Cabo Aseguinolaza (1992) matiza estos conceptos con términos como “género autorial”, “género de la recepción” y “género crítico o de postprocesamiento” para explicar el carácter institucional de la literatura y el papel que desempeñan los teóricos de la literatura y los géneros literarios elaborados por ellos como cánones por una parte de producción y por otra de lectura.

0.2. La teoría del género y de la recepción como marcos de reflexión.

En el apartado de la teoría se van a analizar las cuestiones teóricas sobre los géneros literarios. Partimos de los textos que recoge Garrido Gallardo (1988) en su tomo [como por ejemplo Schaeffer (1988) Todovor (1988) y Raible (1988) entre otros] y los manuales de Llovet (2005) y de Cabo Aseguinolaza & do Cebreiro Rábade (2006), de Sinopoli (2002), de Wellek y Warren (2009) como la nueva matización por parte de Schaeffer (2006) de su terminología anterior (1988) y el concepto del “contexto” que al ser inestable y condicionado históricamente transforma en inestable el modo en que se reciben las obras literarias.

Nos proponemos averiguar hasta qué punto las nociones genéricas han desempeñado - de modo explícito y consciente o implícito e inconsciente - un papel en la formación del “horizonte de expectación” y hasta qué punto influyeron en las lecturas efectuadas. Por esta razón, en otro apartado sobre el género épico, se van a presentar tres metatextos épicos, el de Aristóteles (1988), de Hegel (1989) y de Bajtín (1989) (cf. Linares 2005) – aclarando también la terminología de la “Épica”, lo “épico” y la “epopeya” utilizando a Kayser (1968) – Los dos primeros metatextos épicos son, según mi punto de vista representativos de los dos paradigmas, el clasicista y el románticista-historicista mientras que la teoría de Bajtín supera las limitaciones del nuevo paradigma imanentista inaugurado por el formalismo, y abre el camino hacia la comprensión del carácter social del fenómeno literario y hacia la obra abierta y polifónica, proceso que se asocia a la “descontextualización” y “contextualización” de la que se refiere Schaeffer (2006).

Así mismo, como se trata de estudio de lecturas y de recepción, en este caso del poema de *DA*, en otro apartado se va a integrar la “teoría de la recepción” propuesta por Jauss (1976) asentada en las aportaciones de la fenomenología y la hermenéutica y aquellas del formalismo ruso, sobre el papel del lector-receptor en la creación de sentido literario.

0.3. Las ideas y la práctica medievales en la gestación de *Basilio Diyenís Acritis*

Otra parte ineludible del trabajo es el estudio de las ideas y la práctica medievales. Según Conley (2005: 669-92) está ya casi seguro que el metatexto aristotélico de *Poética* no formaba el canon bizantino. Era más bien su *Retórica* y las reglas del *ars dictaminis* (cf. Curtius 1990) las que desempeñaron una función canónica, igual que los discursos de Hermogenes, de Dionisio de Halicarnaso y de Aristides (Conley *ibidem*). Éxito tenían además las novelas de Heliodoro y de Tacio. De los comentaristas de la literatura observamos que se apreciaba la calidad del discurso estilizado, y su carácter moralizador y se aplicaba también el criterio de la “utilidad” sobre los discursos supuestamente “literarios”. Las crónicas suministraban temas y material “histórico”, mientras que textos como las novelas de Tacio y Heliodoro, las *vidas de santos* y los sermones eclesiásticos suministraban material estilístico y temático como *loci communes* (cf. Curtius *ibidem*). Creo también conveniente utilizar las aportaciones de Jauss (1989), sobre la “chanson de geste” y el “romance”; igual que las de Poirion (1972) sobre el género de la “chanson de geste”; las de Zumthor (1989) sobre la oralidad y la “performance” y de Entwistle (1949) sobre el flujo del material oral.

0.4. Segunda parte

En la segunda parte y en apartados separados se va a examinar, como hemos ya mencionado, el modo en que ha sido recibido–interpretado el poema de *DA* y hasta qué punto nociones genéricas influyeron en dicha interpretación en un corpus concreto:

1. Las ediciones críticas de todos los MSS griegos de *DA*: Sathas & Legrand 1875; Lambros 1880; Miliarakis 1881; Ioannidis 1887;

- Legrand 1892; Hesseling 1912; Paschalis 1927; Kalonaros 1941 ; Mavrogordato 1956; Trapp 1971; Alexiou 1985; Ricks 1990 ; E. Jeffreys 1998 y Alonso Aldama 2009. En esta parte se agregan dos estudios el de Kyriakidis 1926 y de Grégoire 1942 que se creyó conveniente incluirlos por el impacto que han tenido en la crítica.
2. Las principales historias de la literatura bizantina vernácula o neogriega u otras obras generales como las historias de la novela bizantina y neogriega donde se estudia la obra de *DA*: Krumbacher 1900; Dimarás 2000 [1949¹]; Beck 1988; Trypanis 1951; Tonnet 1999; Beaton 1996; L.Politis 1989; Tsákonas 1992; Jeffreys E. 2012.
 3. Las introducciones de las colecciones de las denominadas “canciones acríticas” (Se trata de poemas breves de transmisión oral y registrados en el s. XIX. Única excepción que presenta también una versión manuscrita es el *Cantrar de Armuris*) que por su estilo y temática han sido relacionados con *DA*. Fauriel 1824 ; Müller 1825 ; Passow 1860; Büdinger 1866; Jeannarakis 1876; Psichari 1884; Kanelakis 1890; Sakelários 1891; Warthenberg 1897; N.G. Politis 1909 N.G. Politis 1914; N.G. Politis 1920; Apostolakis 1926; Zoras 1956; Bouvier 1960; Academia de Atenas 1962; Ioannou 1966; Makis 1978; Yangulís 1986; Mastrodimitris 1984; Skartsís 1987; Promponás 1990; Ayensa Prat 2004; Petrópulos 1958 y Beaton 1980.
 4. Las introducciones de las traducciones de *DA* al español, como también algunas de las historias de literatura universal en español: Valero Garrido 1986; Castillo Didier 1994 y Óscar Martínez 2003.
 5. Los estudios comparativos entre *DA* y el *Cantar de Mio Cid*: Ayensa Prat 2004, 2007; Bádenas de la Peña 2004, 2004a; Boix Jovaní & Kioridis 2011, 2011a, 2012; Castillo Didier 1989, 1994, 1995, 1997, 2009; Kioridis 2008, 2009, 2010, 2010a, 2013, 2015; Martino 1986; Montaner Frutos 2004 y Valero Garrido 1985.
 6. Obras de literatura que reprodujeron el mito literario de Diyenís en Grecia (principalmente en Palamás, Sikelianós y Kasantsakis). Se van también a anotar algunas consideraciones del mito de Diyenís en Chipre.

1. ¿Quién es Basilio Diyenís Acritis?

A lo largo del s. XIX y a comienzos del s. XX fue descubierta una serie de manuscritos en bibliotecas de zonas que se extienden desde las costas del Mar Negro de Asia Menor y de las islas griegas del Egeo hasta Italia y España. Seis en total en griego y cuatro en ruso medieval que heredan más o menos la misma historia. Cinco de las seis versiones griegas están compuestas en versos decapentasilabos con una cesura entre los dos hemistiquios de 8+7 y una en prosa. Las versiones más antiguas son dos: la de Grottaferrata (G) (Mavrogordato 1956) del s. XIV y la del Escorial (E) (Αλεξίου 1985) del s. XV. La G es más arcaizante y fue relacionada por la crítica con la tradición novelesca; la E, en cambio, es de estilo más popular redactada en lengua vernácula y fue afiliada por la crítica con la tradición oral y épica. Los dos manuscritos juntos están publicados por Elizabeth Jeffreys (1998).

Existe una tercera familia de versiones independientes, posteriores a la G y E– la denominada por Trap como Z– que según los resultados de la crítica fue una compilación entre las tradiciones E y G (cf. Jeffreys M. 1975). La independencia de dicha familia de versiones, fue observada primero por Kyriakidis (1926 & 1946) y publicada a continuación por Trapp (1971). Así, la versión Z es el resultado de la edición sinóptica de los cuatro manuscritos (=TAPO): de Trebisonda (T) del s. XVI - XVII, de Andros -Atenas (A) del s. XVII, de Oxford (O) 1670, de Ignacio Petritsis de 1632, y otro manuscrito de Andros y actualmente en Salónica, el único en prosa, denominado (P) del nombre de Pasjalis que fue su primer editor.

Los acontecimientos se sitúan geográficamente en las fronteras orientales del Imperio Romano del Oriente tal como se establecieron durante el periodo entre el siglo IX hasta el s. XII tras la aparición en el escenario histórico de los árabes. Estas fronteras comprenden las orillas del río Éufrates y la zona de Alta Mesopotamia.

El héroe principal es Basilio Diyenís Acritis. Los apelativos con los que va acompañado el nombre propio, Basilio, son demostrativos de la procedencia del héroe; el primero significa ‘el que tiene doble raza’, *διγενής* y el segundo quiere decir ‘fronterizo’, de *άκρες*, que son las fronteras. El relato tiene forma de biografía,

comenzando por la historia de los padres del héroe hasta la muerte del mismo.

En la primera parte – denominada por la crítica “Cantar del Emir”- , se narran las hazañas tanto de su padre, Emir árabe de Siria, como las de sus tíos, nobles griegos de familia destacada e hijos del gobernador de una provincia fronteriza de Asia Menor. Estos últimos se enfrentan con el Emir en su intento de rescatar a su hermana, que fue raptada por éste en una de sus incursiones en territorio bizantino por la zona de Alta Mesopotamia y del norte de Siria. El Emir es vencido por el menor de los hermanos, Constantino, en un duelo singular. No obstante la derrota, enamorado de la bella futura madre de Diyenís, decide convertirse al cristianismo para casarse con ella y vivir juntos en tierras bizantinas.

El fruto de su amor es un hijo valiente como sus progenitores, el héroe principal de la segunda parte del poema, Basilio. Éste crece rápidamente y desde su juventud da muestras de valentía en las cacerías. Un día promete a su madre que le va a llevar otro tipo de caza. Así, cantando debajo de la ventana de su enamorada, la invita a seguirlo y ella lo hace.

La joven, sin embargo, es hija de un general bizantino de la frontera, quien persigue a la pareja junto con su ejército, pero Basilio Diyenís consigue vencerlos. En el resto del poema la joven sigue a Diyenís (en el E se denomina “joven doncella”, *το κοράσιον*, mientras que en el G tiene un nombre propio, Evdokia, *Ευδοκία*), y él la defiende de todos aquellos que la quieren raptar.

Primero lucha con un dragón, luego mata a un león y a continuación vence un grupo de bandidos y justo después a sus tres jefes. Ellos no consiguen raptar la joven amada de Diyenís y llaman a su ayuda a la amazona Maximú. Diyenís, como era de esperar, vence a ella también. Maximú tras su derrota militar, seduce a Diyenís quien comete con ella adulterio, el cual confiesa a su joven amada. El héroe tiene una muerte natural temprana y sin descendientes tras su retiro a un palacio maravilloso con jardines y piscinas que construye en la zona del Éufrates para vivir la última parte de su vida, acompañado por una guardia de trescientos valientes guerreros. La obra termina con la simultánea muerte de la joven también.

1.1. La tradición textual

Como ya hemos anotado, existen seis manuscritos que cantan la historia de *Diyenís Acritis* y ninguno de estos no es una copia exacta de alguno que conocemos y son totalmente diferentes entre sí. Como veremos a continuación del *stemma codicum* existen dos tradiciones: la “e” cuyo único manuscrito que se conserva es el E(escorial) y la “γ” cuyo único manuscrito que disponemos es aquel de G(rotaferrata). La “e” es más popular en cuanto al estilo y la narración².

El problema de la prioridad entre estas dos tradiciones es bastante antiguo. Un ejemplo extraordinario es el intento de “casar” las dos tradiciones. Un compilador, posiblemente en el s. XVI, quiso llevar a la imprenta todo el material conocido sobre el héroe Diyenís y con este propósito escribió una compilación suya, la del manuscrito Z. Este mismo manuscrito hipotético, como ha sostenido Trapp (1971), fue la fuente común de la cual derivaron todas las demás versiones T(rebisonda) A(tenas) P(aschalis) y O(xford) . No obstante DA nunca llegó a imprimirse, como lamenta un monje del monte Atos, Cesáreo Dapondes (1770) quien afirmaba que existían muchos manuscritos del poema de *Diyenís Acritis*, unos dibujados y otros no y él mismo tenía planeado escribir una versión suya y llevarla a la imprenta, a Venecia. A continuación se presentarán uno por uno los manuscritos de los que disponemos actualmente.

E: Escorial

El texto E procede del códice de papel de dimensiones 184mm x145mm del monasterio de El Escorial en Madrid (Gr. 496 Ψ IV 22, ff. 139r-185v, 198r-201r)³, que el año 1576 llegó a España adquirido en Italia por el humanista Antonio Agostino (Jeffreys 1998: xx-xxi). El MS tiene elementos también del dialecto cretense y se cree que procede de Creta, y se fecha en el s. XV. Está bien escrito con caligrafía reconocible pero con muchos fallos ortográficos, muchas

² La conexión de los diferentes cantos son algo flojas y por tanto presenta un carácter episódico a tal punto que Ricks (1989 y 1990) llegó a sostener que no se trata de un poema singular, sino de cinco cantos independientes anexados entre sí como fue el caso de la Edda escandinava.

³ El manuscrito E contiene más obras bizantinas de literatura vernácula como el “Libistro”, el “Poricologo”, el “Pсарologo”, el “Poulologo” y textos religiosos.

lagunas y carece de sus dos primeras hojas. Fue descubierto por Krumbacher en 1904 cuando estaban ya editadas y publicadas todas las demás versiones. Dicho MS estaba también previsto que fuera dibujado. La primera edición de este texto fue originada por el filólogo holandés Hesselning en 1911-12. Siguiéron otras cuatro ediciones desde entonces: una de Kalonaros (1941), otra de Trapp (1971), la tercera de Stylianós Alexiou (1985), la cuarta con traducción al inglés fue realizada por David Ricks (1990) pero sigue de muy cerca el texto de Alexiou.

Elisabeth Jeffreys (1998) edita tanto el manuscrito E como el G pero también en este caso su deuda con la edición de Alexiou es admitida también por la misma editora (1998: lviii).

G: Grottaferrata

El manuscrito se encontró en el monasterio de Grottaferrata (Z.α XLIV (444), ff.1r-73r), se identificó que contenía una versión de *Diyenís* por Lambros en 1879 (1880: xc, citado por Jeffreys E. 1998: xviii) y está formado por 79 folios de unas dimensiones 210mm x 140mm⁴. Se trata del manuscrito más antiguo de las versiones de *Diyenís*: se data a finales del s. XIII o principios del s. XIV. Legrand (1892) fue el primer editor de la versión G. Más tarde, en 1941, Kalonaros reedita la obra y en 1956 tenemos una nueva edición por Mavrogordato. Jeffreys (1998) editó las dos versiones de G y E, que son las más antiguas, en un solo volumen. (La obra está dividida en ocho cantos, “Λόγους”, según el modelo de la novela de amor de la época helenística *Las Aventuras de Leucipo y Clitofonte* de Aquiles Tacio. Esta versión contiene tres episodios que no se encuentran en el E: 1) la visita de un tal emperador Basilio; 2) el asesinato de Maximú por Diyenís tras la relación sexual que tuvo con ella; 3) el episodio de la hija de Haplorrabis (cf. el apartado sobre la práctica medieval) donde el héroe comete su segundo adulterio con una joven árabe abandonada por un joven bizantino, prisionero del padre de ella, quien prometiéndole amor y matrimonio consiguió su ayuda para escaparse de la prisión, pero después no respetó su promesa y la abandonó en el desierto. Diyenís la encuentra y no puede resistirse a su hermosura, pero luego encuentra al joven bizantino y lo obliga a casarse con ella.

⁴ El manuscrito G contiene una versión de *Spaneas* (ff. 73v- 79v)

Z

Trapp (1971) pone en práctica lo que se llegó a comprobar gracias a los estudios de Kyriakidis (1926 y 1946) y bautiza así el manuscrito perdido el cual fue una compilación entre un manuscrito (perdido en la actualidad) que heredaba un texto de la tradición del G y del propio E (Jeffreys M.J., 1975 y 1997). Se trata pues de un manuscrito hipotético el Z, que sirve como fuente a las versiones T(rebisonda), A(thens), P(aschalis) y O(xford) (en adelante TAPO). Se debió redactar a principios del s. XVI con el propósito de llevarse a la imprenta.

T: Trebisonda

El manuscrito T(rebisonda), perdido en la actualidad, fue descubierto en 1868 (Jeffreys 1998: xxi) por Savas Ioannidis en el monasterio de la Virgen de Soumela. Hereda una versión rimada del s. XVI o principios del XVII y sus primeros folios están perdidos. Este manuscrito que llegó hasta nosotros como facsímil fue editado por Sathas y Legrand en 1875 y está dividido en diez cantos. Luego Ioannidis en 1887 vuelve a publicar el texto en una edición divulgativa de los primeros editores con un estudio preliminar en griego, ya que la edición anterior era en francés. Este MS es el que menos altera los elementos de la tradición del E y del G del hipotético Z del cual se supone que deriva. Su lengua es más arcaizante que su “gemelo” A(tenas)

A: Atenas o Andros

El manuscrito fue descubierto en la isla de Andros y se fecha a mediados del s. XVII. Cuenta con 189 folios que miden 210mm x 140mm y contiene sólo a *Diyenís*. Fue descubierto y editado por A. Miliarakis en 1881. En la actualidad se encuentra en la Biblioteca Nacional de Atenas y está estrechamente ligado a la versión T(rebisonda), la cual transcribe en una lengua más popular. Al principio de la obra en los versos 1-15 hay una dedicatoria de un tal Eustacio hacia un tal Manuel. Algunos investigadores como Chatzis (1930: 13-20) creyeron que se trataba de Eustacio Macrembolita. El primer libro contiene un prólogo astrológico reflejado también en las versiones P(aschalis) y O(xford) pero no en la versión heredada por el manuscrito T(rebisonda) y parece que fue redactado por primera vez por el autor de esta versión A(tenas) y pasó a las que la utilizaron

como fuente. Este prólogo nos sitúa en un mundo de soberanos y princesas y el ambiente recuerda aquel de la novela helenística y su imitadora bizantina, y canta el nacimiento de la madre de *Diyenís*, Eirene, descendiente de una familia real y muy creyente. La reina se queda embarazada y el padre va a un adivino a preguntar sobre el futuro del niño. El adivino le confirma que va a ser una niña y le aconseja también no dejarla enamorarse a los doce años porque será raptada por un Emir, quien se casará con ella y se convertirá al cristianismo. Para evitar que pase esto, tienen que mantenerla asegurada en un deleitoso palacio cuya descripción retórica (*ἐκφρασις*) viene presentada. Cuando nace la niña la seguimos criándose en su palacio con sus sirvientas. Por supuesto se encomia la belleza de la joven quien se enamorará y se casará con su raptor Emir y continuará la historia como la conocemos en los demás manuscritos. El primer libro se concluye con el encomio de la belleza de Eirene y su llegada a la edad de casamiento.

P: Paschalis

El manuscrito P(aschalis), que hereda una versión en prosa, fue descubierto en la isla de Andros igual que el A(tenas) y ha tomado el nombre de su primer editor Paschalis, quien lo edita y lo publica en 1926. Contiene 101 folios y mide 205mm x 145mm. Esta obra fue escrita por Meletios Vlastós en Quios en 1632. En la actualidad se encuentra en la Biblioteca Universitaria de Tesalónica (27 ff. 1-101).

O: Oxford

Se trata de una versión rimada de *Diyenís* escrita por Ignacio Petritzis de Quios en 1670 y publicada por Lambros en 1880. Consiste en 104 folios que miden 150mm x 195mm. *Diyenís* está en los ff. 10r-107r y en la actualidad se halla depositado en Oxford, Lincoln College 24. En los ff. 108r – 112v por diferente mano aparece un catálogo de los milagros de Nicolás Taumaturgo.

Versiones Eslavas

Junto a las versiones griegas, existen también cuatro manuscritos en eslavo antiguo que narran la historia de *Diyenís* eslavo⁵ o

⁵ Para más información general acerca del *Diyenís* eslavo véase Pascal (1935) y Graham (1968) y la más reciente Odorico *et al.* eds. (2002)

Devyenievo / Девгеново y en su mayor parte siguen la trama de la versión “E”. Estas versiones comprenden cuatro partes:

- 1) La historia de Amir y sus bodas
- 2) El nacimiento de su hijo Devyenievo y sus hazañas
- 3) El combate contra Filipape y su hija Maximiane y
- 4) El rapto de la hija del general y su casamiento con Devyenievo.

Los manuscritos que heredan la historia del *Diyenís* eslavo son los siguientes: el manuscrito **M-P** de la colección del Conde Musin-Puskin, el cual se quemó en el incendio de Moscú en 1812. El manuscrito **P** del fondo Pogodin de la biblioteca pública de Leningrado (actual San Petersburgo) que se data del s. XVII o XVIII, descubierto y publicado por Pypin en 1827, *Очерк литературной истории новеллы и сказок русских. / Ensayos de historia literaria de obras narrativas antiguas y de obras narrativas rusas*, San Petersburgo, (citado por Odorico 2002: 172). El manuscrito **T** del fondo Tichonravov de la biblioteca Lenin del 1744 es una versión más arcaica en cuanto al estilo y el lenguaje, que se aproxima al texto M-P, hecho que condujo a Tichonravov a suponer la existencia de dos traducciones diferentes realizadas directamente del griego. Finalmente se conserva un manuscrito más, el **TI** del fondo Titov, el cual fue descubierto y editado por Kuz'mina, V.D., 1962, *Девгеново Деяние / El Diyenís Acritis*. Moscú (citado por Odorico 2002: 173).

Las versiones eslavas muestran algunas diferencias de las versiones griegas, adiciones y omisiones, y con el elemento novelesco e imaginario aún más aumentado: el héroe es bibliófilo; su padre, el Emir, es mago y puede hacerse invisible, mientras que la amazona Maximiane es hija de Filipape. Una diferencia considerable en la trama de la obra es el hecho de que a la visita del rey a la región del Éufrates, episodio heredado por la tradición G, Devyenievo se niega a obedecerle. A consecuencia de esto entablan un combate en el cual Devyenievo tras vencer al rey, lo encadena y sube él al trono.

1.2. Cuál de las versiones está más cerca del original

Los críticos han discutido bastante sobre cuál de las dos versiones que heredan los dos manuscritos más antiguos es la más parecida al original porque, aunque cuentan aproximadamente la

misma historia, en cuanto al estilo y lenguaje son muy distintas. Además existen, como ya se ha visto en la parte donde se da el argumento del poema, hasta distintos episodios entre las dos versiones principales, G y E (cf. el apartado con las ediciones críticas).

Tras una larga polémica que Moore (2001: 17-37) recoge, se evidencia que a lo largo de los años, los críticos de *DA* estaban divididos entre partidarios de una de las dos versiones más antiguas, la E y la G. Las preferencias de los críticos las vamos a ir anotando más detalladamente a lo largo de este estudio y especialmente en el apartado sobre la crítica textual. Generalmente podríamos resumir que los que optaban por la E, era porque la relacionaban con una tradición popular, la misma de las canciones acríicas, influenciados quizás por la noción hegeliana del género de la epopeya y la importancia de la tradición popular y oral para este género, mientras quienes optaban por la versión G se basaban en las relaciones intertextuales con otros textos y el contexto literario sobre todo del siglo XII para enmarcar la obra.

Primero expresa su preferencia hacia la versión E, Krumbacher en 1904 cuando descubre el MS en el Escorial en un ambiente románticista. Antes de él expresó su preferencia, también tradicionalista–románticista, Psijaris (1884) sobre la prioridad de las canciones. Hesseling lo edita en 1912 pero expresa su desacuerdo con el erudito alemán por el pésimo estado del MS y además consideró el aspecto maravilloso de la fabricación del laúd por Diyenís como una mala comprensión del original. A los argumentos de Hesseling reaccionó Kyriakidis (1926). Grégoire (1942) mediante sus estudios tradicionalistas e historicistas, mostró su preferencia por el E por el mismo motivo románticista que Krumbacher y Kyriakidis, utilizando además los términos de la “cuestión lingüística”, “katharevusa” (purista) para la G y “demótica” (hablada) para la E.

Unos años más tarde desde Inglaterra llegó el ataque de Mavrogordato (1956) hacia las tesis historicistas de Grégoire (*ibidem*) y de los románticistas griegos, de N.G. Politis (1909) y Kyriakidis (1926), a quienes acusó de nacionalismo. Mavrogordato opta por el G, el cual traduce también. Trapp (1971) basándose en los argumentos de Kyriakidis (1946), toma una tesis reconciliadora y con un estudio casi puramente textual, ha demostrado que las versiones más recientes derivan de una combinación de las dos antiguas sin establecer ninguna

prioridad entre estas dos, y parece que creía como era de esperar que la versión más cercana era la G, tesis de Beck (1966), Pertusi (1970) y de L. Politis (1970).

A mediados de la década siguiente llega la respuesta de Alexiou (1985), quien vuelve a meter de modo dinámico la versión E en los estudios sobre *DA* después de una reacción antirromántica y antinacionalista que inauguró la crítica de Hesseling (1927) en el periodo entreguerras y que consolidó la de Mavrogordato (1956) después de la Segunda Guerra Mundial y después del cambio de paradigma del historicista al inmanentista que supuso el impacto del formalismo ruso. Una de las razones, según mi punto de vista, por la que la mayoría de los críticos de *DA* durante el periodo entre la edición de Mavrogordato (*ibidem*) y de Alexiou (*ibidem*), evitaron de expresarse a favor de la E y de considerarla como la versión más cercana al original (independientemente de la antigüedad del MS G), fue el “abuso ideológico” nacionalista de las canciones acrílicas y del “epos” de Diyenís con el que la versión E por su aspecto popular se afiliaba.

Últimamente, como hemos anotado, y después de la edición de Alexiou (*ibidem*) hemos tenido estudios de comparación entre las versiones E y G con el resultado de mostrar la prioridad del E frente al G, con datos textuales difícil de rechazar. Quisiéramos anotar que aceptar la prioridad de un MS frente a los demás de una obra de carácter popular, no significaría negar la literariedad ni minusvalorar el valor literario a las demás, las cuales pueden seguir estudiándose y analizándose como obras literarias.

A este punto, quisiera optar por la prioridad del E y sostener que esta versión debe ser la más cercana al original. Las demás se enmarcarían en un ambiente de recepción y de evolución de la misma materia, como ya ha demostrado Beaton (1993: 55-72) proponiendo “An Epic in a making? The early versions of *Digenes Akrites*”. Para nosotros las demás versiones se deben considerar a la luz de la práctica medieval de la literatura vernácula, y el hecho de que los adaptadores “respeten” *grosso modo* la misma historia de la obra, bastaría para considerarlas como versiones de un único MS original, además de obras independientes en la diacronía del mito literario. Un

ejemplo de este fenómeno es la “transformación” de la que habla Kejayioglou (1993: 116)⁶ que efectúa la versión en prosa.

Por el otro lado, también es válida una reconciliación y una *via media* (cf. E. Jeffreys 1993, 1998 & 2012 y Galatariotou 1993) hasta que se resuelva a base de más evidencias y testimonios el asunto. Ya E. Jeffreys (2012) ha señalado la necesidad de examinar el contexto de la tradición oral y su contribución en la composición de la obra, utilizando el paralelo de la producción literaria en Morea del periodo de dominio franco después de la cuarta cruzada en el s. XIII, cosa que anotaba ya en 1948 Dimarás en su historia de la literatura griega moderna (cf. apartado sobre las historias de la literatura griega moderna y bizantina).

Beaton (1993) estudiando el *núcleo común* – y es donde nos basaríamos para aceptar la versión E como la más cercana al original a base de unas evidencias paleográficas de dicho *núcleo común* – dice claramente que “se inclina a sospechar” que a pesar de alrededor de dos siglos de diferencia entre los MSS de G y el E, esta última versión aunque salvada en un MS posterior, hereda una versión más antigua, la cual incluso sirvió de fuente para la versión G o “γ” (según el estema de E. Jeffreys 1998: xxv):

I am inclined to suspect, beneath several centuries of accretion, a version with many of the characteristics and at least some of the gaps of the later E manuscript, a version which would have served, at some time before the thirteenth century, as one of the sources for G* (*Footnote: or in the terminology used by Elizabeth Jeffreys γ). It has not, however, been the purpose of this paper to try to establish priority between the surviving versions.

Para dar un ejemplo más que indica la antigüedad de la versión E, frente a la G, señalamos que el uso del participio y los pasajes religiosos son dos elementos – uno sintáctico y otro semántico – muy frecuentes en la versión G. A cambio en la E, el uso del participio es

⁶ Kejayoglu (1993) estudia la versión en prosa de *DA* conocida como P(aschalis), aunque este investigador la denomina A(ndros) y a la otra A en verso la llama A(ndros-Atenas), y sostiene que esta versión en prosa escrita en 1632 por Meletios Vlastos forma una “recepción” o “transformación” curiosa en la literatura griega (*ibidem*: 116).

casi inexistente y los pasajes religiosos, menos extensos y poco frecuentes, redactados en un lenguaje más popular coherente con el resto de la redacción. Sin embargo, en el pasaje de la oración de la Joven delante del moribundo, común en ambos MSS en cuestión (G y E) el estilo de la lengua es el de la versión E y no se hace uso del participio. Por lo tanto, dicho pasaje común sale de la norma que establecen los demás pasajes de temática religiosa en el G, siendo más coherente con la lengua y el estilo de la versión E (cf. E. Jeffreys 1998: 1).

Alexiou (*ibidem*) basándose en su intuición filológica y su conocimiento de la lengua vulgar y el estudio de los topónimos y el carácter formulaico de la versión E (cf. Fenik 1989 y 1991) como también del aspecto artístico y literario uniforme y elevado del propio texto de la versión, dio rienda suelta a la vieja disputa y defendió con pasión la prioridad del MS E, en su edición del mismo el 1985 (de nuevo en 1993; cf. reseña de Alexiou 1985 por Beaton 1986), mientras que Galatariotou (1993) sostuvo que las dos versiones se deben considerar sólo diferentes y no una “mejor” que la otra. Sin embargo el hecho de que G mantenga más relaciones con un contexto histórico y literario – del s. XII (cf. Magdalino 1993) – muestra que su autor tenía más conocimientos literarios y sabía enmarcar su obra más adecuadamente en su contorno cultural y literario escrito, pero no significaría que se debe considerar más cercana a la versión original de DA. Podría ser una adaptación muy temprana. Además, es desde las versiones más cortas y más primitivas como se llega, mediante la *amplificatio*, a versiones más extensas y más elaboradas con añadidos de capítulos enteros, como el caso de G, libro V, que narra el episodio de la hija de Haplorrabis (cf. apartado de práctica medieval), cuya producción mediante la escritura es evidente.

Ricks también había postulado (1993:170) que algún tipo de prioridad se tiene que establecer sin que esto disminuya el interés por el estudio literario de las versiones más recientes. El punto de vista de Ricks (esta es la tesis de Alexiou 1985) está relacionado con la sobrevivencia de la materia de Diyenís en la literatura, conociendo que en la práctica medieval, copiar una obra en lengua vernácula suponía muchas veces – y tal fue el caso de DA – una reelaboración hasta la creación de una nueva obra como es ejemplo la adaptación del

King Lear de Shakespeare (1603-1606) por Nahum Tate en 1681 (cit. por Ricks *ibidem*):

Yet I doubt (*pace* Galatariotou in the present volume) that the student of literature can be a ‘Digenophile’, a friend of all versions. A literary study of the Grottaferrata version, it seems to me, would have great interest; but it would be an interest of the kind that would attach to a study of *King Lear* – by Nahum Tate.

El mismo autor propuso también una solución tradicionalista en su edición (1990, cf. apartado de ediciones críticas), según la cual DA E, en la forma primitiva estaba compuesto por cinco cantares acrílicos independientes que venía reforzada por la existencia del episodio de la hija de Haplorrabdis, adición del compilador de la tradición del G (cf. apartado sobre práctica medieval).

Jeffreys E. (1998) en una observación que hace respecto al uso de los participios en las versiones de los dos manuscritos más antiguos, dice que:

The majority of G’s participles would seem to be due to the γ level of the G tradition rather than to **Digenis*. They occur relatively infrequently in passages where connections with the wording of E are close (e.g. G4.35- 44, cf. E720-33), though there are exceptions (e.g. G8.153-8, cf. E1808-23). They are also relatively rare in passages of speech (e.g. G1.155-65, 242-56) and seem to be a feature of the redactor’s narrative style. They occur more frequently in areas affected by religious terminology (e.g. G3.160-98, G8.175-84).

Esta observación de Jeffreys (*ibidem*) que acabamos de citar, según la cual el uso de los participios es frecuentado en pasajes con aspecto religioso y en pasajes que se alejan del núcleo que comparten las dos versiones del G y E, y que posiblemente se deben al nivel “ γ ” y no al original de la obra que es **Digenis*, es un elemento más que refuerza la tesis de que la versión E tiene más posibilidades de haber estado un paso más cerca de la versión original.

Podemos tomar en consideración los argumentos textuales de Odorico (1995:xxxv-vi) quien estudiando la versión G, llega a sostener que su adaptador parte de un texto “non dissimile da quello nelle mani del redattore E” para adaptarlo en un nuevo contexto, al

gusto del público letrado, con moralizaciones (da muerte a Maximú después del adulterio), citas textuales al patrimonio bizantino y las lecturas eclesiásticas, adapta la lengua transformándola en un registro más refinado, incluso el verso del yámbico lo acerca al dáctilo homérico, volviendo el 25% en anapestos.

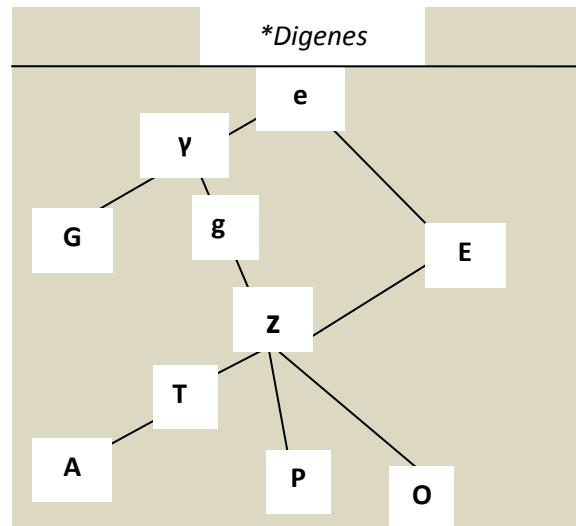
A continuación presento el estema de los códices griegos que según mi opinión representa las diversas copias – reelaboraciones de *DA*. En este estema se pueden ver de manera completa las diferentes ramas y relaciones entre los manuscritos que se conservan y entre los posibles que podrían haber existido según se extrae de la investigación y el estudio de los manuscritos existentes.

En primer lugar suponemos la existencia de una composición original que la mayoría de los investigadores datan en el s.XII, antes o después de la derrota de los bizantinos por los turcos seyúcidas, en la batalla de Mantzikert del año 1071, que dio comienzo al dominio turco casi para todo el Asia Menor. Se ha denominado convencionalmente **Digenes*, en la actualidad está perdida, y que a falta de otras pruebas tenemos que admitir que da lugar a una versión de la que deriva la del MS E de mediados del s. XV, y en el estema se indica como “e”. En segundo lugar tenemos en el siglo XIII una adaptación perdida en la actualidad que siguiendo a Elizabeth Jeffreys (1998) se simboliza como “γ”, que se hereda en el MS G y en el “g”. Tanto el MS E como la fuente “γ” proceden de la fuente “e” pero la versión del E habrá reservado una imagen más fiel al original que la G por los resultados del estudio de Beaton (*ibidem*).

Llegados a este punto vemos que a partir del propio MS E y otro MS “g” perdido en la actualidad pero que fue una copia del “γ”, igual que el G, llegamos a una compilación más que nos lega una versión denominada convencionalmente “Z” por el estudioso austriaco Erich Trapp (1971). Según hemos anotado con anterioridad, se encuentran evidencias que justifican que el MS E ha sido fuente directa para la tradición “Z” mientras que el MS G no lo fue. Sí también el otro MS de la misma tradición del G perdido en la actualidad, el que está indicado en el estema convencionalmente como “g”. Por último están las versiones de los MSS de Trebisonda (s. XVI o principios del s. XVII), luego el de Atenas (de mediados del s. XVII, descubierto en Andros, que presenta similitudes con el de Trebisonda), el de Paschalis (ed.) el único en prosa del autor Meletios

Vlastós, escrito en Quios el 1632) y el de Oxford escrito por Ignacio Petritzis también de Quios el 1670).

El *stemma codicum* quedaría por lo tanto así:



1.3. El argumento del poema

Junto con la hipótesis cito también los versos utilizando la edición de Jeffreys (1998) para el G y de Alexiou (1985) para el E.

El Cantar del Emir: G I.1 - III. 343 y E 1 - 609

En una de sus incursiones a territorio bizantino en Asia Menor, el emir de Siria Mansur secuestra a la hija de un general, en exilio en aquel momento, descendiente de la noble familia de los Ducas. La madre mediante una carta ordena a sus cinco hijos recuperar a su hermana única y amenaza con su maldición en caso de que no obedezcan a su súplica. Ellos persiguen al Emir y el menor de ellos, Constantino, fue escogido para combatir con él. Naturalmente Constantino vence al Emir y según lo acordado, este tiene que entregarles a su hermana. Sin embargo, no se la entrega sino que les manda buscarla por su campamento. Ellos en su búsqueda encuentran unas jóvenes griegas masacradas. Tras darles sepultura, vuelven furiosos al Emir. Tanto los cinco hermanos como el Emir demuestran su noble estirpe, confesándoseles este que se ha enamorado de la bella

joven y la ha salvado de la muerte y de la deshonra, y además está dispuesto a convertirse al cristianismo y casarse con ella. Los cinco hermanos encuentran a la joven en la tienda del Emir, aceptan la propuesta de él y marchan juntos, con el Emir y su guardia personal, después de haber licenciado a su ejército, hacia tierras bizantinas donde se celebran las bodas. La pareja en su momento trae al mundo el fruto de su amor, a Basilio Diyenís Acritis, nuestro héroe.

Cierto tiempo después el Emir se ve obligado por una carta que le manda su madre, a volver a su tierra. En esta carta su madre lo recrimina por haberse convertido al cristianismo renegando de su fe musulmana y le exige que vuelva a Siria. Él le comunica a su mujer su intención pero antes de marcharse se enfrenta con los cinco hermanos. Resulta que el menor de ellos, Constantino, fue avisado de lo que iba a suceder a través de un sueño simbólico que tuvo. El Emir, atemorizado, jura ir a ver a su madre y volver enseguida. Por el camino narra a sus compañeros sus hazañas y sus aventuras con los griegos; encuentra también un león, lo mata y manda a su hijo las uñas, los dientes y la piel de la fiera.

Llegan a Raqqa, donde estaba su madre, y la convence para que se convierta al cristianismo. Luego va a Bagdad y libera a los prisioneros griegos, carga sus riquezas y las envía donde su amada y su hijo, y después parte él también con dos mil guardianes y con toda su mesnada a tierras bizantinas. Al llegar, licencia a los soldados que le acompañaban, excepto a cien, los cuales se instalan en Asia Menor tras haberse convertido al cristianismo igual que su madre y sus hermanos.

Educación de Diyenís E 610 – 621 y su primera visita a los bandidos - apelatai. E 622 – 701 (episodios únicos en el E)

El niño Diyenís crece y se forma debidamente en los asuntos de la guerra y la caza y realiza hazañas dondequiera que está. Un día oye hablar de unos bandidos valientes que controlan los pasos montañosos y realizan hazañas, y decide salir a su búsqueda para convertirse en uno de ellos. Fabrica un laúd y con esto marcha fuera de sus casas paternas y conoce rápidamente todos los pasos montañosos. En aquellos lugares salvajes y peligrosos encuentra un león matado por uno de los más famosos bandidos, Yianakis. Buscando se cruza con el aguador de los bandidos, quien le indica

dónde está su escondrijo. Él va y se encuentra con el jefe de ellos, Filopapús, y le expresa su intención de incorporarse al grupo de estos bandidos famosos por su fuerza y su valentía. Al superar todas las pruebas que le impuso el jefe, lo invitan a comer con ellos. Después del banquete se organiza una competición de lucha con mazas cortas en una llanura, en la cual Digenes muestra otra vez su valentía y su extraordinaria fuerza, y vence a los bandidos y además los desarma privándoles de sus mazas las cuales a continuación entrega al jefe, Filopapús, amenazándolo con hacerle lo mismo que a sus hombres.

Este episodio se encuentra sólo en la versión E y parece alterar la continuidad narrativa de la obra porque queda desconectado de la trama.

La Juventud y las Bodas de Diyenís. G IV. 1 – 970, E 702-1092

En este episodio hay una especie de introducción que habla primero del amor, haciendo referencia a la guerra de Troya en la cual aquellos admirables guerreros griegos tanto sufrieron por el amor de la bella Helena y al final salieron vencedores y glorificados. A continuación la narración resume el cantar del Emir, quien también sufrió por el amor de una bella doncella y renunció al Islam para convertirse al cristianismo. Llega este resumen hasta el nacimiento de Diyenís quien mostró sus cualidades y su valentía desde una edad muy temprana. Aún crío demuestra su ambición por cazar grandes animales como leones y osos, y no liebres y perdices, cacerías humildes propias de los pobres campesinos y no de un noble y valiente como él. Su padre y su tío Constantino lo llevan consigo a las montañas y delante de sus ojos sorprendidos y a la vez llenos de orgullo, el niño estrangula a un oso y mata sólo con sus dos manos a otro. En seguida aparece un león al que le da muerte. Como continuación de sus aventuras conoce la “caza” más grande de su vida, a quien conseguirá más tarde: la hija de un general bizantino, llamada en algunas versiones Eudoquia y en otras sólo Joven (Kόρη). Volviendo a casa suplica a la luna que lo acompañe por el camino. Llega a casa y ordena que le ensillen el corcel de su tío. Habla con su madre, a la que le insinúa el rapto de su futura esposa. Tras haber cenado, prepara su laúd y parte cantando hacia la casa del general. Con su canto despierta a la joven, que sale a la ventana y salta al caballo de Diyenís. Este, cuando está algo lejos de la casa, grita al general que le bendiga sus

bodas con su hija. En seguida los guardias, alertados, salen en su persecución pero, en la lucha que se entabla, Diyenís los vence a todos y al final, cuando golpea al hijo del general, todos retroceden. Diyenís recibe al general respetuosamente y fijan las bodas, que tendrán lugar en casa del héroe. El Emir, su padre, bendice a los jóvenes y junto con una enorme muchedumbre, los recibe con grandes regalos mientras que el general prepara la dote de su hija en la cual se incluye, entre otros regalos y riquezas, la famosa espada de Cosroes.

Después de las bodas, Diyenís va con su amada a las fronteras y el capítulo en el manuscrito G termina con el anuncio de la muerte de los padres de él, mientras que este episodio en el E 1092 – 6 parece ser el comienzo de la escena que sigue con las hazañas de Diyenís.

Los dos episodios que se resumen a continuación son episodios únicamente encontrados en la tradición G: la visita del emperador y el encuentro de Diyenís con la hija de Haplorrabdis.

La visita del emperador bizantino. G IV.971-1093 (episodio único en la tradición G)

Cuando el emperador, de nombre Basilio, en una de sus campañas contra los persas⁷ se encuentra cerca de aquellas zonas y la fama del valiente Diyenís llega a sus oídos, le entran ganas de conocerlo tanto para mostrarle su simpatía como para recompensarle sus servicios al imperio consagrándole privilegios y ofreciéndole regalos imperiales. Le envía pues una carta invitándolo al lugar donde estaba él con su ejército. Diyenís le contesta también por escrito respetuosamente pero se niega a ir, e invita al emperador a su propio lugar. El emperador acepta la invitación y cuando se encuentran, admira al héroe y le ofrece privilegios y honores. Diyenís por su parte le da un ejemplo de su fuerza sobrenatural al alcanzar un caballo corriendo y al dar muerte a un león.

El encuentro de Diyenís con la hija de Haplorrabdis G V.1-289 (episodio único en la tradición G)

Un día que se hallaba en Capadocia encuentra cerca de una fuente a una joven árabe hija de un tal Emir Haplorrabdis de la ciudad

⁷ En la historiografía bizantina, en una época en que el imperio persa ya pertenecía al pasado, aún se encuentran referencias a éste y a los persas; esto se debía a la influencia clásica. En nuestro texto los persas son sin duda los árabes.

de Meferké (¿?). La joven fue víctima de un hombre bizantino quien la convenció, prometiéndole amor eterno, para que escapase con él tras haber robado todas las riquezas de los padres de ella. Los dos jóvenes disfrutaban de su amor por el camino pero una noche el joven se escapa solo llevándose todas las riquezas y el caballo de la joven árabe, abandonándola sola en lugares peligrosos. Ella corrió detrás de él cuando se dio cuenta, pero le era imposible alcanzarlo sin caballo. Un viejo que pasó antes que Diyenís por aquella fuente le contestó a la pregunta de si vio a alguien con las características del joven estafador; le dijo a ella que sí se cruzó por el camino con un joven con dos caballos y de esas características. Mientras le cuenta la joven árabe sus peripecias a Diyenís, les atacan cien árabes armados. Diyenís sale a su encuentro y mata a algunos; los que quedaron a salvo deciden retroceder cuando lo reconocen. Después de esto Diyenís ayuda a la joven en el propósito de encontrar al estafador. Sin embargo por el camino no puede resistirse a la belleza de la joven y le hace el amor. Cuando llegan a la ciudad de Chalcurgía, cerca de Siria, encuentran al joven y Diyenís lo obliga a casarse con la joven árabe.

Las hazañas de Diyenís. El dragón, el león, los bandidos y la amazona Maximú. G VI. 1 - 798 y E 1092 - 605

En *Diyenís* E, como ya hemos mencionado, esta escena comienza con el anuncio de la muerte de los padres del héroe después de relatar las bodas. Mientras van de paseo se les aparece un dragón (en algunas versiones como un joven apuesto). Diyenís le propone luchar pero éste revela su intención a raptar a la joven para gozar con ella y se metamorfosea en un monstruo de tres cabezas, una de un anciano, otra de un joven y la tercera de un dragón infernal. Diyenís con un golpe de espada le corta las tres cabezas y así su amada queda a salvo. Se retiran a la tienda pero el ruido del dragón que caía muerto y la risa de la joven atraen a un león que en breve sufre la misma suerte que el dragón. La joven pide a Diyenís que le acompañe en una canción con su laúd pero los bandidos escucharon la música y el dulce canto de la joven y bajaron a raptarla. En el combate que sobreviene, Diyenís lucha y vence a los trescientos bandidos que participaron en éste.

Al terminar la lucha, éste manda a su amada que le traiga ropa limpia para cambiarse y mientras descansa a la sombra de un árbol

esperando, se le acercan tres jinetes preguntando por los bandidos; Diyenís les cuenta lo que pasó pero ellos se niegan a creerlo y quieren ponerlo a prueba para ver si dice la verdad. Le proponen luchar con cualquiera de los tres y le comunican sus nombres: Filopapús, Yianakis y Kínamos, el primero es el jefe y los otros dos son unos de los bandidos más valientes. Diyenís combate y vence a Filopapús primero y a continuación a los demás. Filopapús, al ver la valentía y la fuerza de Diyenís, le propone que pase a ser jefe de los bandidos. Este se niega y les enuncia su voluntad a estar solo él con su amada y luchar solo. Los tres jinetes, avergonzados y vencidos, se marchan.

Sin embargo Filopapús quiere vengarse de la vergüenza que les había provocado Diyenís, y para conseguirlo solicita la ayuda de la amazona Maximú. Al encontrarse con ella le miente que Diyenís raptó a la joven que estaba destinada a casarse con Yianakis. Ella en seguida llama a su lugarteniente Milimitsis y le ordena reunir ejército para atacar a Diyenís. Cuando llegan al campo de batalla Diyenís ataca y vence primero a Milimitsis y después a la amazona Maximú. Ella tras verse vencida decide voluntariamente entregar su cuerpo a su vencedor, quien la desflora. Así, tras la derrota en el campo de batalla pierde su cualidad de virgen guerrera invencible hasta entonces. Este adulterio en E será confesado por el héroe a su esposa. Pero en el texto G Diyenís engaña a su esposa contándole que tardó en regresar porque quería ayudar a Maximú a atar la herida que le provocó él en la mano. Tras decir eso cabalga de nuevo para ir a cazar pero miente de nuevo a su amada porque su verdadero fin era encontrar y matar a Maximú. El final de este canto en E es una sinopsis de los sucesos, mientras que en G el héroe anuncia su intención de construir un palacio en las orillas del Éufrates.

El retiro, la casa y el jardín G VII. 1 - 198 y E 1606 - 1659. La tumba encima de un puente en E 1660 - 94.

Diyenís llega a la cumbre de su fama, y habiendo alcanzado el máximo de honor y riquezas que puede lograr un mortal, se retira, aún joven, junto con su mesnada, a las orillas del río Éufrates. Allí busca el sitio adecuado y decide construir un palacete con jardines enormes que contarían con árboles, plantas aromáticas y exóticas, jaulas con papagayos, piscinas y estatuas; un *locus amenus* artificial donde disfrutará de la vida y de su amor junto con su amada.

En G VII. 106 – 55 y 189 – 98 se anuncia la muerte del padre del héroe, lo que motiva su visita a la casa paterna para lamentar su muerte y llevar a su madre consigo a su palacete en las orillas de Éufrates hasta la muerte de la última.

En *Diyenís* E 1660 - 94 tenemos la construcción de su mausoleo encima de un puente de un arco, que llegará a ser más impresionante que aquel de los reyes persas en Pasa Garda. El canto termina con la escena de una reunión en el jardín entre Diyenís y su amada y sus trescientos guardianes.

La muerte de Acritis G VIII. 1 – 313 y E 1695 – 1867.

La escena de la muerte del héroe ya retirado cierra también la obra y sirve para concluir su forma biográfica. En esta escena se presenta Diyenís acostado en el lecho de la muerte, contando las hazañas de su vida a sus soldados. A continuación les da algunos consejos y les concede en herencia corceles, armaduras y armamento. Como última voluntad les exige que le sean fieles y no sirvan a otro señor porque no encontrarán ninguno como él. Cuando se dirige a su esposa le recomienda no amar a otro (excepto si es muy valiente, en E) y entrega el alma. La joven vencida por el dolor de ver muerto a su querido Diyenís entrega también su alma.

En la tradición del texto G, entre los versos VIII. 201 – 44 se anuncia la muerte del héroe a todas las zonas de alrededor y mucha nobleza de esas zonas va a su entierro, y la obra termina con una lamentación.

1.4. La versificación

Cuatro de las seis versiones de *Diyenís Acritis* están escritas en verso decapentasilabo yámbico sin rima. La O(xford) está escrita en verso decapentasilabo yámbico pero rimado y la P(aschalis) está en prosa. El yambo en poesía bizantina y neogriega, igual que el anapesto, aunque tienen los nombres antiguos no es prosódico sino acentual.

El verso “político”, que es como se ha denominado dicho verso, presenta las siguientes cualidades: cada verso es una frase completa en cuanto al sentido y la sintaxis, sin necesidad de encabalgamientos (que muy raramente se encuentran), y los hemistiquios se caracterizan por un equilibrio entre sí. La cesura se

realiza después de la octava sílaba y por excepción se puede hallar después del artículo determinado. El verso mantiene un ritmo y carece de cacofonías y de dialefas. Estas últimas, no obstante, si las hay, no molestan el oído. La sinalefa se halla regularmente y parece natural para el griego medieval; tiene un efecto agradable porque enriquece el verso aumentando su musicalidad, al producir sílabas largas y breves en época en que la prosodia (o métrica) cuantitativa dejó de existir. Por último la sinalefa es coherente al idioma hablado y resulta bastante natural y agradable al oído griego hasta la actualidad (*cf.* Alexiou 1985: πβ-πς').

El ritmo yámbico, como ya hemos mencionado, es el ritmo fundamental del poema y se consigue básicamente por la colocación de los acentos sobre las sílabas pares. Estos se consideran acentos básicos, que son los de segunda y/o cuarta y/o sexta y/u octava en el primer hemistiquio; y/o segunda y/o cuarta y/o sexta en el segundo hemistiquio. Un verso puede tener desde siete (4+3) hasta dos (1+1). Acentos básicos no se consideran los que van puestos sobre artículos, conjunciones o pronombres personales enclíticos. No obstante, se usa en ocasiones (más en la versión G que en las demás en verso) el anapesto con el fin de dar énfasis. Pero el acento en la primera sílaba que forma un pie anapéstico no afecta el ritmo yámbico del verso, por tanto no se toma en consideración. Sin embargo, los errores de los escribas han alterado el verso y en algunas ocasiones se pierde el ritmo. En las versiones T, A y O, las más modernas, el ritmo es mucho más regular. Daremos un ejemplo de dicho verso: “o” significa que no hay acento básico, “ó” que sí hay sobre las sílabas pares y “(ó)” que lo hay en la primera sílaba de cada hemistiquio formando así un pie anapéstico que sin embargo no afecta el ritmo yámbico del verso. El número de las sílabas se indica con un número como índice, y la cesura con “/”. Cuando hay sinalefa se subrayan las vocales que la producen.

El ejemplo que damos es el fragmento E 513 – 520:

$$\begin{array}{l}
\text{o}^1 \text{ó}^2 \text{o}^3 \text{o}^4 \text{o}^5 \text{ó}^6 \text{o}^7 \text{o}^8 / \text{o}^1 \text{ó}^2 \text{o}^3 \text{o}^4 \text{o}^5 \text{ó}^6 \text{o}^7 \\
\text{Καὶ μέσον ὀπὸύ ἐδιάβαιναν ἀδιάβατον καλάμιν,} \\
\text{o}^1 \text{ó}^2 \text{o}^3 \text{ó}^4 \text{o}^5 \text{o}^6 \text{o}^7 \text{ó}^8 / (\text{ó}) \text{o}^2 \text{o}^3 \text{o}^4 \text{o}^5 \text{ó}^6 \text{o}^7 \\
\text{λεοντάριν εἶδαν δυνατὸν τρώγοντα δαμαλίνα·} \\
\text{o}^1 \text{ó}^2 \text{o}^3 \text{ó}^4 \text{o}^5 \text{ó}^6 \text{o}^7 \text{o}^8 / \text{o}^1 \text{ó}^2 \text{o}^3 \text{o}^4 \text{o}^5 \text{ó}^6 \text{o}^7
\end{array}$$

καὶ <τότε> ὡσὰν τὸ εἶδασιν οἱ ἀγοῦροι τοῦ νεωτέρου,
ο¹ ὀ² ο³ ο⁴ ο⁵ ὀ⁶ ο⁷ ο⁸ / ο¹ ὀ² ο³ ο⁴ ο⁵ ὀ⁶ ο⁷

ὀμπρὸς ὀπίσω ἐστράφησαν καὶ ἐπίασαν τὰ πλάγια.

ο¹ ὀ² ο³ ο⁴ ο⁵ ὀ⁶ ο⁷ ο⁸ / (ὀ)¹ ο² ο³ ο⁴ ο⁵ ὀ⁶ ο⁷

Καὶ ὡς εἶδεν τοῦτον ὁ ἀμιράς, ἄκο τὸ τίνα λέγει:

ο 1 ο2 ο3 ὀ 4 ο5 ὀ6 ο7 ο8 / (ὀ)1 ο2 ο3 ο4 ο5 ὀ6 ο7

«Ἄν σὲ ἀφήσω, λέοντα, αὔριον νὰ τὸ καυχᾶσαι

ο1 ο2 ο3 ο4 ο5 ὀ6 ο7 ο8 / ο1 ο2 ο3 ὀ4 ο5 ὀ6 ο7

καὶ νὰ μᾶς τ' ὀνειδίζουσιν οἱ θαυμαστοὶ ἀνδρειωμένοι».

ο1 ὀ 2 ο3 ο4 ο5 ὀ 6 ο7 ο8 / (ὀ)1 ο2 ο3 ο4 ο5 ὀ6 ο7

Καὶ σύρνει τὸ σπαθίτιν του, κόπτει τὴν κεφαλὴν του»

2. Los géneros literarios

2.1. Cuestiones teóricas sobre los géneros

En la trayectoria de la literatura desde la Antigüedad hasta nuestros días, se observan tres grandes paradigmas en la teoría de los géneros literarios: el clasicista, el historicista y el inmanentista. El primero, dominado por el aristotelismo, considera el género como categoría de clasificación, una norma rígida y un canon tanto de producción como de lectura. El género constituye un corpus cerrado, un tipo claramente diferenciado, siguiendo un principio técnico – normativo.

En cambio, a partir de finales del s. XVIII, la crisis de la Ilustración y el ascenso de la burguesía, conlleva también la crisis de las poéticas clasicistas. Se trata de una repercusión de la crisis estética que refleja el cambio en las sociedades occidentales – principalmente europeas – y la crisis ideológica de una humanidad en el trance de ruptura con una tradición y la reestructuración de su sistema de valores basado en un concepto del mundo en proceso de desarrollo y evolución. El concepto del género empieza a pensarse en términos parecidos, sometido a cambios – resultado de mezclas – hasta llegar al punto de aceptar incluso su propia disolución, y todo esto por estar condicionado por el transcurso histórico.

El paradigma historicista establecido por el romanticismo, ha reevaluado las obras al verlas como una imagen de su propia historicidad y por tanto como valores del pasado de nuestros padres. Sobre todo la épica fue considerada como la forma literaria que representa los comienzos de las naciones modernas. Se encaraba así el estudio del pasado también a través de la literatura, con pasión y voluntad de revivirlo dentro de su propia historicidad, y sobre todo, de la Edad Media, que marcaba el periodo donde las sociedades antiguas desaparecen para dar lugar al nacimiento a las modernas. Con el Romanticismo, la revitalización de la estética se entiende en cuanto atención a un proceso de evolución de las artes; con el Clasicismo y Neoclasicismo, en cambio, esta evolución había sido detenida para mirar hacia atrás con admiración: el resultado fue considerar los principios clásicos, sobre todo estéticos y literarios, de la Grecia

antigua, como valores fosilizados inmutables y merecedores de respeto y obediencia ciegos y absolutos.

El Romanticismo (sobre todo alemán) al atacar el Clasicismo, mitificó otro período del pasado completamente diferente del clásico y renacentista: la Edad Media, que durante el Clasicismo había padecido cierto desprecio, al no cumplir con su modelo estético. Cabe aquí mencionar que para los Románticos alemanes la Edad Media tenía un cierto valor nacional: fue durante todo el periodo medieval cuando las tribus germánicas desarrollaron un papel decisivo para la formación de los nuevos países al expandirse por toda Europa occidental y al entrar en contacto con los romanos en Francia, Italia, España y Portugal, dieron un nuevo carácter al mundo europeo, que es en gran parte germánico. En este periodo sitúa su formación el espíritu germano, al igual que la Grecia antigua y Roma lo habían hecho en la época de la guerra de Troya, la primera con Homero y la segunda con Virgilio.

No obstante, el paso del paradigma clasicista al historicista no fue tan claro ni tampoco deja de estar sometido a un proceso lógico que parte de una tesis realista, la cual genera una antítesis nominalista para llegar a una síntesis entre las dos. Hegel fundamenta su sistema triádico de los géneros en una ontología realista; Croce (1997) en su *Estética* de 1902 (*op. cit.* Llovet 2005: 304) por otro lado, parte de un nominalismo idealista para considerar los géneros como “pseudo-conceptos”. La síntesis es más bien una dicotomía entre el concepto realista y el nominalista, debida a la creencia de que la literatura se edificó como institución según unos tipos universales, pero a la vez está sometida a la evolución histórica. Esta dicotomía del romanticismo se halla combinada en la teoría genérica de Fr. Schlegel (*cf.* Genette 1988: 202), que otorga al género un dominio dentro de la literatura antigua y a la literatura post-antigua una cualidad a-genérica. La antigüedad es la hegemonía de la *Objetividad* sobre la *Subjetividad* o sea, de los géneros sobre las obras individuales, o de lo teórico sobre lo empírico, mientras que en nuestra era ocurre lo contrario: se manifiesta la hegemonía de la *Subjetividad* sobre la *Objetividad*, o sea, la prevalencia de las obras individuales respecto a sus géneros.

En la segunda mitad del s. XX, hubo una tendencia a devolver a los géneros literarios su importancia en la institución denominada literatura puesto que es gracias a ellos por lo que podemos hablar del

estatuto institucional de la misma. Es en el marco de la teoría *genológica* o *generología* donde se discuten las normas, el concepto y la función de la literatura, y se define la terminología desde la filosofía platónica y el tratado aristotélico hasta nuestros días. Es decir, en relación con los géneros se define la *literariedad* y se tiene que buscar la respuesta a la pregunta esencial ¿qué es literatura y qué no lo es? Jordi Llovet (2005: 263) anota que en este intento se sitúan los trabajos de Rene Wellek y Austin Warren (2006), *Teoría Literaria* de 1949, donde se dedica un capítulo a los géneros, de Emil Staiger (1966) *Conceptos fundamentales de poética* de 1946 y *La lógica de la literatura*, que en 1975 publicó Käte Hamburger (1995). En esta disciplina, sin embargo, existen todavía muchos problemas por resolver, como la imprecisión en la terminología (género, tipo, modo, clase, forma, especie, subgénero, etc.) y el tipo de enfoque (histórico, sociológico, pragmático, estructural, lógico y comparativo, cf. Guillén 1985: 141-50, *op. cit.* Llovet 2005: 264).

Era imprescindible aclarar el nivel de abstracción de la terminología (cf. Kayser 1968: 436 ff.), para marcar la diferencia entre los *archigéneros* o *clases universales* y la tríada tradicional – épica / lírica / drama. Fueron transformados originariamente por Diomedes (s. IV d. C.) y reelaborados por los románticos alemanes en *clases universales*, no menos históricas por esta misma razón – al no ser que volvamos a la función modal que les atribuían los antiguos – y los *géneros históricos*, es decir empíricos, que derivan de estas *clases* o *tipos* de carácter teórico. Estos últimos, los *tipos*, al ser grandes categorías, tienen una perspectiva proyectada también hacia el futuro. Gérard Genette en su trabajo “Géneros, ‘tipos’, modos” (1988:183-233) con una repercusión amplia, aclara la confusión entre el modo de enunciación y el género (ἔδος) aristotélicos que se ha venido produciendo primero con el aristotelismo y luego con el romanticismo. En esta noción del género aristotélica se podían incluir todas las formas históricas como la epopeya antigua, la tragedia o la comedia, el drama satírico, y también géneros bajos como las parodias de las obras homéricas, etc. En cambio en muchas ocasiones se creó cierta confusión y un uso indiferenciado entre estas clases y los géneros como por ejemplo el de *épica* y *epopeya*.

2.1.1. El paradigma clasicista de los géneros

Como ya se ha adelantado, a lo largo de la historia la teoría de la literatura que se ocupa de los géneros literarios, ha estado siempre oscilando entre los géneros teóricos (y normativos) –que son los de la tradición clasicista– y el concepto del género moderno –cuyo comienzo se remonta al romanticismo– cuando los géneros han empezado a considerarse, no como una norma rígida e invariable, sino como un proceso en continua transformación y ampliación condicionado históricamente⁸. A este punto creemos conveniente hacer un breve recorrido a través de la historia y de la suerte del género literario como concepto. Como se suele hacer, empezaremos por el primero que intentó clasificar y dividir sistemáticamente por un fin teórico y didáctico la literatura de su época. Se trata, como era de esperar, de Aristóteles y de su obra teórica *Poética*, *Περὶ ποιητικῆς*, que a pesar de los veinticuatro siglos transcurridos, sigue siendo una gran obra de referencia, y según M. Á. Garrido Gallardo (1988:20):

la intuición aristotélica que separa la ‘ficción’ (relato contado o representado) de los géneros no miméticos y las diferenciaciones entre poesía épica y poesía dramática, más todo lo dicho, no son cuestiones muy diferentes de las que abordan los críticos contemporáneos.

También según el mismo autor, toda crítica después de Aristóteles no es nada más ni nada menos que una “vasta paráfrasis” del estagirita.

La obra aristotélica fue el primer metatexto literario teórico y descriptivo, que se sepa, de la historia de la literatura aunque en realidad, lo que ha llegado hasta nosotros es casi sólo una teoría de la tragedia (Genette 1988: 192). He mencionado ya que el propósito de Aristóteles era educativo y se ha basado en unos criterios de ordenación y de descripción a través la observación empírica, como lo intentó de las demás especies y de la naturaleza, puesto que parte de su filosofía era el estudio del ser humano y del mundo que lo rodea,

⁸ Aristóteles hablaba ya de géneros históricos, pero en la tradición que inaugura prevalece su dimensión teórica y normativa. La concepción histórica alcanza su predominio con el Romanticismo.

sea este relacionado con la naturaleza o producto del espíritu del hombre.

Fue el aristotelismo subsiguiente el que estableció, de sus aportaciones teóricas, un canon rígido y una norma tanto de producción de nuevas obras, como de lectura de obras existentes. Esto sucedió primero en la época helenística por las plumas de los filólogos alejandrinos. Sin embargo, una explicación de índole sociológica de este fenómeno literario es plausible si se toma en cuenta que el ser humano salió de la ciudad-estado hecha a su medida y acabó en unas sociedades multinacionales fuera de su tierra autóctona, exponiéndose en un mundo pluralista donde circulaban y se mezclaban culturas diversas. En este nuevo mundo, expandido, se sintió la necesidad de asegurar sus cimientos culturales y los convirtió así en *clásicos* para salvaguardarlos (cf. Wisse 2001). No obstante, en realidad acabó fosilizándolos al negarles la posibilidad de evolucionar y los convirtió en un canon respetable que dominaría en el período bizantino en la literatura de lengua culta. La repercusión de este movimiento en el ámbito lingüístico y literario fue debida al esfuerzo por mantener pura la lengua e intactas las aportaciones teóricas sobre todo de Platón y de Aristóteles. La expresión más dogmática de este movimiento cultural se manifestó con el aticismo (s. II a. C.).

Durante el Renacimiento de las culturas clásicas se sintió la misma necesidad de conservar por medio de la imitación dichas culturas admirables, la griega y la romana, siguiendo las mismas pautas de la época helenística. Por esta razón la recepción e interpretación y sobre todo la función del metatexto aristotélico no se distanció de aquella de los filólogos alejandrinos⁹.

⁹ Para más información sobre la fortuna del modo de enunciación partiendo de las teorías clásicas de Platón y Aristóteles a lo largo de los siglos desde la época alejandrina hasta el s. XIX, véase Genette 1988: 199- 225 y la nota núm. 27 en la página 199, donde cita él también sus propias fuentes. En resumen, la tríada que ha llegado hasta el Romanticismo es el resultado de una “anexión valorativa” de las variaciones de los géneros bajo el ‘poder’ de los tres géneros grandes de la división de Platón según el modo de enunciación: narrativo, dramático y mixto o de los tres géneros representativos de dichos modos de enunciación: ditirambo, drama, epopeya, que en Aristóteles fueron reducidos en dos porque la pureza de la narración no es un rasgo pertinente según se extrae de la teoría aristotélica. La razón por la que los géneros menores o inferiores se quedaron en la sombra desde la época de Platón y de Aristóteles, que en cuanto de esto sigue a su maestro, se debió según Genette

Desde la época renacentista hasta el s. XVIII, la teoría de Aristóteles y junto con ella el concepto del género que aquí nos interesa, siguió teniendo una función de canon y gran valor normativo –con pocas excepciones– y va adquiriendo una sistematización bastante exitosa por todo Europa, con la obra en verso del “legislador de Parnaso” y principal teórico de la literatura francesa del s. XVII, Nicolás Boileau (*L’ Art Poétique*, 1674). Una idea de la lucha entre el canon antiguo normativo y ontológico, y las nuevas tendencias literarias se representa en la denominada “disputa de los Antiguos y los Modernos” de la Academia Francesa, donde el mismo Boileau encabezaba el bando de los “Antiguos”.

2.1.2. El paradigma romántico - historicista de los géneros

Fue el Romanticismo el que da comienzo a un proceso de actualización rompiendo con el modo de concepción y uso de la noción del “género” en la poética y crítica de literatura, abriendo el hasta entonces estrecho concepto genérico para acuñar géneros nuevos, los cuales o aparecieron en la Edad Media, como el “cuento”, o han evolucionado de los antiguos para dar formas nuevas, como “los cantares de gesta” y “las novelas de caballerías” por ejemplo. La importancia que proporcionó el movimiento cultural romántico a los géneros fue tal que surgió la idea de que la literatura como institución, evoluciona y progresa a través del despliegue de los géneros. Fue entonces cuando se percibe un cambio y un distanciamiento con respecto al concepto clásico del género y la adopción de un nuevo enfoque desde un punto de vista y un método positivistas y realistas, en un proceso de convencimiento de que los géneros literarios no son normas estrictas, rígidas e inalteradas, sino que son como cualquier otro organismo biológico que nace, crece y muere. El creador de esta

(1988: 202) al hecho de que dichas formas de representación carecían de ‘imitación de hombres actuando’. Luego Batteux y a partir de él, el padre de los teóricos del romanticismo Johann Adolf Schlegel, introduce como tercer género la lírica, la cual venía a ser equivalente con el ditirambo. Este esquema tripartito ‘a manos’ de Karl Friedrich von Schlegel adquiere una significación nueva: la forma lírica es subjetiva, la dramática objetiva y la épica subjetiva-objetiva, aunque un año antes consideraba el drama como la forma subjetiva-objetiva –modelo este que aparece en Hegel.

teoría en su corte más claramente evolucionista fue Ferdinand Brunetière (1890) con su obra *Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. Su intento, según parece, sería demostrar que los géneros también están condicionados por las nociones del tiempo y del espacio. Sin embargo, en realidad el concepto de género como organismo biológico que evoluciona, echa raíces en la *Poética* de Aristóteles¹⁰.

Alrededor de finales del s. XIX y principios del s. XX ha comenzado en el campo de las teorías genéricas un debate de índole ontológica. Por un lado, tenemos las teorías genéricas románticas que ya desde Fr. Schlegel (finales s. XVIII y principios s. XIX), según las cuales se anunció una división entre los dos mundos, el antiguo y el moderno, y se consideró como línea divisoria y límite entre ambos la aparición del cristianismo. En razón de dichas teorías, la Antigüedad se caracteriza por la hegemonía de la *Objetividad* sobre la *Subjetividad* y la Era Moderna por la hegemonía de la *Subjetividad* sobre la *Objetividad*, para llegar a la conclusión de que la literatura antigua sería genérica y la moderna a-genérica. Según se comprende, este discurso de dicotomía quiso resolver el problema de la distinción entre géneros canónicos y normativos, y los de la Era Moderna. En la Era Moderna con la pluralidad del nuevo mundo es casi imposible ni siquiera clasificar las obras, que se hallan, junto con sus denominaciones genéricas, en un continuo cambio y transformación, rompiendo con todos los moldes y límites en los que se les intenta encerrar.

¹⁰ (1449a 9-15) γενομένης δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικὰ ἄ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα κατὰ μικρὸν ηὔξηθη προαγόντων ὅσον ἐγένετο φανερὸν αὐτῆς· καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν.

“Habiendo, pues, nacido al principio como improvisación –tanto ella como la comedia; una, gracias a los que entonaban el ditirambo, y la otra, a los que iniciaban los cantos fálicos, que todavía hoy permanecen vigentes en muchas ciudades-, fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores todo lo que de ella iba apareciendo; y, después de sufrir muchos cambios, la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza.”

Más detalladamente sobre el evolucionismo en Aristóteles y el Romanticismo véase en Schaeffer (2006: 14-5) y Genette (1988: 199-225).

Sin embargo, fue Goethe quien propone la concepción de los géneros literarios desde un punto de vista esencialista cuando habla de pureza de las formas naturales de la poesía (o las formas atemporales *echte Naturformen der Dichtung*). La contribución de los románticos consistía en que por primera vez introdujeron la dimensión histórica en el discurso genérico, con esquemas dobles como los que enfrentaban poesía antigua / poesía moderna; poesía ingenua / poesía sentimental; poesía de lo finito / poesía de lo infinito, como vemos en Schiller. A continuación Hegel (1989) va a establecer su sistema triádico de los géneros: *épica / lírica / drama*, dentro de una nueva lectura de la historia europea según tres periodos: a) oriental o simbólico, b) grecorromano o clásico, c) medieval y moderno o romántico.

Croce, como ya se ha mencionado antes, se encuentra en las antípodas de toda teoría genérica, pero introduce, no intencionalmente por supuesto, la noción de desobediencia de la obra singular frente al canon genérico, y sobre todo de la obra singular magistral como fue el ejemplo paradigmático del *Don Quijote* de Cervantes, que recodificó los “límites” de la novela (aunque tales límites no existen para la novela según Bajtín -1989-). Recordemos el siguiente razonamiento de Croce, que nos va a introducir a la noción del género como transformación y recodificación que viene a continuación (citado por Rollin, 1988: 141):

De la teoría de las clases artísticas y literarias se derivan esos erróneos procedimientos de juicio y crítica, gracias a los cuales, en lugar de preguntar frente a una obra de arte si es expresiva y qué es lo que expresa, si habla, o tartamudea, o si está en completo silencio, preguntan si obedece las *leyes* de la épica o la tragedia... Aunque verbalmente simulan estar de acuerdo o rendir una fingida obediencia, sin embargo, los artistas en realidad siempre han hecho caso omiso de las leyes de las clases. Toda auténtica obra de arte ha violado alguna clase establecida y ha desconcertado a los críticos, quienes se han visto de este modo obligados a ampliar las clases, hasta que finalmente incluso la clase ampliada ha demostrado ser demasiado limitada, debido a la aparición de nuevas obras de arte, seguidas naturalmente de nuevos escándalos, nuevos desconciertos y nuevas ampliaciones.

Schaeffer (1988:157) pone frente a frente los dos lados del debate ontológico; los idealistas alemanes por un lado, y B. Croce por el otro:

es evidente que el discurso hegeliano sobre los géneros y el sistema tríadico en el que se encarna, son directamente dependientes de una ontología realista para la cual lo real es la autorrealización del Concepto.

Y continúa Schaeffer (*ibidem*: notas 2 y 3) con una nota a pie de página señalando que “el sistema genérico constituye el desarrollo del Concepto en su totalidad concreta, es decir en tanto que verdaderamente real”. Por el otro lado y de modo contrario “la polémica croceana contra las teorías genéricas es indisociable de su posición nominalista que no ve en las categorías genéricas nada más que ‘pseudo-conceptos’ ”. Para Croce (*cf.* Llovet 2005: 304), existe sólo un concepto general de carácter universal, el de la “belleza”. No queremos vigorizar la teoría de Croce, pero el crítico francés Maurice Blanchot (*op. cit.* Todorov 1988: 31) hablando del escritor austriaco de origen judío, Hermann Broch, escribía que “ha sufrido, como otros muchos escritores de nuestro tiempo, esa presión impetuosa de la literatura que no soporta ya la distinción de géneros y necesita romper los límites”, y representa la necesidad de libertad por parte del autor moderno para expresarse fuera de modelos y moldes estilísticos, lingüísticos o institucionales.

En su momento la *Poética* fue fruto de la época dónde se gestó y un metatexto teórico que analizaba la literatura contemporánea de ella. Mientras que el Romanticismo, por su parte, nos enseñó a leer las obras en su contexto histórico, y así ha marcado el inicio del concepto de la situación comunicativa. A partir de allí podemos continuar, siguiendo el ejemplo de Aristóteles, que es en realidad lo que está haciendo la crítica moderna, para hablar de los géneros, tanto del pasado – y aquí puede desempeñar un papel importante la hermenéutica y las teorías de la recepción – como del presente –hasta el infinito, atendiendo tanto el propio texto como nos enseñó el formalismo, como los cada vez nuevos contextos dentro de dos órbitas diferentes, una textual (semántica–sintáctica) y el otro extratextual en

función con la pragmática o la situación comunicativa, o en una palabra, el “contexto” sociohistórico en la que se recibe la obra.

2.1.3. El paradigma inmanentista. En género como transformación y recodificación

Wellek y Warren (2009 [1949¹]) en su *Teoría literaria* toman el hilo de Croce (1997, [1902¹]) y distinguen entre una teoría clasicista y una teoría moderna. Por una parte la clasicista es normativa y prescriptiva porque comprende el género como un canon de comprensión y producción literarias, o dicho de otro modo, un canon de lectura y de escritura; por el otro lado la teoría moderna se basa en la idea del relativismo y de la mutabilidad de la forma, llega a una noción del género como un espacio abierto a todo tipo de transformaciones y acepta la posibilidad de que los géneros se entremezclen, que nazcan nuevos y que los antiguos desaparezcan o se reduzcan o se amplíen en otros géneros hasta la infinidad (Todorov 1988: 33):

Que la obra ‘desobedezca’ a su género no lo vuelve inexistente; tenemos la tentación de decir: al contrario. Y eso por una doble razón. En principio, porque la transgresión, para existir, necesita una ley, precisamente la que será transgredida.

Vemos aquí cómo se expresa parafraseado el pensamiento de Croce. En este trabajo, sin embargo, no se va a negar la existencia de los géneros sino que se van a aprovechar las nociones seminales de una nueva concepción del género literario que subyace ya en la crítica bajtiniana.

El nuevo concepto del género es el de un ‘recipiente’ flexible o más bien frágil donde toda obra literaria que no encaja perfectamente, lo rompe, lo transforma y lo modifica o incluso crea otro género. Este proceso dinámico de quebrantamiento de los géneros es lo que constituye el armazón de la literatura como institución. No obstante, en el caso del género como canon de producción / escritura no toda obra es capaz de conseguir dicha ruptura, sino sólo las grandes obras innovadoras que penetran el concepto del género hasta entonces vigente y reconstruyen el canon -porque al fin y al cabo, el género

circunscribe una noción de canon tanto de producción como de recepción— para que sea de nuevo transgredido por otra obra por medio de dicho proceso de fractura y de reelaboración. En cuando al género como canon de lectura es más fácil llegar a una ruptura, aunque como vamos a ver a lo largo de este trabajo, las autoridades dificultan que los receptores (sean simples lectores o postprocesadores -léase críticos-) lleguen a efectuar esta fractura del modelo preestablecido ya como canon o “moda” o en términos de Jauss (1976: 169-73) “horizonte de expectación” como “disposición específica” con que se acerca a una obra concreta.

Con esto, Todorov, cuya crítica se enmarca en la reorientación general de la historia de la literatura que comienza a reconsiderar y revalorar el aspecto empírico subyacente a toda obra literaria, sostiene que el género está ligado a una cultura y es portavoz de unas ideologías. En palabras de Franca Sinopoli (2002: 176):

el género, literario o no, es para Todorov el fruto de una elección, de una transformación y de una codificación de determinados actos lingüísticos recurrentes, que una sociedad institucionaliza en cuanto funcionales a su ideología; no solo eso, sino que los lectores perciben y reconocen los textos producidos precisamente gracias a dicha codificación. La multiplicación de los géneros es una infinita elaboración, transformación, amplificación, coordinación de actos lingüísticos originarios: ‘¿De dónde vienen los géneros? Pues bien, muy sencillamente, de otros géneros’.

No es que la literatura moderna sea a-genérica. Cualquier clasificación y ordenación es propia de la naturaleza humana y es una necesidad de la vida. Los géneros, pues, no desaparecen sino que se reemplazan por otros y esto es lo que afirma la crítica. Para el caso de la novela, lo profetizó Gustave Flaubert (1826-1880) en el s. XIX y lo cita Jauss (1989: 203) anotando que Flaubert “formuló el programa, válido hasta nuestros días, de la novela moderna, de una novela sin narrador omnisciente, sin acción cargada y sin un verdadero héroe”:

La letteratura del futuro si libererà dall’ortodossia della vecchia poetica; non rispetterà più le regole tradizionali dei generi classici,

ma porrà la prosa al posto del verso e il romanzo al posto della poesia epica¹¹.

Bajtín (1989: 449-85) también pensaba lo mismo cuando hablaba de novelización de la literatura y de los demás géneros con especial atención a la épica, la cual consideraba como género acabado, mientras que, de acuerdo con su criterio, la novela es un género no-canónico, en evolución, pluridimensional, polifónico y en continua transformación, capaz de englobar también a otros géneros. Esto se efectúa porque los rasgos dominantes de los géneros o en otras palabras, los rasgos relevantes de su genericidad –en términos de Schaeffer (1988)– se subordinan dentro del nuevo contexto literario, transformando su función referencial en el proceso del acto comunicativo literario, de dominante en auxiliar. Esto es, como recuerda Llovet (*et al.* 2005: 315),

lo que quería decir Bajtín cuando afirmaba que el género literario vive en el presente pero siempre *recuerda* su pasado. En efecto, la gran novela de Cervantes muestra cómo en el proceso mismo de la evolución literaria, el género actúa como memoria histórica, recuerdo de un pasado que permanece en forma de huella referencial [en el presente y el futuro, añadiríamos].

Este *recuerdo* no es otra cosa que el “horizonte de expectación” de Jauss o del género como categoría de clasificación, puesto que se parte de un “presente” y mira hacia el “pasado”, ambos conceptos transformables continuamente y por tanto condicionados y dependientes del cada vez nuevo “contexto”. En esto consiste la historicidad de la literatura; y no se trata de un fenómeno literario sino de un concepto estrechamente ligado con la vida misma del ser humano.

Así en un mundo en perpetua evolución, las formas puras y petrificadas no existen. Así el concepto más natural es el “hibridismo” donde destaca la fuerza transformadora, y el carácter pluridimensional, amplio y polifónico de la novela. Bajtín opta por los géneros “híbridos” porque rompen con la rigidez de los patrones y estilos literarios. La novela es un género “híbrido” y “polifónico”

¹¹ Utilizo la traducción italiana.

capaz de novelizar los demás géneros, y por tanto, muy complejo, como lo ha demostrado en su estudio sobre la obra de Rabelais.

2.1.4. El género y el acto discursivo. Su dimensión pragmática

La semiología o semiótica, con la nueva orientación que toma con Charles Sanders Peirce y Charles Morris, propone el estudio de la literatura en su totalidad como proceso comunicativo y de las relaciones de los tres polos de la comunicación –mensaje, emisión y recepción– a todos los niveles posibles. Charles Morris (1985: 31-2) en su trabajo *Fundamentos de la teoría de los signos* propone la división del estudio del proceso literario en tres niveles o tres dimensiones: 1) la dimensión semántica de la semiosis comprende el estudio de las relaciones de los signos con los objetos a los que se aplican. 2) la dimensión pragmática comprende el estudio de la relación de los signos con los intérpretes y 3) por último las relaciones, reales o en potencia que establecen los signos con otros signos constituyen el nivel sintáctico de la semiosis.

Marie-Laure Ryan (1988: 253-301) propone un modelo de análisis de la competencia genérica, a través de la asimilación de las normas del género en el acto discursivo, en términos semióticos. A pesar de que en un principio todo enunciado lingüístico puede alcanzar una infinitud de interpretaciones, los géneros literarios delimitan cierto tipo de interpretación, cuyos confines vienen definidos por las reglas pragmáticas que marcan la orientación general del texto.

Schaeffer (2006)¹² ampliando la tesis de Genette (*Introducción al architexto y Palimpsesto*), pero en términos puramente morrisianos,

¹² Con el fin de ampliar algo la información podemos anotar junto con Schaeffer (*ibidem*) que el acto comunicativo tiene los siguientes niveles: I) La enunciación que comprende a) el estatus del enunciadore del mensaje (real o ficticio etc.) b) el estatus de la enunciación (oral o escrita) y c) el modo de enunciación (narración, representación o mixto). II) El nivel del destino (o el receptor real o ficticio). En el caso de una novela por carta y de una carta real por ejemplo. III) En tercer lugar tenemos la función del acto comunicativo la cual puede ser: a) ilocutiva (término a su vez acuñado por John L. Austin en *¿Cómo hacer cosas con palabras?*, publicado póstumamente en 1962), por ejemplo ilocutiva descriptiva en el caso del relato o expresiva en el lamento, y b) puede ser también seria, como el lamento, la oración, los proverbios, entre otros géneros. Refiere que la ficción se caracteriza no

sostiene que la obra literaria es un objeto semiótico complejo y no se trata sólo del texto o sea del nivel sintáctico y semántico, sino también del acto comunicativo que lo enmarca, o sea, del nivel pragmático. Ahora bien, a este nivel pragmático corresponde la enunciación, el destino y la función, y al texto el nivel sintáctico y el semántico.

El género varía según el contexto en que se escribe o se recibe / interpreta una obra literaria y por eso habla Schaeffer de “recreación genérica” y de “recepción en otro contexto”. Por ejemplo “la *Odisea* se alejó de la *Iliada* hacia el concepto de novela una vez que Europa desarrolló la literatura narrativa y se puede concluir que “la identidad genérica clasificatoria de un texto está siempre abierta” (Schaeffer 2006:101-2, loc. cit. Martín de la Nuez 2008: 242). Por un lado está la “genericidad autorial”, o del momento de creación que no es variable. Sus influencias son las de las obras precedentes y el contexto histórico de creación. Por otro lado está la “genericidad clasificatoria” que se condiciona por las obras futuras y la recepción.

Wolfgang Raible, (1988: 309-39), que en sintonía con Schaeffer, despliega su argumento teórico sobre los géneros desde un punto de vista semiótico, refiere que los textos literarios para pertenecer al mismo género tienen que compartir rasgos característicos procedentes de cuatro dimensiones (*ibidem*: 336):

1. de la *situación comunicativa* entre emisor y receptor, casi siempre mediata;
2. de la *relación con la realidad*, que en la mayoría de las

solamente por su función ilocutiva sino también por su estatus enunciativo” (p.74). IV). Un parámetro importante que se tiene que tener en cuenta es también el criterio del espacio-tiempo, como por ejemplo en las denominaciones genéricas épica española *medieval*, etc.

En la denominación genérica “épica” se destaca la forma de la enunciación que sería oral y el modo de enunciación que sería narración o mixto. En cuanto al texto se tiene en cuenta el nivel sintáctico y el nivel semántico. Si un texto se denomina ‘poema’ se destaca su nivel sintáctico y si se denomina ‘poema épico’ se destaca también su nivel semántico (existencia de un héroe principal, de batallas y guerras etc.). A nivel textual como ya he mencionado, tenemos: I) el nivel semántico, por ejemplo autobiografía, epigrama, poesía amorosa, relato de ciencia ficción, poesía épica, tragedia, comedia, etc. (Schaeffer 2006: 76). II) el nivel sintáctico-gramatical donde se clasificaría por ejemplo la octava clásica de la poesía china. III) el sintáctico fonético-prosódico y métrico donde entrarían las categorías de la poesía, la prosa, el soneto, etc. IV) en el nivel sintáctico estilístico: literatura culta, literatura popular...

veces desempeña un papel de verosimilitud; 3. del *medio* del que se sirve el género p. ej. ‘teatro televisivo’, ‘novela epistolar’ etc. - existen también dos posibilidades adicionales de la combinación con el metro, el ritmo, la mímica y la música- y 4. del *modo de representación lingüística* p. ej. ‘narrativa’.

Con este enfoque de Raible se nos permite interpretar textos que han sido creados y clasificados bajo otras denominaciones genéricas, de manera distinta en situaciones comunicativas diversas e incluso “la ominosa receta de cocina en una antología lírica puede ser leída también como poema” (*ibidem*: 338).

Como acabamos de ver, estos signos lingüísticos complejos que llamamos “textos” extraen “un determinado número de rasgos característicos mientras que se omite una infinidad de informaciones también posibles”, puesto que la pertenencia a un género reduce las posibilidades interpretativas (*ibidem*):

es sólo a través de esta omisión y del proceso complementario de la selección –que destacó Erich Köhler también desde un enfoque sociológico-literario– como se crea sentido.

Los géneros literarios, siempre vistos como modelos convencionales, componen el marco para la creación de sentido. Y el papel del teórico de la literatura es decisivo para la suministración de este tipo de modelos. Todo esto nos lleva a la conclusión de que la denominación genérica (*ibidem*):

no se refiere al texto o a un conjunto de propiedades suyas, como generalmente se cree, sino que pueden estar referidos a una parte de estas que acabamos de nombrar, sea el texto o el acto de comunicación en que se realiza, por eso una misma obra puede ser clasificada [o participar] en diferentes géneros según el aspecto que se resalta.

El género es “*otra cosa*” distinta, que se constituye *entre otras* a través de una transformación genérica que, según Schaeffer (1988:178):

es el mejor terreno de estudio para la genericidad, mientras que el régimen de la reduplicación no es apenas interesante. En lo que atañe al género como clasificación, sólo permite aprender bien conjuntos de textos unidos por lazos de reduplicación. En cuanto hay transformación genérica, la clasificación ve en ella, o el comienzo de un nuevo género, o un texto a-genérico. De ahí la tesis de que los grandes textos no serían nunca genéricos. El estudio de la genericidad textual, por el contrario, permite mostrar que los grandes textos se califican no por una ausencia de rasgos genéricos, sino, al contrario, por su extrema multiplicidad: basta con pensar al respecto en Rabelais o incluso en Joyce [...]

y (1988:179) continúa que:

la relación genérica [o sea la genericidad] es una de esas relaciones [textuales posibles], junto a las cuales podríamos citar la relación paródica, la relación de imitación, la traducción, la refutación, etc. [...] mientras que el género es siempre una configuración histórica concreta y única.

Algo parecido a la “genericidad” es el concepto bajtiniano de la polifonía, con el que Eliot expresa su preferencia –compartida también por Joyce– de una literatura genéricamente compleja (en Hernadi 1988: 77):

Todo lo que importa es que al final las voces deben oírse en armonía; dudo de si en cualquier poema verdadero sólo es audible una sola voz.

Según anota Fernando Cabo y María do Cebreiro (2006: 162) fue Bajtín quien propuso la noción de “géneros discursivos”

para crear un puente de acceso entre los enunciados primarios (actos de habla producidos en la comunicación habitual) y los enunciados secundarios (producto de la modelización literaria de los enunciados primarios).

Esta noción fue decisiva para el desarrollo de la pragmática, donde se rechaza el “yo” individualista y se proclama el “yo” social haciendo hincapié en la función social de la literatura como discurso, o en otras palabras, en la pragmática que está relacionada con la

estética dominante, es decir, las ideologías y los valores de cada sociedad en determinadas épocas. El cambio de este factor provoca un cambio también genérico. Para recordar a J. Mukarovsky y sus discípulos, tratando la teoría de la estética literaria, citamos en palabras de Wolf-Dieter Stempel (1988: 238):

la obra literaria no se ve como una unidad, sino que se encuentra dividida en dos estados: primero el “texto-cosa” o “el artefacto” que representa la obra en su aspecto exclusivamente material y virtual; a continuación, el “objeto estético”, producto de la “concreción” de la obra por el lector que, de conformidad con las normas (o “códigos”) de su época, le ha atribuido un sentido.

Bajtín en 1952 (cito del 1992: 252 y 267) había ya analizado la problemática de los géneros del discurso y la necesidad de moldear nuestro discurso según la situación de comunicación y la función de los enunciados –es decir, la palabra pronunciada e introducida en una dialógica como práctica social (contrariamente a los primeros formalistas que enfocaban en un estudio inmanentista de la literatura, desatendiendo de este modo su función social). Al tratar los géneros discursivos ha insistido en esta función específica y las “condiciones determinadas” de las diferentes esferas, pero vista como algo establecido en cada sociedad; por tanto, el papel del hablante es decisivo porque:

Una función determinada (científica, técnica, periodística, oficial, cotidiana) y unas condiciones determinadas, específicas para cada esfera de la comunicación discursiva, generan determinados géneros, es decir, unos tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables. [...] La voluntad discursiva del hablante se realiza ante todo en la elección de un género discursivo determinado. La elección se define por la especificidad de una esfera discursiva dada, por las consideraciones del sentido del objeto o temáticas, por la situación concreta de la comunicación discursiva, por los participantes de la comunicación, etc. En lo sucesivo, la intención discursiva del hablante, con su individualidad y subjetividad, se aplica y se adapta al género escogido, se forma y se desarrolla dentro de una forma genérica determinada. Tales géneros existen, ante todo, en todas las múltiples esferas de la comunicación cotidiana, incluyendo a la más familiar e íntima.

Todo esto lo recoge Teun A. van Dijk (1977: 177) como vemos en el siguiente fragmento en que se destaca la importancia de nuestros sistemas cognitivos, restrictivos por normas, valores y creencias sociales:

La estética de la comunicación literaria es una función compleja de estas estructuras cognitivas y emotivas [...]. Sin embargo, estas propiedades psicológicas de la comunicación literaria no son independientes. Nuestros sistemas de conocimiento, creencias, deseos, normas, etc., están *socialmente* delimitados: dependen de las reglas, convenciones, normas, valores, y otras propiedades de una cultura o comunidad. Aprendemos las convenciones específicas de la comunicación literaria en contextos sociales de educación e instituciones. Junto con ideologías que se ocupan de propiedades y valores «característicos» de la literatura y el arte -y sus «creadores»- obtenemos, en una determinada clase social, información implícita y explícita sobre cómo comportarse en contextos literarios dados.

A este punto conviene pasar al papel que desempeñan los teóricos de la literatura, en tanto que responsables del suministro de modelos de creación de sentido –léanse géneros– en la institución denominada literatura, puesto que es a través del género también, como se crea sentido.

2.1.5. El género en la institución denominada “literatura”

Acabamos de ver, según mi parecer, que la enunciación contextualizada conecta la literatura con la vida misma para no limitarse a un formalismo excesivo (Bajtín 1992: 251) centrado sólo a nivel de sintáctica y semántica, revelando así el aspecto social e institucional de la literatura. Esta es la naturaleza pragmalingüística de la literatura. Esta dimensión es la que institucionaliza la literatura, donde los géneros se llaman a desarrollar un papel principal.

A este punto conviene resumir que en el proceso de comunicación de toda obra literaria, visto como acto comunicativo pluridimensional, participan una serie de intervinientes. Sobre todo tenemos un texto escrito u oral, es decir un signo verbal, y un autor-

creador; para que se cumpla el acto es necesaria la intervención de un lector o auditor o espectador que se puede llamar el receptor. Parte muy importante de la institución denominada literatura es el papel desarrollado en una fase de postprocesamiento (en terminología de Cabo 1992) por el crítico, cuya labor durante el proceso de la *semiosis* en el ámbito de la literatura influye en el lector. Vista, pues, una obra en su diacronía (desde su nacimiento hasta sus múltiples lecturas y aplicaciones), es necesario hablar de tres tipos de género y no es necesario verlos como géneros separados sino como los diversos puntos de vista de un mismo género, el cual se encuentra en la enunciación –o sea en la realización del acto discursivo– con la función de un referente institucional: el *género autorial*, el *género de la recepción* y el *género de postprocesamiento* o *género crítico*. Estas son las conclusiones a las que llega Cabo Aseguinolaza (1992: 309)¹³ en su estudio sobre el género de la picaresca:

Su lugar [el del género literario] está en la enunciación, y se define como un referente institucional que hace posible la comunicación literaria, al fundarse en él, en los distintos géneros, la fuerza ilucucionaria de los macroactos aparejados a los textos. A su vez, y dada la concepción de aquella [la comunicación literaria] como una pluralidad de acciones, es absolutamente preciso reconocer la distinta plasmación del género en relación con esa variedad agencial. Tal distinción se revela necesaria tanto para evitar el peligro de la desnaturalización infundada de la actividad crítica en ámbitos ajenos a ella, como para resaltar la profunda interacción entre (y recurrimos a la terminología de Schmidt) productores, receptores y postprocesadores o transformadores. Es así como se evidencia la necesidad de distinguir entre los conceptos de género autorial, género de la recepción y género crítico.

La definición del *género autorial* por Fernando Cabo (1992: 310), que Schaeffer (2006) denomina *genericidad autorial*, es la siguiente:

El género autorial es el género textual por excelencia, el identificado con la intención enunciada por el autor y, por ello, el dependiente de

¹³ Fernando Cabo Aseguinolaza (1992), *El Concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad.

un determinado *mundus significans* histórico. Se trata de un referente institucional literario construido por el texto a partir de ciertas marcas que cabe entender como índices ilocucionarios. El género autorial depende en su construcción de géneros de la recepción y críticos previos, a pesar de ser él mismo resultado del texto, y por tanto, posterior a él.

Y el *género de la recepción (ibidem)* que Schaeffer (*ibidem*) llama *genericidad lectorial*:

El género de la recepción debe identificarse con un referente institucional que define la posición del lector como tal en el ámbito comunicativo literario. Se podría inscribir dentro de lo que Schmidt denomina sistema de precondiciones, los cuales exigen un proceso de iniciación o, si así se prefiere, de socialización, necesario absolutamente para que pueda existir comunicación literaria. No hay, con todo, un único género de la recepción para cada obra; más bien lo característico es su variabilidad, como variable es el lector y su situación.

El *género crítico o de postprocesamiento (ibidem)*:

El género crítico, ya aludido, está vinculado a las actividades de *postprocesamiento*. Supone, pues, una reelaboración crítica y, por ende, el reconocimiento de esa actividad crítica como componente fundamental de lo literario. Otro rasgo definitorio del concepto radica en su carácter explícito; metadiscursivo, pudiera decirse.

Del mismo modo, Todorov (1988: 38) justifica la existencia de los géneros como una institución, por su función como “horizontes de expectación” para el lector y como “modelos de escritura” para los autores, y en esto consisten los dos aspectos de la historicidad de los géneros o del “discurso metadiscursivo” que tiene estos por objeto. En términos de F. Cabo, del *género crítico o de postprocesamiento* que siendo tal para un texto puede servir como *género autorial* o *género de recepción* en función del cual, por un lado, los autores escriben nuevas obras, creando así series con relevantes genéricos parecidos, y por el otro lado, los lectores leen e interpretan las obras. Esta última es la contribución a la formación del “horizonte de expectación” que tiene el género (como modelo de lectura) que se construye para cada

época por la crítica universitaria, la educación primaria y secundaria, la política, la ideología dominante, los intereses de las redes de comercialización y distribución de libros, etc., sin que haya siquiera necesidad de que sean conscientes los lectores de este sistema de géneros.

Así es como según anota Todorov (*ibidem*: 39), cada sociedad institucionaliza los géneros para que correspondan a la ideología dominante:

codificando los actos que corresponden más exactamente a su ideología; por lo que tanto la existencia de ciertos géneros en una sociedad, como su ausencia en otra, son reveladoras de esa ideología y nos permiten precisarla con mayor o menor exactitud. No es una casualidad que la epopeya sea posible en una época y la novela en otra, ni que el héroe individual de ésta se oponga al héroe colectivo de aquélla: cada una de estas opciones depende del marco ideológico en el seno del cual se opera.

Por supuesto aquí Todorov (*ibidem*) tiene en mente a Hegel y Bajtín, y el concepto de historicidad de los géneros:

El género es la codificación históricamente constatada de propiedades discursivas [...] [que] no podemos fijarlas en un único momento.

Como ya han hecho muchos estudiosos y teóricos de la literatura, conviene distinguir por una parte entre los tres grandes géneros, o como *archigéneros*, o *tipos* (Genette), o *formas naturales* (Goethe), o *géneros teóricos* (Todorov) que son los de la tríade romántica, la *épica*, la *lírica* y la *dramática*, que son clasificaciones universales del discurso que corresponden más bien al modo de representación. Por otra parte, están los *géneros empíricos* o *géneros históricos* que son manifestaciones históricamente condicionadas, y modelos de creación de sentido, situados en el ámbito de la enunciación y de un carácter convencional en la institución denominada literatura. Son estos modelos de creación de sentido, los géneros, los que tienen en mente a la hora de escribir o leer una obra el autor y el lector.

Schaeffer postula la diferenciación entre género y genericidad considerando el primero como perteneciente “al campo de las

categorías de la lectura” (1988: 174) y la genericidad como “un factor productivo de la constitución de la textualidad” (*ibidem*). Sin embargo, si una “obra literaria proviene directamente de la aplicación de una teoría genérica”, o sea de un metatexto leído “en tanto que algoritmo textual” (1988: 175), entonces nos encontraríamos delante de un caso de genericidad del propio género como ocurrió con el *Art poétique* de Boileau.

2.2. Teoría del género épico

En este apartado vamos a examinar tres nociones del género épico, la aristotélica, la hegeliana y la bajtiniana. El de Aristóteles (1988) corresponde con el primero mientras que el de Hegel (1989) con el segundo. La noción bajtiniana, sin embargo, supera las limitaciones del nuevo paradigma inmanentista inaugurado por el formalismo, y abre el camino hacia la comprensión del carácter social del fenómeno literario y hacia la obra abierta y polifónica, proceso que se asocia a la “descontextualización” y “contextualización” de la que refiere Schaeffer (2006). El cada vez nuevo ‘contexto’ supondría una nueva transformación del género literario, o mejor de la ‘genericidad lectorial’, para utilizar un nuevo término acuñado, que se sepa, de Schaeffer (*ibidem*). Este último término está relacionado con la recepción de la obra en su diacronía, mientras que la ‘genericidad’ o ‘genericidad autorial’ (*ibidem*) sería inmutable y se relacionaría con la producción y el algoritmo textual.

2.2.1. La épica y el género épico-epopeya

Etimología de los términos *epos*, *drama* y *lírica*

Si examinamos la propia etimología de estos términos comprendemos claramente lo que significaban en Platón y Aristóteles aplicados en el ámbito de la literatura sobre lenguaje artístico, diferenciando entre la función práctica del lenguaje y la función sin ninguna finalidad práctica, denominada artística.

En este contexto literario *το ἔπος* (*to epos*) significaría el discurso o la palabra pronunciada ante la presencia de alguien (en público), y por tanto en voz viva; *ὁ ἐποποιός* (*ho epopoios*), el que crea un discurso; *ἡ ἐπική ποιήσις* (*hē epikē poiēsis*) (del verbo *poieō - poiō*, *ποιέω-ποιῶ=crear*), el resultado de la creación, el propio discurso; o *ἡ ἐποποιία* (*hē epopoia*), la creación de un discurso.

Del mismo modo, *το δράμα* (*to drama*) es el discurso destinado a ser representado mediante la actuación / con actos (del verbo *draō-drō* *δράω-δρῶ = actuar*) ante un público, y al tratarse de un discurso, queda implícita su representación mediante la voz viva; *ὁ δραματοποιός* (*ho dramatopoios*), el que crea tal discurso.

Por último, ἡ λυρική ποίησις (*hê lyrikê poiêsis*) es la creación de un discurso destinado a ser representado ante un público con el acompañamiento de lira (*λύρα / lyra*).

Por lo tanto, etimológicamente estos tres términos corresponden al modo de enunciación: *el epos* es la obra literaria pronunciada por un narrador externo respecto a los hechos de la obra, una personificación del mismo poeta; *el drama* es una obra literaria, representada por unos narradores internos personificando los héroes y representando los hechos narrados mediante la acción o la palabra; por último *la poesía lírica* es una obra literaria donde se representan los sentimientos de un *yo* por un narrador interno. Tanto el *epos*, el *drama* y la *lyrica* se conocen también bajo el término de *poesía* y pertenecen a las artes de *mimesis* (representación de la realidad), junto con la *danza* y la *pintura*.

Gerard Genette (1988) retoma el asunto directamente de las fuentes griegas, de Platón y de Aristóteles, y pone en evidencia que la división hecha por ellos se asentaba en el modo de enunciación verbal desde un punto de vista lingüístico que atañe a todas las formas del discurso humano como acto antropológico y por lo tanto no es necesariamente literario.

A cambio, los géneros propiamente dichos –que son divisiones puramente literarias– se distribuían entre los modos de enunciación según fueran narrativos, dialogales / dramáticos o mixtos. Ahora bien, toda clase de géneros literarios –sean *archigéneros* (como denomina la tríade genérica romántica y post-romántica: lírica/épica/drama), sean *subgéneros* (todas las demás según Genette, *ibidem*) o todo tipo de clasificaciones / denominaciones genéricas, son establecidas por un razonamiento inductivo a través de un método descriptivo y analítico parecido al de Platón y Aristóteles, o de un método deductivo con un valor normativo; por así decirlo, son categorías empíricas instituidas por la observación y análisis del legado histórico. Ninguna de estas clasificaciones o denominaciones puede ser en los márgenes de la literatura por esencia más “natural” o más “ideal” que otra adquiriendo así un valor adicional y un aspecto superior y una posición privilegiada (*ibidem*: 228-230).

Genette, como hemos visto (*ibidem*), ha diferenciado tres clases de nociones: *géneros*, *tipos* y *modos* y ha demostrado que el

mismo término viene a significar a veces diversas categorías. Dice respecto al término “épico” (*ibidem*: 230, nota 75):

el *épico*, por ejemplo, no domina la *epopeya*, la *novela*, la *novela corta*, el *cuento*, etc., a no ser que lo entendamos como modo (= narrativo); si lo entendemos como género (= *epopeya*) y lo dotamos, como hace Hegel, de un contenido temático específico, no *implica* lo novelesco, lo fantástico, etc.; se encuentra en el mismo plano.

De lo poco que hemos anotado, se ha manifestado que sin duda, las denominaciones genéricas resultan a veces confusas, ya que se usan en sentidos diversos. Conviene, por tanto, precisar los términos aplicados de la *Épica*¹⁴, lo *épico* y la *epopeya* y a este propósito utilizaremos también las aportaciones de Wolfgang Kayser (1968: 438) que nos parecen igualmente aclaratorias que las de Genette.

Según Kayser (*ibidem*) la *Épica* pertenece a los “tres grandes fenómenos” junto con la *Lírica* y la *Dramática*, y están condicionadas por la forma de presentación. En la *Épica*, por ejemplo, pertenecen las obras que “cuentan alguna cosa”; mientras que si la forma es la representación mimética estamos en el dominio de la *Dramática*; y si estamos delante de una situación expresada por un “yo” se trata del “fenómeno” de la *Lírica*.

Por el otro lado el adjetivo *épico*, igual que lo *lírico* y lo *dramático*, son nociones aplicadas a “posibilidades fundamentales de la existencia humana en general” en palabras de E. Staiger (*op. cit.* Kayser *ibidem*: 439), terminología que según Kayser (*ibidem*) “debiera atenerse al lenguaje vivo, que suele designar lo genérico en este sentido interno”, dando como ejemplos el dramatismo “de una riña en la calle”, o el lirismo de algunos “compases de un *Intermezzo*.”

Por último, el término “*epopeya*” se suele aplicar para definir el género histórico que comprende las “narraciones del mundo total, incluyendo en este concepto el tono elevado y la forma externa del verso” (Kayser 1968: 477). Normalmente va acompañado por un adjetivo, por ejemplo “*epopeya romance*”, que “obedece a esta necesidad de atenerse a un horizonte histórico” (Linares 2005: 410).

¹⁴ Utilizo la terminología y la ortografía con mayúscula de los términos aplicada por W. Kayser (1968: 438 - 45)

2.2.2. Concepción aristotélica

Para Aristóteles (cito de la edición trilingüe de 1988) todas las manifestaciones artísticas son imitaciones “pero se diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo” 1447a 13-14. Aristóteles indica que el arte de la imitación con el lenguaje, prosaico o versificado, no tenía un nombre en su época y entendía el conjunto de las obras escritas.

Según el estagirita, la epopeya y la tragedia se parecen por representar acciones de hombres (caracteres) esforzados, superiores o mejores al hombre común. Su fábula es parecida y sus personajes pertenecen a una esfera más elevada, a la clase social de los caudillos y de los dioses, y contiene lo trágico. En analogía, también *Margites* se parece a la comedia por contener lo risible, o sea lo cómico (1448b 35-39). En Aristóteles, la epopeya ha de tener las mismas especies que la tragedia. En el siguiente fragmento encomia a Homero por haber conseguido cumplir con todo esto en sus obras:

pues ha de ser simple o compleja, de carácter o patética; y también las partes constitutivas, fuera de la melopeya y el espectáculo, deben ser las mismas [entre tragedia y epopeya]; pues también aquí se requieren peripecias, agniciones y lances patéticos. Asimismo deben ser brillantes los pensamientos y la elocución. Todo esto lo practicó Homero por vez primera y convenientemente. En efecto, cada uno de los dos poemas es, en cuanto a su composición, la *Iliada* simple y patética, y la *Odisea* compleja (pues hay agniciones y pensamiento por toda ella) y de carácter; y, además en elocución y pensamiento los supera a todos (1459b8-17).

Se diferencian por ser principalmente una narrativa y la otra dramática, o sea por el modo de representación –aunque, tanto una como la otra, pueden tener elementos en común como la narración dentro del drama, o partes dialogales dentro de la epopeya-.

La unidad de acción en la epopeya es fundamental para la producción de placer, es decir para desarrollar su función artística como “un ser vivo único y entero” (1459a 21) que debe ser el poema narrativo. Dicha unidad no consiste en la unidad de tiempo, propio esto de la historia donde las varias acciones tienen entre sí una

“relación puramente casual” (1459a 24) sino en una unidad interna de la acción única. Sin embargo alrededor de dicha acción principal se pueden intercalar distintos episodios como hizo Homero, quien en vez de cantar toda la guerra de Troya cantó sólo una acción, la ira de Aquiles, y puso como episodios muchas otras para que sea así “fácilmente visible el conjunto” (1459a 30-37). Por tanto que de las obras homéricas es posible hacer una tragedia con la fábula de cada una de estas acciones (1459b 3, 4) respetando la singularidad de la acción que requiere forzosamente la tragedia.

El verso adecuado a la epopeya es el denominado *heroico*, porque parece muy natural narrar en este verso y ritmo, que tras varios experimentos, al final ha encontrado su forma “natural”, o sea la forma más apta para la narración, igual que el yámbico para la acción (el diálogo) y el tetrametro para la danza (1459b 28 – 1460a 1).

Lo irracional, que sería la causa más importante de lo maravilloso, tiene más cabida en la epopeya porque no se ve a quien actúa (1460a 13-15), mientras que en la tragedia esto no funciona. La verosimilitud es muy importante en la poética, tanto en la tragedia como en la epopeya, y es propia de esta arte, que se ocupa de cantar lo posible verosímil y no lo verdadero, cosa que diferencia la poética de la historia. Incluso en casos extremos “se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble” (1460a 26).

Al final vemos cómo Aristóteles hablando de la jerarquía de los diferentes géneros, opta por la tragedia como modo de representación más eficaz que la epopeya, en época clásica. La tragedia por ser compacta en el tiempo, presenta más unidad que la epopeya y por tanto provoca más placer. Tiene todo lo que tiene la epopeya y además utiliza la música y el espectáculo, y finalmente puede ser visible en la lectura y en la representación. Y si ocurre algún error durante el espectáculo esto no afecta la propia obra en sí (1461b 26 – 1462b 19).

Incluso antes de llegar a optar por la tragedia abiertamente, habla de la transformación genérica, o de géneros acabados históricamente (del mismo modo que lo hace Bajtín -1989-, cuando compara la epopeya con la novela). En época clásica los temas que utiliza Homero se dramatizan, los poetas épicos pasan a ser poetas trágicos y los que escribían yambos se convierten en poetas cómicos. El cambio de la sociedad modifica también la situación comunicativa,

que por su lado obliga a nuevas adaptaciones al gusto de los receptores; de tal modo se conduce a la desaparición de un género y la aparición de otro. La modificación del “gusto” por parte del público hace que los poetas cambien género para adaptarse a una nueva situación. Esto se ve claramente en lo que ocurrió con el drama. El hecho de que la ciudad-estado (πόλις) organice las competiciones dramáticas (Μικρά και Μεγάλα Διονύσια), era una indicación, al igual que hoy, de la institucionalización de la literatura y la importancia de la situación comunicativa para la formación de tal género. Anota pues Aristóteles (1449a 2-6) que:

una vez aparecidas la tragedia y la comedia, los que tendían a una u otra poesía según su propia naturaleza, unos, en vez de yambos pasaron a hacer comedias, y los otros, de poetas épicos se convirtieron en autores de tragedias, por ser estas formas de más fuste y más apreciadas que aquellas.

2.2.3. Teoría épica de Hegel

Objetividad de la obra épica

Hegel (1989), según Jauss (1989: 204), juzgó la antigua epopeya romance según la medida de la epopeya homérica, individuó su objeto en el concepto *romancesco*, o mejor dicho, en la *aventura*, y la situó de este modo en la forma artística romántica que llegó a su culminación con los romances (novelas) caballerescos de Ariosto y de Cervantes.

En la épica, señala Hegel, los acontecimientos que derivan desde la acción de los hombres y los dioses, por sí mismos son los verdaderos protagonistas. El poeta y también el recitador debe distanciarse y exponer lo “*objetivo* mismo en su *objetividad*” (*ibidem*: 748) recitando mecánicamente y de memoria las acciones que aparecen reales donde él tiene que parecer que no tuvo ninguna implicación, no participó y su papel es solamente exponer, recitar, presentar delante de su público los hechos desconectados de cualquier tipo de dependencia o de manipulación o de relación con la ficción o la mente creadora de un ser humano externo y lejano de los propios acontecimientos; como si fuera la voz de una máquina que puede transformar la imagen y el sonido instantáneos de la acción en una recitación sin ningún otro tipo de intervención, aparte del cambio del sistema semiótico en el que se emite el mensaje. Así que (*ibidem*: 748):

todo lo que ocurre ora procede de potencias divinas y humanas éticamente autónomas, ora experimenta una reacción por obra de obstáculos externos y deviene en su modo externo de manifestación un *acontecimiento* en el que la cosa avanza libremente para sí y el poeta pasa a segundo plano.

Esto carga el mensaje con una gran dosis de *veracidad*, de representación estricta de la *realidad* sin ningún tipo de *subjetividad*. La *lírica*, a cambio, es el puramente *subjetivo*, donde el sujeto se autoexpresa y sobresale el sentimiento y la visión personal mientras que:

el contenido y la forma de lo, propiamente hablando, épico, lo constituye [...] el conjunto de la concepción del mundo y la objetividad del espíritu de un pueblo, presentado en su figura autoobjetivante como suceso efectivamente real.

En otras palabras, la épica es la expresión de lo colectivo mediante un individuo, el poeta, mientras que en la lírica se expresa lo individual. En la épica, el recitador tiene que estar distanciado de los hechos que está contando. En la lírica sobresale el sentimiento; en la épica el hecho. Hablando con técnicas de narración, el narrador en la épica es imposible que se halle implicado en los hechos y su papel es simplemente efectuar la narración desde la distancia temporal y espacial. Por eso en los fragmentos de la épica donde el héroe mismo habla en primera persona se debe indicar con evidencia la procedencia de las palabras (el modo de representación).

Carácter unitario

La obra épica para Hegel (que aquí sigue a Aristóteles), aunque es extensa y presenta cierta autonomía de sus partes, debe considerarse como una entidad artística, un conjunto y una totalidad (*ibidem*: 753) “interiormente orgánica” y “la idea de la falta de unidad y mera yuxtaposición de distintas rapsodias [...] es una bárbara idea antiartística” (*ibidem*: 756). Hegel aquí toma parte en la *cuestión homérica* al lado de los *unitarios*, quienes sostenían que los poemas homéricos eran obras singulares y no una colección de varios poemas autónomos¹⁵. Como toda obra artística según Hegel, del mismo modo también la épica se debe considerar como un todo. Así que uno de los rasgos primordiales de la épica es su carácter unitario.

Obra de un poeta pero expresa el espíritu de todo un pueblo

La épica adquiere una importancia extraordinaria en la formación de la *conciencia* de un pueblo y proviene de su propio

¹⁵ Con esto se opone a la tesis *analista* de F. A. Wolf, quien sostenía que las obras homéricas no fueron obras de arte creadas por un poeta sino que fueron originariamente muchos cantos episódicos menores que se unificaron por un compilador posteriormente.

espíritu, aunque no se debe olvidar que es obra personal, no colectiva, de un poeta singular. La *conciencia* propiamente dicha de un *pueblo* está en la épica, donde se forman las bases de su propia entidad (*ibidem*: 756):

En efecto, por mucho que un *epos* exprese el asunto de toda la nación, no poetiza un pueblo como colectividad, sino sólo singulares. El espíritu de un tiempo, de una nación, es ciertamente la causa sustancial, eficiente, pero que sólo accede ella misma a la realidad efectiva como obra de arte cuando se compendia en el genio individual de un poeta, el cual lleva a consciencia y consume como su propia intuición y su propia obra este espíritu universal y el contenido del mismo.

Es este efectivamente el punto de vista romántico de la poesía y del poeta como individuo carismático que percibe el espíritu de su pueblo y lo expresa, siendo él mismo la voz viva y vibrante de toda la nación. La épica es para cada pueblo su biblia, su fábula y su libro más importante de su existencia como tal, es decir existencia como unidad étnica consciente de sí misma. Por tanto (*ibidem*):

toda nación grande y significativa tiene semejantes libros absolutamente primeros, en los que se le dice cuál es su espíritu originario.

No obstante esta norma no se aplica ni a todos los pueblos ni a todos sus libros de saga. La razón es que ni todos los pueblos que han dado la forma artística de la epopeya en libros, tienen libros religiosos fundamentales, ni todos los libros tienen forma de epopeya. Aquí observamos que Hegel, dado que tenía en mente la épica homérica donde el mundo divino y el mundo humano se mezclan y se relacionan, llegó a la conclusión de que la épica se puede pensar en parte como libro religioso.

Ahora bien, como primera obra de cada pueblo y como representación artística de su fase más primitiva y en formación, era imposible que en esta fase pudiera un pueblo volver una mirada crítica y autoobservadora para describirse a sí mismo. En efecto esto puede sólo pasar en una fase más evolucionada cual es la fase de la formación de su propia conciencia, de la visión de su imagen como

una unidad identificable y distinguible de las demás. Por tanto exige cierto grado de distanciamiento de los acontecimientos reales para poder refundirlos con los religiosos o para poder examinarlos desde fuera. Esta es la fase de la *autorreflexión* de un pueblo que está lo suficientemente maduro como para poder crear un individuo, cuyo espíritu creador pueda reflexionar sobre el pasado de su pueblo y ser capaz de representarlo poéticamente. Así que la épica requiere ser obra unitaria compuesta por un individuo, el poeta, porque el pueblo puede ser “la causa sustancial” pero por sí solo en su conjunto “no poetiza” (*ibidem*).

La sociedad propiamente épica es la que presenta por una parte cohesión entre la familia y el pueblo en guerra o en paz pero (*ibidem*: 758) la época épica es una época primitiva donde la sociedad no se había todavía desarrollado en una constitución organizada:

una circunstancia estatal desarrollada ya en constitución organizada con leyes elaboradas, juriscatura competente, administración, ministerios, cancillerías, policía, etc. bien dispuestos tenemos que descartarla como terreno de una acción auténticamente épica.

Junto, pues, con el estado primitivo de la sociedad épica, la relación del hombre con el ambiente que lo rodea debe ser también la adecuada. El hombre épico debe mantener con los *objetos* que satisfacen sus necesidades una conexión estrecha y personal, como también su conexión con la naturaleza debe ser más primitiva y más directa, en el sentido de que los instrumentos de satisfacción de sus necesidades vitales tienen que adquirir un valor sentimental y una importancia especial para el individuo poseedor (*ibidem*). Por lo tanto, tales objetos se cantan en la épica, adquieren una función poética, desde los caballos y el armamento hasta las naves. Y la *naturaleza* misma con sus fenómenos, a veces hostiles y a veces amistosos con el individuo épico, forman parte del *escenario* en el que se desarrolla la acción.

La condición bélica

La condición bélica es propia del *epos* aunque existen obras épicas como *Odisea* donde la guerra está presente como resonancia. También como guerra se puede considerar la reconquista de Ítaca por

parte de Ulises tras veinte años de ausencia. La lucha para recuperar lo que legítimamente le pertenece tiene gran dosis de acción bélica (*ibidem*: 763):

Pues en la guerra sigue siendo la *valentía* el interés principal, y la valentía es una circunstancia del alma y una actividad que no se prestan ni a la expresión lírica ni a la acción dramática, sino primordialmente a la descripción épica.

Se trata, al fin y al cabo, del dominio de una cultura superior sobre otra inferior. Por tanto la simple hostilidad no es suficiente para poderse considerar como condición épica porque entre miembros de la misma nación se trata de un enfrentamiento trágico y por tanto dramático. Es necesaria una diferencia y una *contraposición* a nivel cultural y el resultado del choque a todos los niveles que se comprenden en una cultura desde lo religioso hasta lo lingüístico es la victoria y el dominio del principio superior sobre el inferior (*ibidem*: 764).

El mundo épico entiende una empresa nacional donde queda de relieve el espíritu de un pueblo como se ha anotado. Sin embargo, esto no es suficiente; cualquier acción requiere un individuo actuante. Al igual que un poeta redacta la voz de todo el pueblo, así mismo un individuo, el *héroe*, eleva sobre sus hombros el peso de toda una nación; expresa en sus actos el espíritu de todo un pueblo (*ibidem*: 767). El individuo épico, por tanto, presenta una “totalidad de rasgos” y “todas las facetas del ánimo en general” y “del talante y modo de actuar nacionales”.

Desde este punto de vista el Cid es comparable con Aquiles y Ulises (*ibidem*: 768). Los héroes épicos no son personajes que organizan y ejecutan una acción para llegar a un fin, sino se encuentran involucrados en los acontecimientos dentro de los cuales se tienen que comportar. Con esto se significa que la trama y la acción no tiene como eje las acciones libres de los héroes dramáticos. La acción en la épica transcurre independientemente de la propia voluntad de los héroes. Las coyunturas son más activas que ellos, por esta razón en el *epos* se canta el acontecimiento y no la acción (*ibidem*: 769); el *destino*, el *fatum*, domina en el *epos* y no en el drama, como suele suponerse (*ibidem*: 770). “En el *epos* carácter y

necesidad de lo exterior están juntos como igualmente fuertes...” (*ibidem*: 779). Esto es lo contrario que en el drama porque en el *epos*, por la objetividad que presenta, el individuo no actúa libremente y las circunstancias, los acontecimientos en los que se encuentra envuelto, no le permiten tomar una decisión libre incluso en escenas donde aparentemente su comportamiento es dramático. Esto sucede porque en el *epos* las circunstancias, que son externas al individuo, dominan sobre el carácter interior de este y con su pesar y valor objetivo por ser así porque así es, lo aplastan. Esto permite hablar del carácter absoluto que no deja alternativas al individuo para actuar de modo libre, no pudiendo este elegir. Actúa así porque así se lo piden las circunstancias externas hasta el grado de llegar a identificarse con la motivación o la elección interior (*ibidem*: 779).

Como se ha mencionado ya, la objetividad es característica del *epos*, y el hecho de que se presente cierta independencia entre las partes que forman la obra épica con un nexo frágil y poco estable entre ellas, se debe precisamente a que (*ibidem*: 778):

en lo objetivo la mediación resulta en-si interno; lo que por el contrario revierte hacia fuera es la existencia independiente de los aspectos particulares.

Estos aspectos particulares e independientes, se deben a la procedencia de una época primitiva. El *epos* se presta para posteriores añadidos o recortes, o se insertan en él leyendas, elaboradas artísticamente con anterioridad al *epos*. Más adelante (*ibidem*: 782) sostiene que:

la totalidad de los temas que el *epos* puede desarrollar mediante el entrelazamiento de un acontecimiento particular con una circunstancia general del mundo de la nación, y haber pasado luego al modo de desarrollo en el curso de los sucesos, no surge en tercer lugar más que la cuestión de la *unidad* y el *redondeamiento* de la obra épica.

El *epos* es el principio de la literatura de todos los pueblos (*ibidem*: 787):

[...] pues el círculo de la poesía incluye en sí todas las naciones y el *epos* lleva a intuición precisamente el núcleo sustancial del contenido popular.

Una característica novelesca es el aspecto obstaculizador, una especie de suspenso de la acción, que presentan supuestas obras épicas como *Orlando Furioso* de Ariosto, y pueden llegar a tal punto que quede oculta la lucha entre los cristianos y los sarracenos. Esto es propio de la novela, y en la novela helenística y bizantina es imprescindible. Hegel anota que en la *Divina Comedia* de Dante no aparecen estos impedimentos de modo explícito, aunque se da un avance lento:

pero aquí el avance épicamente lento se debe en parte a la descripción que se detiene en todo y en parte a las muchas pequeñas historias y coloquios con condenados singulares de los que el poeta hace un relato más preciso.

Sobre la Edad Media cristiana y el *Cantar de Mio Cid*, que según Hegel es el más homérico de todos los demás *epos* medievales incluso de los alemanes, anota lo siguiente (*ibidem*: 793):

Tenemos ante todo que atender primordialmente a aquellas obras que, sin influjo directo ni decisivo de la literatura y la cultura antiguas, surgieron del fresco espíritu de la Edad Media y del catolicismo consolidado. A este respecto encontramos que el contenido y la ocasión para poemas épicos los ofrecen los elementos más múltiples. aa) Lo *primero* de que quiero brevemente tratar son esas temáticas según el contenido auténticamente épicas, que comprenden en sí intereses, gestas y caracteres medievales todavía completamente *nacionales*. Ha ante todo de nombrarse aquí al *Cid*. El valor que esta flor del heroísmo nacional medieval tuvo para los españoles lo han mostrado épicamente éstos en el *Poema del Cid* y luego, con arrebatadora excelencia, en una serie de romances narrativos que en Alemania ha dado a conocer Herder. Es un collar de perlas, cada cuadro singular sólidamente redondeado en sí, y sin embargo todos tan concordantes entre sí que se ensartan en un todo; por entero en el sentido y el espíritu de la caballería, pero al mismo tiempo nacionalmente españoles; ricos en contenido y llenos de multilaterales intereses por lo que se refiere al amor, al matrimonio,

al orgullo familiar, al honor y a la soberanía de los reyes en la lucha de los cristianos contra los moros. Todo esto es tan épico, tan plástico, que sólo se nos presenta la cosa en su excelso contenido puro y sin embargo con una riqueza de las más nobles escenas humanas en un despliegue de las más espléndidas gestas y al mismo tiempo con una tan bella, encantadora corona, que nosotros los modernos podemos ponerlo junto a lo más bello de la antigüedad.

El *CMC* representa el modelo más acabado de las relaciones de vasallaje dentro de los valores de la caballería. Este ambiente feudal permite que florezca el heroísmo de un grupo de héroes periféricos (*ibidem*: 138);

son el terreno para el libre heroísmo y para las individualidades que estriban en sí. De esta índole son los héroes de la *Tabla Redonda*, así como el círculo de héroes cuyo centro constituye Carlomagno. Igual que Agamenón, Carlomagno está rodeado de figuras heroicas libres y es por tanto una cohesión igualmente impotente, pues constantemente debe convocar el consejo a sus vasallos y está obligado a ver cómo estos siguen igualmente sus propias pasiones, y ya puede tronar cual Júpiter en el Olimpo, que le dejan en la estacada con sus empresas para correr aventuras cada cual por su cuenta. El modelo más acabado de esta relación lo encontramos en el *Cid*. También éste es miembro de una liga, depende de un rey y tiene que cumplir con sus deberes de vasallo, pero a este nexo se opone, como la voz irresistible de su propia personalidad la ley del honor, por cuyos immaculados esplendor, nobleza y fama lucha el castellano. De modo que también aquí el rey sólo puede juzgar, decidir, conducir la guerra, contando con el consejo y el consentimiento de sus vasallos; si estos no quieren, no combaten, y tampoco se someten a una mayoría de votos, sino cada uno está ahí para sí y extrae de sí mismo su voluntad así como su fuerza para actuar.

2.2.4. Bajtín

Bajtín (1989) se preocupa por la renovación de la teoría de la novela y junto con esta, renovar las bases de la literaturización y poetización, es decir, de la cuestión principal dentro de la problemática sobre qué es literatura, cómo se define y cómo funciona.

Por lo tanto no tiene intención de crear un modelo de las manifestaciones históricas del género, sino más bien (*ibidem*: 456):

poner de manifiesto los principales rasgos estructurales del más plástico de los géneros; rasgos que definen la orientación de su variable carácter y de su influencia sobre el resto de la literatura. Veo tres rasgos principales, que diferencian radicalmente la novela de todos los demás géneros: 1) la tridimensionalidad estilística, relacionada con la conciencia plurilingüe que se realiza en ella; 2) la transformación radical en la novela de las coordenadas temporales de la imagen literaria; 3) una nueva zona de construcción de la imagen literaria en la novela, zona de máximo contacto con el presente (contemporaneidad) imperfecto.

En estos tres rasgos principales estructurales que diferencian, según Bajtín, la novela de los demás géneros, uno, el primero, atañe al nivel sintáctico y semántico, puramente textual, que tiene que ver con cuestiones estilísticas, de formas y contenidos multiplicados por una variedad de críticas y de lectores, seguramente existentes en otros géneros también pero ocultos, puesto que sólo el género de la novela permite su revelación. Sobre las nuevas producciones, es decir a nivel textual y de práctica, la novela teóricamente permite el uso de todo tipo de socio-dialectos y de lenguajes profesionales, literarios, etc., (*ibidem*: 457) porque dentro de esta no existe ningún límite, ningún canon y ninguna convención.

El segundo y el tercer rasgo son extratextuales; el segundo se define como una transformación radical de las coordenadas temporales de lo que se cree como una imagen literaria, mientras que el tercer se relaciona con el mundo presente y, sobre todo, futuro en el cual se percibe la literatura. El tiempo de recepción de la novela como género, es decir en su perspectiva diacrónica, es siempre imperfecto, favoreciendo así una siempre joven y activa re-interpretación en un mundo con nueva conciencia cultural, con perspectiva hacia el futuro y por tanto abierta y pluridimensional. En este proceso atemporal y diacrónico los propios textos bajo la tutela teórica de la novela adquieren nuevas significaciones. La palabra y la lengua adquieren nuevas perspectivas, empiezan a “percibirse de otra manera” y dejan “de ser, objetivamente, lo que eran”.

Más abajo (*ibidem*: 458) anota que la novela se “formó y desarrolló precisamente en condiciones de activación intensa del plurilingüismo interno y externo”, es decir, tanto a nivel de producción, de práctica textual, como a nivel extratextual, a nivel de interpretación y recepción, de todos los géneros. Se comprende también la función canónica de los géneros acabados frente a la función no canónica de la novela.

Estas aportaciones de Bajtín estudian la literatura dentro de un contexto global donde se destaca la función social de esta y cuestiones fundamentales sobre la propia literariedad y la definición de la literatura.

El género teórico o crítico que antepone al de la novela, es el de la epopeya. Este género, desde el punto de vista de la problemática bajtiniana (*ibidem*: 458):

se caracteriza por tres rasgos esenciales: 1) su objeto es el pasado heroico (épico) nacional, el «pasado absoluto» (según términos de Goethe y Schiller); 2) su fuente es la tradición, la leyenda nacional (y no la experiencia personal ni la libre ficción que se desarrolla a base de la primera) y 3) el universo de la épica está separado de la contemporaneidad, es decir, de la época del rapsoda y de sus oyentes, por una distancia épica absoluta.

Más abajo, parece que describe el género romántico de la epopeya y en gran parte hegeliano, y señala que:

el universo de la epopeya es el pasado heroico nacional, el mundo de los «comienzos» y de las «cimas» de la historia nacional, el mundo de los padres y de los fundadores, el mundo de «los primeros» y de «los mejores».

Estas, anota más adelante (*ibidem*: 460), no son categorías puramente temporales, sino valorativas y temporales, y sigue:

pero lo más importante es la relación del mundo representado con el pasado, su implicación en el pasado, es el rasgo constitutivo formal de la epopeya en tanto que género. La epopeya nunca ha sido un poema sobre el presente, sobre su tiempo.

Es decir, tal género crítico de la epopeya es monofónico porque no permite una pluralidad de interpretación; dentro de este se escucha sólo la voz del narrador, y entre comillas las demás voces, como sugiere Hegel. No opta por la polifonía externa e interna en el caso de nuevas producciones que toman como punto de partida tal género. Su carácter valorativo es aplastante. Convierte el “mundo épico” en algo sacro y prohíbe la proliferación del significado. “No existe la conciencia de la relatividad del pasado” (*ibidem*: 461) por eso es “absoluto”, no porque es un tiempo real sino por “el sentido limitado y exacto” que se le atribuye (*ibidem*: 463-4). Por esta razón la significación del tiempo interno de la obra es inaccesible al hombre del presente, en el sentido que no puede identificarse o ver en esto una imagen suya actual para que se cumpla la función de la catarsis aristotélica de la literatura. Los hechos y los personajes petrificados permanecen encarcelados en un marco teórico genérico inerte (*ibidem*: 459) y, por último, la “distancia épica” (*ibidem*: 462-3) que existe en relación con el contenido y el modo de representación, se extiende también hacia la actividad humana de la interpretación pluralista:

Este pasado es inaccesible al hombre que habla en la épica, por tanto que la palabra épica, por su estilo y su tono, por el carácter de su expresividad, se halla en infinita distancia de la palabra de un contemporáneo acerca de otro contemporáneo, de la palabra dirigida a los contemporáneos.

El rapsoda y el oyente están situados en la misma época y en el mismo nivel valorativo (jerárquico); pero el mundo de los héroes que se representa, está situado a un nivel valorativo distinto, inaccesible, separado por una distancia épica. Entre el rapsoda y el oyente se halla, como intermediario, la tradición nacional.

Incluso el tono y el estilo están delimitados dentro de un marco estrecho de una interpretación monolítica. Por eso para destruir estas fronteras hace falta atacar la “forma epopéyica como género” (*ibidem*: 461) para liberar los “estratos semánticos del lenguaje” (*ibidem*) hacia unas nuevas interpretaciones, hacia las “valoraciones individuales” producidas por la “experiencia personal” (*ibidem*: 462):

Por otra parte, la leyenda separa el universo de la epopeya de la experiencia personal, de todo reconocimiento nuevo, de toda

iniciativa personal para entender o interpretar, de los nuevos puntos de vista y valoraciones.

Por tanto, observa Bajtín que el individuo crítico del nuevo mundo, se siente libre para expresar nuevas valoraciones y por tanto da inicio a la novelización de la literatura en el sentido de la apertura del mensaje literario. En este género teórico, la semántica y la sintáctica de los textos literarios se renuevan en un proceso activo, donde domina la selección del individuo libre, pensador y crítico. A nivel de práctica textual este mismo acercamiento abierto desemboca en creaciones polifónicas donde la palabra y la lengua se guían por cuestiones de estilización (*ibidem*: 484):

De esa manera, la novela –ya desde el comienzo– se construyó con otros materiales que los demás géneros acabados; posee otra naturaleza; a través de ella, junto con ella y en ella, se ha conformado, en cierta medida, el futuro de toda la literatura.

Se comprende que la naturaleza de la novela está más cerca del mismo proceso de la literatura como institución. Sin embargo, entre el género de la epopeya y el carácter diacrónico de la literatura se crea un conflicto. Anota, por tanto, que este conflicto no tiene que ver con los propios textos y sus fuentes reales, de la epopeya, ni con los “contenidos de sus momentos”, ni con la intención del autor. Lo que es conflictivo es la forma y el contenido del género de la epopeya (*ibidem*: 462). Así comprendemos que la situación se complica más bien a nivel teórico. El género de la epopeya como canon de lectura provoca situaciones ajenas a la naturaleza humana, por carecer estas de plasticidad y flexibilidad. Esta inflexibilidad se hace más notoria cuando dejan de escribirse más obras épicas.

3. Estudio de la literatura a través de la recepción crítica

3.1. Fenomenología

A lo largo de la historia y de la literariedad y la teoría que se ocupa de esta, la figura del lector–receptor y su importancia no han estado nunca ausentes. Desde la hermenéutica de *La Biblia* y el concepto de la *catarsis* aristotélica llegamos a un corpus realmente importante que trata sobre el tercer eje de la concretización del mensaje literario.

Como se verá, las aportaciones de filósofos como Husserl (1900, 1913, 1954 *op. cit.* Holub 2010: 325-8) con sus trabajos sobre la fenomenología trascendental, influyeron en los estudios teóricos de la literatura que enfocan en el papel que desempeña el lector–receptor en el proceso de la descodificación del mensaje–texto. Por lo tanto, la “estética de la recepción” y la “teoría empírica de la literatura”, están en deuda con la fenomenología y la hermenéutica que la siguió (Pozuelo Yvancos, 1994).

En la fenomenología de Husserl (*ibidem*), se presta especial atención al fenómeno, a lo dado, o sea aquello que la conciencia percibe y experimenta intuitiva y originariamente. Es difícil imaginar la conciencia sin su objeto y sin el sujeto que intencional y conscientemente construye un sentido a una estructura de realidad. A través de este proceso es como se da el fenómeno, y exclusivamente dentro de la experiencia del receptor (*ibidem*). Sin embargo lo que dirige las contribuciones de la fenomenología en el ámbito literario es la consideración de Roman Ingarden (1930 cit. por Holub 2010: 331-9) que entiende que toda obra de arte como un objeto intencional se concretiza estructuralmente por la intervención drástica de su receptor.

3.2. Hermenéutica

Una vez asentada la noción fenomenológica de que el mundo adquiere objetividad sólo para la conciencia, y las subsiguientes aportaciones de R. Ingarden, la hermenéutica consigue manifestar que sólo dentro del propio lenguaje se puede cumplir “la relación de significación”. El lenguaje en el “fenómeno de realización

intersubjetiva de comunicación e interpretación”, está condicionado históricamente. Hans-Georg Gadamer en *Verdad y método*, obra de 1960 (2012, cf. Holub 2010: 300-11), sustenta que los valores están sometidos a cambios y a una multitud de determinaciones que operan intersubjetivamente como intervención ética entre los sujetos, relacionados con una tradición, en un "mundo de vida" (*ibidem*).

Gadamer (*ibidem*) matiza la noción de “fusión de horizontes” y la importancia del substrato cultural en la adquisición de un conocimiento nuevo por parte de un individuo, que además está restringido y limitado por su propia conciencia histórica. Así cada individuo que se acerca a la obra artística lo hace a través de la mediación de sus propios prejuicios y preconceptos, que son elementos asociados con su realidad histórica. La “fusión de horizontes” sucede como fusión de dos mundos históricamente diversos: el mundo del receptor y el mundo de la obra de arte.

Ya hemos visto cómo Gadamer introduce la temporalidad y finalidad histórica investigada por Heidegger (2003, cf. Holub 2010: 300-11), tratando de dar una nueva base a la fenomenología. Por tanto la interpretación y la significación que da al mundo, a la verdad o a un texto, son diferentes. Se parte de la perspectiva de la opinión del otro hacia un texto. Pero en el proceso de la creación de sentido, o sea de la comprensión,

el horizonte histórico es proyectado y después anulado o eliminado como una entidad distinta. De una manera casi hegeliana parece que el entendimiento es conciencia histórica que llega a tomar conciencia de sí misma. (Holub 2010: 304) .

Hirsch (1967), más asentado en la tradición, no da rienda suelta a la arbitrariedad de la interpretación como hace el postestructuralismo, y distingue entre el *significado* (*meaning*), que considera algo constante, y la *significación* (*significance*), que está en una dinámica de cambio, puesto que existe una infinitud de cosas potencialmente relacionadas con ella. Sin embargo, el significado verbal, que no es la única constante en el significado, determina sólo una parte de la significación. De este modo, Hirsch (*ibidem*) consigue mantener un significado fijo, el verbal, relacionado con la intención del autor por un lado, y por otro abrir la obra a una variedad de

interpretaciones a nivel de significación (*ibidem*: 312-5). En esto se basa la diferencia entre el lector implícito, por un lado, al que todo autor dirige su obra literaria, y el explícito por el otro, quien ejerce una infinitud de interpretaciones, condicionadas, claro está, por su conciencia históricamente delimitada.

Paul Ricoeur (*cf.* Robert Holub 2010: 315-21) consigue combinar nociones de fenomenología y hermenéutica e invierte el orden y la supremacía que el estructuralismo otorga a la sintaxis frente a la semántica, postulando una doble noción de la historicidad: la tradición asienta y divulga la interpretación, a la vez que esta última se compromete a la conservación e innovación de dicha tradición.

Ya en época de los formalistas se bosquejó la percepción estética a través de la interpretación del conjunto de artificios denominada obra literaria. Freud con el psicoanálisis y Marx con las teorías –después conocidas como marxistas– de índole social, vinieron a vigorizar la idea de que entre el objeto del discurso y el sujeto concurre cierta relación de dependencia.

3.3. La teoría de la recepción

Durante los años 60 y 70 en Alemania occidental, se manifiestan un cambio y una reforma en la educación superior de la República Federal. En este ambiente de renovación, Jauss (1987), discípulo de Gadamer, propone una nueva historia de la literatura como provocación, basada en la recepción por parte del lector y atacando los dos polos opuestos dominantes hasta entonces en la historia literaria: el marxismo y el formalismo o el paradigma extrínseco y el intrínseco.

Por un lado el marxismo, está envejecido para Jauss por su atención al paradigma positivista y su demasiada preocupación por la función social de la literatura; y por otro el formalismo está involucrado en un acercamiento a los textos puramente inmanentista. Sin embargo el rechazo no fue total y absoluto. Jauss estima en el marxismo su atención a la historicidad de la literatura y en el formalismo el mérito de teorizar la percepción estética y utilizarla como herramienta en la exploración de la obra de arte literaria (*cf.* Holub 2010: 355-7). Propone así una renovación de la historia de la literatura, cumpliendo con (*ibidem*: 357-8):

el requisito marxista de mediación histórica situando la literatura en un flujo más amplio de acontecimientos; reconoce así los logros del formalismo ruso ubicando la conciencia en el centro de sus intereses. La dimensión estética de los textos recibe atención porque los lectores pondrán a prueba una obra que lean por vez primera comparándola con obras que ya han leído anteriormente. La comprensión que obtuvieron los primeros lectores no se ve negada ni se pierde por la de otros lectores después de ellos, sino más bien mantenida y enriquecida en una cadena que comienza con la recepción inicial y continúa en las generaciones siguientes. La significación histórica implica, por tanto, valor estético y viceversa. Ahí se recurre al historiador de la recepción literaria para reconsiderar continuamente las obras del canon a la luz de cómo han afectado y son afectadas por las condiciones y los sucesos actuales.

El “horizonte de expectación”¹⁶ es una condición catalítica durante la recepción, porque cada mensaje literario se descifra en relación con éste. Toda recepción y comprensión de una nueva obra se desarrolla mediante esta disposición mental. Ya el medievalista británico A. D. Deyermond (1980) en el apartado sobre la Edad Media en la *Historia y Crítica de la Literatura Española* de su historia de la literatura de la Edad Media, tiene en mente las aportaciones de Jauss respecto a la labor del historiador de la literatura y anota que (*ibidem*: 84-5):

en la historia de toda literatura el modo que los investigadores se acercan a los datos tiene más fuerza que los datos mismos.

El “modo” del que habla Deyermond depende de la ideología, del punto de vista del crítico, de la disposición mental, en fin, del “horizonte de expectación” con que se acerca a los propios textos.

Si Jauss en sus postulados fue influido por la hermenéutica y por los trabajos de Gadamer, Wolfgang Iser se basó en la fenomenología y en las nociones del polaco Roman Ingarden, continuador de Husserl. Para Iser el lector es partícipe de la

¹⁶ El “horizonte de expectación” es una noción que Jauss no define y toma prestada probablemente de su maestro Hans-Georg Gadamer. Se comprende como un ‘sistema de referencias’ o una ‘disposición mental’ del lector al acercarse a un texto singular (*cf.* Robert Holub en Selden 2010: 358).

producción del significado porque el texto literario presenta unos “vacíos o indeterminaciones” estructurales que se han de completar (cf. Holub 2010: 364) pero sería insostenible agotar todas las posibles lecturas.

Jauss utiliza la noción de la historicidad que en el ámbito de la literatura se encuentra en la encrucijada de lo diacrónico con lo sincrónico. También se asienta en las aportaciones de la lingüística estructural, en la forma en que se aplicaron a la literatura por Jakobson y Tynjánov, según las cuales los géneros y las figuras retóricas desempeñan para la literatura lo que desempeña la gramática y la sintaxis para la lengua. Percibe, pues, la literatura como un sistema análogo a la lengua y los géneros en una permanencia más o menos estable. Sin embargo, el género hoy en día no se considera como algo estable sino como algo dinámico que, por supuesto, tiene una función de canon, tanto de recepción como de producción; pero como se ha visto en el apartado sobre los géneros, estos más bien hay que buscarlos en la enunciación y como tal dependen de la pragmática y de la situación comunicativa, y conllevan ciertos contenidos formales o estructurales, o sea sintácticos, y también temáticos, o sea semánticos.

Podemos decir del género denominado histórico lo que Stempel (1988: 249) dice de los “modos” en terminología de Genette, o sea, de lo narrativo, lo dramático, etc., o también de los “modos” (léase “tipos universales”) con el sentido que le da Scholes, que se asimilan más a las “cualidades metafísicas” de Ingarden, como lo *sublime*, lo *trágico*, lo *grotesco*, etc. (*ibidem*: 246, cf. Kayser 1968: 435-516). Todas estas son categorizaciones que conllevan un sentido más o menos concreto pero siempre condicionado históricamente, como por ejemplo la “realización” de lo *trágico* en la Grecia Clásica, que a un espectador moderno sería más bien “extraño” que “*trágico*” (Stempel 1988: 248). Siendo tales, desarrollan una función “modalizante” de la recepción, en sentido de crear modelos mentales con repercusiones en la experiencia. Algo análogo pues, es lo que ocurre con los géneros históricos, puesto que por su contenido teórico a nivel sintáctico, semántico y pragmático, pueden desempeñar la función “modalizante” como todo tipo de nociones teóricas cargadas tanto de *significado* como de *significación* (*ibidem*: 249):

Es evidente que los modos, para poder ser percibidos, exigen su manifestación bajo una forma u otra. Se deberá, pues, admitir que forman parte del conjunto significativo del texto que está sometido a la concreción, lo que equivale a decir que se realizan siguiendo los supuestos de los códigos históricos (código lingüístico, literario, sociocultural, etc.) que están en la base de la concreción y de la actualización que de ellos resulta. Es, pues, a partir de esta realización como los modos van a proyectarse en la experiencia del lector convirtiéndose de alguna manera en actitudes.

Y más abajo (*ibidem*: 251):

[...] una vez que se ha reconocido la importancia teórica del aparato modal, parece lógico admitir que, en principio, sustenta la obra literaria en su totalidad. En él radica una condición esencial de todo acto de recepción.

El discípulo de Jauss, Wolf-Dieter Stempel (1988: 235-51), señala que en el proceso de recepción el género no queda intacto. Garantiza la comprensibilidad del texto pero mediante la recepción, la nueva concreción y actualización conlleva también una nueva configuración genérica (*ibidem*: 244):

Diremos, pues, a guisa de síntesis, que, vista a esta luz, la recepción de un texto literario, si aceptamos identificarla con la concreción y la actualización, es esencialmente un proceso genérico y eso en un doble sentido: en relación con las condiciones a las que se vincula (condiciones de las que dependen tanto su constitución como su cumplimiento) y en relación con su resultado, es decir, con el modelo en el cual desemboca. Es este segundo aspecto el que, sin duda, interesa más, puesto que está relacionado con el acto mismo de la recepción. Se puede, pues, avanzar que esta recepción literaria es, en último análisis, la experiencia de la producción semiótica de una nueva configuración genérica. Es también por intermedio de esta configuración como el arte, por decirlo así, se incorpora a la vida. (*ibidem*: 243) [...] El género es una instancia que asegura la comprensibilidad del texto desde el punto de vista de su composición y de su contenido.

3.3.1. Las aportaciones del formalismo a la teoría de la recepción

Jauss (1976: 159-60) observa que el formalismo, al reelaborarse, revisó de nuevo los principios de la diacronía “a la oposición a lo previamente existente del género y a la forma presente en la sucesión literaria” y descubre de nuevo la historicidad. Esto es lo que señala Viktor Sklovskij (Jauss, *ibidem*) cuando dice que la obra de arte se percibe “sobre el fondo de otras mediante la asociación con ellas”.

El formalismo nos enseñó que los géneros se tienen que entender en su diacronía y en una continuidad (Jauss 1989: 223) estrictamente dentro del sistema denominado literatura. Esta necesidad proviene de la noción del contexto introducida por Tynjánov (cit. Jauss 1989: 253) y utilizado por la crítica (*cf.* Schaeffer 2006) para expresar el desarrollo y la mutación de los géneros literarios a lo largo del tiempo dentro del sistema o institución denominada “literatura”.

Una obra, arrastrada del contexto de un sistema literario y transferida en otro, adquiere un colorido y características diferentes, termina en trasladarse en otro género, perdiendo el propio; en otras palabras, su función se reubica [traducción mía del italiano].

La “época” como concepto es para los formalistas (*cf.* Viktor Sklovskij y Juri Tynjánov cit. Jauss 1976: 160 & 1989: 252) un sistema con una disposición específica y con las “dominantes” que corresponden a dicha época. Por tanto, desde un punto de vista diacrónico, el cambio histórico del género dominante se manifiesta en tres fases: en la canonización, automatización y transformación.

La última fase de la evolución teórica formalista debida a Jan Mukarovsky, junto con el denominado estructuralismo de Praga, consiguen suministrar a la crítica herramientas para definir (y estudiar) (Jauss 1989: 254):

la obra de arte como un signo y manifestación significativa de una realidad social y el estético como principio de mediación y forma organizativa de significados extraestéticos.

4. Práctica medieval en la concreción de *Diyenís Acritis*

Introducción

En Bizancio (Conley 2005: 669-92) no se reconocía la “literatura” como una categoría del discurso independiente; con solas dos excepciones. La primera se da en el período de la dinastía de los Comnenos con el resurgir de la novela griega en lengua ática por autores como Teodoro Pródromo, Constantino Manasés y Eustacio Macrembolita, y también de literatura no-canónica, poesía satírica sobre todo, como los poemas “ptocoprodrómicos”, o parenética, como los versos de Glykás *Escritos en la prisión*. También, como segunda excepción, hasta bien entrado el siglo XIV con la aparición de las novelas caballerescas en lengua vernácula que en ambos periodos satisfacían las exigencias de un público de la alta aristocracia bizantina y sólo a finales del mismo siglo XIV empezaron a satisfacer las exigencias de los miembros de clases más humildes y en círculos fuera de la corte imperial. La aparición de la novela seguía en ambos períodos algunos modelos: en el periodo de los Comnenos, el modelo era la novela helenística y en el periodo de los Paleólogos, en el s. XIV, las novelas caballerescas producidas en las cortes feudales en Occidente. La composición de la obra de *Diyenís Akrites* se sitúa cronológicamente por parte de los críticos justo antes de estos dos tipos de novela o entre ellos.

Es ya casi seguro que el metatexto aristotélico de la *Poética* no formaba el canon bizantino. Era más bien su *Retórica* la obra que desempeñó una función canónica, igual que los discursos de Hermógenes, de Dionisio de Halicarnaso y de Aristides. Éxito tenían además las novelas helenísticas de Heliodoro y de Tacio.

De los comentaristas de la literatura observamos que se apreciaba la calidad del discurso estilizado, y su carácter moralizador, y se aplicaba también el criterio de la “utilidad” sobre los discursos supuestamente “literarios”. Tales son los comentarios de Metochites, de Photios, de Arethas, de Doxapatres y de Pselo.

En paralelo con la tradición escrita, hubo otra tradición basada en la transmisión oral, sin descartar tampoco el modo de composición oral. Imprescindible es anotar la diglosia que dominó en Bizancio y la producción tanto en lengua vulgar como en lengua ática.

4.1. Oralidad y escritura en el Medioevo

Pasamos a la forma de relación verbal que dominó durante siglos la gran masa de los seres humanos de estas sociedades, la oralidad. Los letrados eran pocos, con la salvedad de épocas cuya situación socioeconómica lo permitía, como los siglos XI y XII (Beaton 1996). Sin embargo, aún así, la mayoría de la población no sabía ni leer ni escribir, porque no se consideraba necesario. Era un mester relacionado con la administración y la religión, sostenido por las entidades monásticas donde se enseñaba este mester mediante el sistema educativo antiguo.

Vamos a utilizar a continuación las aportaciones de Zumthor (1989) para el ámbito de la literatura medieval que nos interesa aquí. Este estudioso destaca la importancia de la “performace” y el papel que desempeñó durante muchos siglos, cuando los textos se divulgaban mediante la recitación, representación, o lectura delante de un auditorio. Así, no sólo las reglas que dominaban la “letra”, sino también aquellas de la “voz” deberían colaborar para la fijación de un enunciado (*ibidem*: 265):

La escritura no basta para fijar el texto, y, en todo momento, la boca del lector se dispone a manipularlo, incluso a reconstruirlo. De ahí lo que, desde hace algunos años, pretenden haber revelado diversos estudios: la influencia, a través de la superficie inscrita, la permanencia de un modelo textual vocal: lo que demostró H. R. Jauss tiempo ha a propósito del *Roman de Renart*.

No obstante, el medievalista de hoy se encuentra delante de la situación complicada de tener que percibir solamente con la lectura (y además silenciosa y solitaria) lo que experimentaban con todos sus sentidos los receptores medievales (*ibidem* 268):

El medievalista es aquí cautivo de un círculo vicioso. Retiene, con la vista, lo que estuvo destinado a una percepción conjunta del oído, de la vista, del tacto incluso.

Nuestra interpretación de la literatura medieval depende de nuestro horizonte de expectativas, del “estilo personal del intérprete” y

es siempre mediada por “la práctica del género” (*ibidem*) y por supuesto, muy diversa de aquella medieval:

Los datos que podríamos extraer, por analogía, de ejemplos actuales tienden a demostrar que las modalidades de la actuación proceden principalmente del estilo personal del intérprete, o de tradiciones de escuelas más o menos divergentes dentro de la práctica de un mismo género. Es difícil afirmar más. Deberemos, a la hora de interpretar un texto particular, tenerlo en cuenta como un elemento de su variabilidad, aunque siga siendo imposible presumir la amplitud de las variaciones, y con mayor motivo, medirlas. De la palabra al escrito, o a la inversa, hay discontinuidad. Con la voz que se alzó en el pasado, ocurre como en la historia misma: no podemos negar su existencia, pero no tiene modelo. Fue a la vez acontecimiento y valor. Como acontecimiento, no tuvo causa única; no más que ningún otro no es explicable en una cronología breve. Como valor se identifica con la experiencia que de ella tenemos. No podemos hablar de ella sino renunciando a las simbolizaciones abstractas y a las taxonomías, pues toda palabra pronunciada constituye, como vocal, un signo global único abolido tan pronto como es percibido.

Y el proceso de la fijación mediante la escritura es muy diferente de la práctica actual, porque intervienen más de un factores y se procede por fases diferentes (*ibidem*: 338):

Así, un actor es, al mismo tiempo, narrador de las acciones que produce y hace producir a los demás; un segundo narrador, subordinado a él, registra lo que, bajo su pluma, está convirtiéndose en libro, el discurso de un tercero (al que llamaremos el «autor») engloba, reproduce y actualiza el conjunto. Lo que nosotros leemos se sitúa así al final de una genealogía de palabras, que asumen bajo formas jerárquicamente encadenadas las vicisitudes de una original voz viva.

Raible (1988: 324-5) sostiene que algunas de las características de las obras que se transmitían oralmente, están condicionadas por la “censura del colectivo” y por tanto, elementos que dejan de funcionar pueden desaparecer sin huellas, o en el mejor de los casos, sufrir adaptaciones y alteraciones.

Las obras que están destinadas a una recepción oral presentan también características estructurales específicas, aptas para este tipo de transmisión. Tales son la narración lineal y la estructuración sólida, severa y tipificada por parte del autor o compositor–recitador, elementos que lo ayudan a la hora de la recitación y adicionalmente, favorecen la comprensión por parte del auditorio. Por tanto el público espera tal estructuración y así se ha estabilizado como una característica genérica recurrente.

Sin embargo, antes de Zumthor, Lord (1964: 218-220) con sus teorías oralistas sobrecarga la importancia de la oralidad en el caso de *DA*. Así, sostuvo que todas sus versiones son de producción rapsódica y sus diversas versiones se deben a los añadidos, llevados a cabo conforme cambiaba con el tiempo la moda del gusto literario. Sin embargo hoy se sabe que han sido compuestas por escrito todas las versiones que se han salvado.

Debido a las carencias de material y de testimonios, no podemos estudiar las fases iniciales de este proceso del que hablan Zumthor y Lord. Nosotros partimos de la última etapa, del texto fijado por la escritura, y destinado a la recitación. En esta fase tenemos que imaginarnos detrás de cada versión a un autor con cierta educación y conocimientos del *ars dictaminis* y las reglas de la retórica, la mayoría de ellas comunes desde la Antigüedad greco-romana hasta el Renacimiento.

De lo arriba mencionado se extraería que el proceso ha sido doble: (a) por una parte tenemos el de la producción que en gran parte ha sido mediante la escritura como la comprendemos hoy, independientemente de si el autor ha utilizado fuentes que se difundían e incluso se producían oralmente en su fase original como postulan Lord y Zumthor; sin embargo estas primeras etapas se pueden considerar, en el caso de *DA*, para la composición de la materia prima oral que utilizó entre sus fuentes el autor. Suponemos sólo su existencia porque evidencias de estas no han llegado hasta nosotros, en el sentido de que no queda ningún testimonio de su forma en el momento que fueron utilizadas por el autor de *DA*. Lo sabemos, porque era natural que fuese así, pero no quedan pruebas sino solamente análogos modernos, tanto los que estudiaron Parry y Lord en Yugoslavia, como los trovadores chipriotas, los “ποιητάρηδες / piitárides”, actuales, o como la tradición del s. XII en el Peloponeso

bajo el dominio franco. Se podría sólo extraer algunos elementos de esta fase inicial de los propios textos que se fijaron por la escritura.

(b) Por el otro lado, en el proceso de divulgación o recepción de la obra, dominaba la oralidad, mediante la “performance” de la que habla Zumthor.

Con esta última etapa, cuyo resultado fue el texto del que disponemos nosotros, que también forma parte de la práctica medieval, pasamos así al mundo del autor medieval en el que dominaban reglas y cánones de la antigua retórica.

4.2. La retórica

En la línea de la crítica estilística que se adentra en los textos, se pueden tomar en consideración las aportaciones de Curtius, que terminó de publicar en 1948 (Curtius 1990), sobre la literatura europea y la Edad Media latina. Las reglas de escritura que operaban se encuentran en el *ars dictaminis* (cf. Curtius 1990: 145-66), mediante el que se enseñaba la redacción en prosa y también el verso, el cual sería métrico (versos de cierto número de sílabas) y rítmico, es decir acentual (p. 149) (p. ej. el decapentasilabo yámbico). En la educación y en la instrucción del *ars dictaminis*, el verso se reservaba para la oratoria panegírica, puesto que estaba destinada a la audición, y agradaba más a los oyentes con su ritmo y la musicalidad consecuente.

Las descripciones de personas y de lugares se estudiaban también en la retórica y había fórmulas para esto. Un género que se conoce bajo el nombre de “imagen” (εἰκόων) tanto en prosa como en verso y en lengua arcaizante o vulgar, era el que servía para ensalzar a una persona, normalmente general o emperador. Ejemplos de algunas “imágenes” son las que ofrece Schlumberger (1904: 12-3) de Juan Tsimiskis, una por Leon Diacono en prosa, y otra por Manasés en verso político.

La descripción de un héroe (cf. Curtius 1990: 167-82) -figura que representaba uno de los ideales de la humanidad junto con el santo - (*ibidem*: 167), determinó en el campo de la retórica las técnicas utilizadas para las descripciones de personas. Los héroes destacan por sus valores auténticos de nobleza de cuerpo y de alma, como también por la nobleza de su linaje y sus habilidades guerreras. En el Medioevo este *topos* de la descripción de los héroes formó el díptico

modélico de *fortitudo* y *sapientia* que se encontraba en los cantos panegíricos heroicos.

Desde las descripciones de personas, las técnicas de descripción pasaron a la descripción de lugares (*ibidem*: 183-202) como el *locus amoenus*, que se refiere a un sitio placentero y luminoso, cerca de fuentes de aguas frescas y árboles, el *locus terribilis*, el contrario del *amoenus*, un lugar oscuro, un bosque espeso, donde se refugian bestias y animales feroces; el *lugar épico* (*ibidem*: 200-2) tiene como motivo principal el bosque oscuro, y muy a menudo en el centro se encuentra una fuente (como veremos más adelante en el episodio de la hija de Haplorrabdis y en la “Afrenta de Corpes”). Parte de este tópico es también la fauna y la flora exóticas, como el tópico del león al que tanto el Emir, el bandido Yianakis y por supuesto Diyenís, afrontan y vencen¹⁷. Lo afronta y lo vence también el Cid en el *CMC*, pero sin matarlo, y se nota con qué maestría el autor del *CMC* ha marcado la distinción entre el héroe y los cobardes. El episodio condujo a una escena cómica donde se vieron ridiculizados los de Carrión; ellos a causa de esto se enojaron y lo utilizaron como excusa para torturar y abandonar a sus esposas e hijas del Cid en el bosque de Corpes, consiguiendo así vengarse de un modo indigno y miserable, que provocaría frente a estos antihéroes emociones múltiples al auditorio: empatizarían con el horror, odio y reclamación de justicia que llegará a las Cortes de Toledo. En el caso de *DA* este tópico desempeña una función más simple como una aventura más, sin ninguna importancia para la trama.

Según las normas de la retórica, cada autor debería intentar poner al receptor en un estado de ánimo favorable con el uso de fórmulas de modestia; introducirlo en el tema con un tópico introductorio conocido como *exordium* (incluso anunciar nuevas cosas aunque fueran ya conocidas); también era obligatorio concluir el tema, con los tópicos adecuados (*ibidem*: 79). Todos estos tópicos se expresan en fórmulas que se hallan presentes en grande escala.

¹⁷ Igual que el Cid en el episodio del león, que es un episodio crucial para el desarrollo de la trama: al inicio sirve para ridiculizar a los infantes de Carrión, quienes se vengan de esto con la afrenta de Corpes y por esta razón se convocan las Cortes de Toledo para que el Cid recupere el honor de su familia y llegue a casar a sus hijas con sus ‘equiparables’ reyes de España, frase con la que se concluye el *CMC*.

Otros tópicos, menos frecuentes, señalados por Curtius (*ibidem*: 79-104), son los que se utilizan en el género retórico de la *consolatio* / λόγος παραμυθητικός.

Sin embargo, algunos de estos se desarrollaron originariamente en la literatura. Tales son las descripciones de la belleza de la naturaleza como el *paraíso terrestre* o el *amor* (*ibidem*: 82). Un tópico propio de la descripción encomiástica de personas ilustres, como los reyes, fue aquel del *joven-viejo*, es decir un joven que tiene la sabiduría de un viejo (*ibidem*: 98-100). Otro de esta clase es la *invocación a la naturaleza*, que originariamente tenía un significado religioso, y que en el período helenístico fue introducido en la novela (*ibidem*: 92).

Finalmente se puede añadir el uso de metáforas y alegorías. Por no herir la sensibilidad del público, se aplicaba la técnica de la alegoría, o sea, una serie de metáforas que al descifrarse revelan la escena o el mensaje codificado.

Algo común en obras narrativas medievales es la estructura bipartita que parece ser una técnica narrativa inventada en el Medioevo, como han demostrado los estudios de Ryding (1971) y Vinaver (1971). Se encuentra en obras medievales, además del *DA*, como el *Beowulf*, la *Chanson de Roland*, el *Nibelungenlied*, y las novelas de Chrétien de Troyes. Sin embargo, puesto que no se sabe con certeza si los autores conocieron los unos las obras de los demás, se podría explicar como una técnica retórica parecida a la *amplificatio*, u otra técnica que formaría parte del *ars dictaminis*.

4.3. El contexto histórico y literario de los siglos XI y XII

Beaton (1996: 38-9) señala el cambio que en un contexto general europeo se dio durante los siglos XI y XII, siglos en los que se consolidó la educación superior, en la cual la retórica era fundamental, tanto en Constantinopla como en varias ciudades europeas (Bolonia, París, etc). Dicha educación sigue el sistema helenístico y su objetivo era crear una clase administrativa capaz de llevar a cabo las funciones de los cada vez más complicados organismos estatales y las exigencias de la Iglesia en la retórica y la filosofía. Este aumento de los letrados, señala Curtius (1990: 383-8), tuvo como consecuencia que no todos consiguieran ocupar un puesto en las cortes o en la Iglesia. Esta

circunstancia influyó en el desarrollo de la literatura profana escrita con el propósito de satisfacer los gustos de una aristocracia cuya educación no atañía a estos campos cognitivos. Además influyó en la revitalización de la novela, fenómeno análogo al de la hermenéutica de *La Biblia*¹⁸. Con respecto a las deudas con la retórica y la poética medieval de la vieja poesía francesa, habló primero E. Faral (1910).

En Bizancio, la tradición de la narrativa escrita nunca se interrumpió y el *relato corto* formaba parte como ejercicio en la educación escolar bizantina (Beaton 1996: 53). El arte de narrar, a pesar de sus prototipos clásicos y helenísticos, estaba sometida a una función concreta, puesto que dicha arte era imprescindible en dos géneros narrativos muy apreciados en Bizancio, la hagiografía y la historiografía.

Si la narración ficticia no incumplió la historiografía, al contrario, la hagiografía sí que se vio influenciada por la ficción que dominaba en la novela, inactiva temporalmente, en el sentido de que el hueco que dejó la novela en la narración ficticia, viene cubierto por la hagiografía, según este autor. Por lo tanto, el amor entre dos individuos, se sustituye por el amor del santo hacia Dios; las peripecias y los infortunios de los enamorados se reemplazan por aquellos del santo. Esto explica la presencia de los *topoi comunes* narrativos como también de otros elementos retóricos hallados en la novela, los cuales perviven en las vidas de santos (cf. Ševgenko 1982; Beck 1977; Hunger 1978; Mango 1980; Browning 1980)

Beaton (*ibidem*: 54, nota 5, cita a Browning 1980: 153 y a Mango 1980: 249) hace referencia a las circunstancias que dieron lugar a la reaparición de la narrativa profana en el siglo XII. Una razón tanto en el Occidente como en el Oriente, debido a su aparición en paralelo, fue la traducción en lenguas romances de muchas vidas de santos que provenían del oriente, del Bizancio y de Siria, y así se explicaría la existencia de elementos exóticos en estas (cosa que anota también Curtius -1953: 183- y los califica de *topos*). Un ejemplo notable de esta actividad traductora, fue la traducción del latín al

¹⁸ cf. Dronke (1982 : 582-3) que cita a Vinaver (1971: 18): “Lo que nadie puede negar, es la fuente común de la naturaleza hermenéutica de las novelas por una parte, y por otra la tradición exegética. Ambas reflejan las enseñanzas de las grandes escuelas eclesíásticas en Francia en el s. XII”.

francés medieval de la *Vida de San Alexis*, obra que provenía de Grecia.

En el ámbito bizantino, continuaba también el flujo desde el Oriente. Las innovaciones y el desplazamiento hacia la narrativa profana se favorecieron por la aparición de obras de origen oriental traducidas, como el mito religioso de *Barlaam e Ioasaf* (Juan Damasceno, s. XVIII), *Stefanitis e Ichnilatis* (s. XI), traducción del árabe *Kalilah va Dimnah* pero de origen sanscrito, y las historias independientes unidas por la técnica narrativa del “cuadro” o “marco” que permite su coexistencia en la misma obra, bajo el título *Syntipas*. La *Vida* o *Historia de Alejandro* prestó su estructura biográfica a *DA*, como sostiene Moening (1993), y *DA* influyó por su parte en la posterior *Aquiliis*. Por lo tanto, Beaton (*ibidem*: 55) anota que el precursor más importante de la novela de amor reaparecida en el s. XII fue la “epopeya” o “proto-novela” de *DA*¹⁹.

Con lo que respecta a las circunstancias históricas en Bizancio, la derrota en Manzikert en 1071 y la pérdida total del control bizantino en Asia Menor, supuso un cambio en el mundo de los eruditos, de los cuales muchos, refugiados de las zonas de Asia Menor, quisieron conservar algo de su tierra natal, como expresión de su nostalgia e idealización de un mundo ya inexistente. Ioannidis (1887: 27) atribuye al éxodo masivo de las poblaciones de Asia Menor, la existencia de la materia acrítica en zonas como Chipre y Rusia.

Ricks (1989 & 1990) ve en la obra de *DA*, cinco cantares independientes. Pero creo que sería demasiado atrevido proponer la preexistencia de estos cantos, en el caso que los hubiera, en la forma que se encuentran en *DA*. Seguramente, algunos temas preexistían en fuentes tanto escritas como orales y fueron reelaborados, pero no se trata, de ningún modo, de una unión tan floja como para separar los

¹⁹ Lo mismo sostiene Schaeffer (1988: 162) que el *Heldenepos* anuncia la literatura narrativa de los siglos siguientes. Weinreich en 1972 (citado por Hunger 1992: 526 y notas 66-67) anotó que la novela, género propiamente helenístico, incluyó formas y contenidos de los géneros anteriores como la “vieja” epopeya, la historiografía (que siguió también su camino) e incluso elementos del drama, cosa que concuerda con la tesis de Bajtín (1989) sobre el carácter polifónico y el poder transformador. Incluso el mismo Aristóteles en su *Poética* señaló la sustitución de la función social de la epopeya por la tragedia.

cantos. La composición de *DA* en la forma de la que hoy disponemos presupone la atención y el esfuerzo de un autor cuyas intenciones eran de crear una obra única y no simplemente acoplar cantos independientes. Lo que está claro, según mi parecer, es que la obra presenta unidad, aunque su autor deja huellas del proceso y del modo en que la compuso, que se evidencian por la facilidad que presenta la estructura biográfica para añadir (o quitar) episodios, como fue el caso del libro V de la versión G, sobre la hija de Haplorrabdis (que vemos más abajo).

La técnica que encontramos en *Syntipas* con una narración-marco que incluye otras historias independientes, es completamente diferente. La técnica utilizada en *DA* fue la estructura biográfica que permite cierta independencia a la hora de utilizar material y temas. Nosotros llegamos a comprender este proceso por la comparación entre las versiones tal como anota Beaton (1996) y ver con qué facilidad, episodios que existen en G, como el episodio del emperador o el de la hija de Haplorrabdis, no existían en E. Además la primera visita de Diyenís a los bandidos (E: 622-701) como no encajaba en el orden lógico de los hechos, en la versión G se omite pero vuelve a ser introducida en las T y A aunque en otro lugar dentro de la obra.

4.3.1. El resurgir de la novela

Las *Etiópicas* de Heliodoro y *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio fueron las dos novelas helenísticas más conocidas y divulgadas en el período de transición o de los “puentes”, como lo denominó Krumbacher (citado por Hunger 1992: 527 nota 69), desde el s. IV hasta el XII, cuando nuevas novelas empezaron a escribirse. Estas obras no solo estaban destinadas a la lectura, pues hay indicios según Hunger (*ibidem*: 529-30), de que se estaban además representando mediante la “performance”, como resulta de la presencia de muchos elementos dramáticos en los textos, además de los términos técnicos del teatro que utiliza Heliodoro en su obra.

Motivos novelescos perviven en otras obras de este periodo como por ejemplo en los *Apócrifos*, *Barlaam e Ioasaf*, en las vidas de santos, donde se encuentran motivos como el héroe errante, el elemento teratológico y maravilloso, el papel que desempeñaba el amor, tentaciones eróticas y la resistencia de los héroes, el

mantenimiento de la castidad y el escape de las manos de bandidos o piratas después de una captura.

Los aspectos de la novela bizantina

La novela bizantina ha “canonizado”, para utilizar un término aparentemente contrario al carácter *no canónico* de este género como sostenía Bajtín (*ibidem*: 484), temas y estructuras recurrentes como veremos a continuación. Nosotros, con el fin de señalar dichas semejanzas de *DA* con la novela bizantina, vamos a anotar un gran número de motivos textuales recurrentes que tienen relevancia genérica y se encuentran en la novela helenística, como por ejemplo los siguientes que numera Hunger (*ibidem*: 530-1):

a) la separación de los enamorados y su reencuentro (aparece también en el *DA* en el “Cantar del Emir”);

b) aventuras de todo tipo que amenazan los amantes (en *DA* todas las aventuras del héroe tienen como motivo la protección de la integridad de su unión frente a las tentativas de raptarla, por los bandidos, la amazona Maximú y el dragón);

c) la fidelidad de los enamorados se pone en tela de juicio por las propuestas y las acciones de otros (*DA* en esto se diferencia de la novela, pues cede a estas tentaciones amorosas y comete adulterio);

d) viajes y lugares exóticos y maravillosos (en *DA* se halla el viaje de Emir a su tierra natal. Incluso el palacio con los jardines y la tumba espectacular en la zona del Éufrates y en general la geografía del poema tiene un aspecto exótico -además de peligroso-, necesario para las peripecias, las amenazas y los riesgos que se narran en la obra);

e) el enamoramiento a *prima vista* y la consiguiente huida de ambos (en el caso de *DA* el Emir primero se enamora de la joven raptada por su ejército, le salva la vida, se convierte al cristianismo él y toda su familia, abandona su patria y se establece en Bizancio. Luego Diyenís encanta a la joven con su talento musical y los dos enamorados

escapan juntos. El rapto viene descubierto y el ejército de la familia de la joven los persigue, pero Diyenís consigue vencerlos a todos y obligar a los padres de ella a consentir con el matrimonio;

e) los oráculos y los sueños promueven la acción (en *DA* el sueño del tío y la metáfora de la paloma y de los halcones rapaces, ayuda a los hermanos de la joven y futura madre de Diyenís a evitar el regreso del Emir a su tierra natal a escondidas, y obligarlo con amenazas a jurar de volver);

f) los padres llevan a sus hijos a sus tierras natales (en *DA* es la intervención de la madre del Emir, con una carta llena de maldiciones que tiene por objetivo efectuar presión psicológica hacia él);

g) asesinatos y matanzas (en *DA* se encuentran numerosas batallas y matanzas de animales, monstruos y ejércitos por parte del héroe. Incluso G hereda el asesinato de la amazona Maximú por Diyenís después de su encuentro amoroso);

h) el *eros* como un tirano (*DA* se diferencia en esto porque en general el amor hacia su amada es idílico. Sin embargo, la atracción irresistible que siente hacia Maximú y la hija de Haplorrabdis en G, lo conducen a cometer adulterio, del cual sólo en G muestra su arrepentimiento);

j) el destino–*fatum* conduce la acción; en general este elemento está ausente en *DA* y aparece solamente, si se puede considerar tal, en algunos casos como por ejemplo cuando la joven amada ríe después de la matanza del dragón, cuya caída crea gran ruido y esto provoca las demás aventuras, una con el león y otra con los bandidos.

k) énfasis en la castidad y la salvación de la pureza de los héroes; este elemento aparece sólo en el caso de la madre del héroe cuando fue raptada por el Emir, y también en el de su amada. Para este último caso, de la salvación de la pureza de la joven se encarga personalmente el héroe Diyenís.

En estos dos casos *DA* se diferencia notablemente. Esto porque

la salvación de la pureza de los héroes sirve solo para su madre y su amada, es decir para las mujeres de la familia.

Para el caso de la función del *fatum*, como hemos visto, siempre el peligro aparece tras un evento casual: el león oye la risa de la joven y el ruido que hizo el dragón cayéndose muerto y salió del cañaveral (vv. 1122-3) y así empieza la siguiente hazaña de Diyenís, el enfrentamiento con un león. En cuanto a la trama y la secuencia de los episodios se refiere, son paratácticos en orden cronológico y en forma de biografía, y no se condicionan por las adversidades provocadas por los caprichos del *fatum*, como ocurre en las novelas que presentan por ello una narración curvilínea.

Respecto a la castidad, tal elemento se puede notar en el “Cantar del Emir”, cuando los cinco hermanos alaban la castidad de la joven (E 122) en su lamento delante de las jóvenes masacradas. Incluso cuando el Emir les dice la verdad, refiere que ni siquiera le habló (E 166). También la actitud de la joven amada de Diyenís se muestra paradigmática en este aspecto. No obstante, el héroe masculino sigue otros ejemplos, como los del “macho dominante”, actitud que en la versión G se acompaña con arrepentimientos de origen religioso cuando la religiosidad del héroe es casi inexistente en el resto de la obra.

DA, especialmente en la versión E, a pesar de los motivos novelescos que hemos señalado, presenta además muchas diferencias que lo distancian de este género. Podemos solamente observar que los motivos narrativos, al igual que los tópicos de los que habla Curtius, muestran el proceso complejo de la creación y descodificación de la obra, además de mostrar cierta educación del autor de *DA* y conocimientos de obras novelescas, posiblemente como ha señalado la crítica, las obras de Heliodoro y Tacio y la novela didáctica–parenética *Eἰς τὴν Σωφροσύνην* de Melitiniota, junto con vidas de santos, que deberían formar el marco literario escrito en el que se elaboró la composición escrita de la obra.

La obra de *DA* en su fase de fijación escrita, fue fruto de este periodo de transición, hasta que la narrativa encontrase de nuevo la forma de la novela helenística para satisfacer las exigencias de un público lector.

Cerrando este apartado sobre la novela, podríamos anotar que sería aceptable el término genérico “proto-novela” que aplica Beaton

(1996) para definir el género de *DA*, bajo ciertas condiciones: 1) a nivel de producción textual por un lado, se comprende la combinación de elementos de origen tanto oral como escrito; 2) a nivel de recepción, por el otro lado, se manifiesta el desplazamiento gradual desde el mundo de la oralidad, y la consecuente recepción mediante los cinco sentidos, que dominaba durante la Edad Media, hacia el mundo de la escritura y la recepción mediante la lectura, que aumentará significativamente en el Bizancio a partir del s. XII y en Europa durante el siglo XVIII y en adelante con la aparición de la clase burguesa.

4.3.2. La tradición de cantos heroicos cortos de carácter encomiástico en lengua culta

Hunger (1992: 509) reconoce la dificultad de utilizar la división tripartita (romántica) de los géneros “épica”, “lírica” y “drama” para la literatura bizantina. Sin embargo la utiliza “entre comillas” para poder dividir las obras. Bajo la definición de la “épica” clasifica obras (*ibidem*: 510):

extensas que tampoco narran temas de la esfera personal del poeta ni presentan de modo evidente tendencias éticas o de visión general del mundo.

Homero y temas de la antigüedad perviven en la literatura profana culta de los bizantinos. Filólogos de primera clase y eruditos de la altura de Nonnos (*Dionisiaca*) cantan, en versos hexámetros más innovadores y artísticamente más elaborados que los del propio Homero –así por lo menos los caracteriza Hunger– los temas mitológicos de la tradición homérica y helénica en general, mezclados con la historia de Alejandro.

Estos temas están presentados en formas retóricas magistrales, revelando de este modo, un mundo pluridimensional y fascinante. Obras de este nivel era imposible que no influyeran a sus coetáneos. Tryfiliodoros, Kollouthos, Pamprepios y Mousaios son de la escuela de Nonnos, mientras Kointos Smyrnaios, fuera de la tradición de Nonnos, escribe 14 libros para cantar las historias *Después de Homero*. Mousaios en su novela (επύλλιον) *Eró y Leandro* heredó el mito procedente de la época helenística que había utilizado también

Ovidio, y llegó a influenciar la literatura universal (*ibidem*: 511). En estas obras, las descripciones retóricas²⁰, de lugares, personas y hechos (*ἐκφράσεις* o *loci cf.* más abajo en el apartado sobre la retórica) ocupaban un lugar importante. Cabe señalar que redactar *ecfrasis* era uno de los ejercicios de producción escrita de la educación bizantina.

En otra categoría, bajo el título de “poesía épica histórica”, Hunger (*ibidem*: 514-5) agrupa obras encomiásticas de algo que el narrador conoció por experiencia propia. Georgios Pisidis fue uno de los que cantaron las hazañas del emperador Heraclio, y sus poemas sirven tanto como fuente histórica como también como obras ejemplares de este género en cuanto sigue las reglas retóricas del *ars dictaminis*. Tal fue el caso de *Heracliás*, compuesto de tres libros y de 471 dodecasílabos que estaban destinados a recitarse en público, y por tanto se denominaron *audiciones* (*ἀκροάσεις*). Poseían claramente un carácter propagandístico y su objetivo era glorificar las hazañas del emperador.

Pisidis creó una tradición que se extendió en los siglos siguientes, aunque no muy rica según los testimonios que tenemos. Aún así, Teodosio Gramático encomió en 80 dodecasílabos al emperador Leon III, que salvó a Constantinopla del cerco de los árabes en los años 717 y 718 (*ibidem*: 516). Otra obra del mismo género pero de autor desconocido, es la que canta las victorias de Basilio I (867-886) en 231 dodecasílabos, pero la obra, sin sus primeros 60 versos, quedó acéfala.

Con una deuda indiscutible respecto a las obras y al estilo de Pisidis, otro poeta bizantino, Teodosio Diacono, glorifica en los versos de su obra *Conquista de Creta* al general victorioso de esta expedición, Nicéforo Focas, que en 963, el mismo año de la reconquista de Creta, fue coronado emperador. En esta obra se cantan también las victorias de este general en Siria.

En los siglos que siguieron, encontramos más ejemplos de obras de este género, como son los poemas que Teodoro Pródromo

²⁰ Una prueba de esto son los fragmentos que Pertusi (1970: 536) presenta en paralelo, sacados de la *Teseida* y de *DA G*, con el fin de demostrar las supuestas influencias de *DA* en la obra de Boccaccio. Dichas descripciones de personas y de lugares procedían de la retórica y seguían ciertos modelos, se sabe que estaban en práctica desde la antigüedad y formaban parte de la educación grecolatina, común tanto en el Oriente como en el Occidente.

(vivió en la primera mitad del s. XII, desde el 1100 hasta el 1156/8) sobre las expediciones de Juan II Comnenos. De Pródromo nos han llegado 79 poemas cortos historiográficos encomiásticos, de los cuales 37 estaban dedicados al emperador Juan II Comnenos, 18 a miembros de la familia imperial y los demás a otras personalidades.

Otro autor encomiástico, Miguel Glykás, alabó las hazañas del emperador Manuel I Comnenos contra los húngaros, en 124 versos decapentasilabos (*ibidem*: 517).

Durante los siglos siguientes, desde la segunda mitad del s. XII hasta principios del XIV, hubo un silencio significativo por carencia de poemas panegíricos. Manasés y Efrén cultivan otro género también muy difundido, las cronografías (*ibidem*: 518).

A principios del s. XIV se volvieron a escribir poemas panegíricos sobre los emperadores. Manuel Olóvolos nos lega 20 poemas sobre Miguel II y Andrónico II. Manuel Filís dedica un encomio al emperador Andrónico III, y Stefano Sgurópulos nos deja seis poemas de una extensión total de 1500 versos octosílabos, una parte de los cuales ensalzan el emperador Alexio III del imperio de Trebisonda (1350-1390). Por último, y en versos políticos (decapentasilabos yámbicos), Juan Diacono dedica un poema encomiástico a Juan VIII (*ibidem*: 518).

4.3.3. Referencias medievales sobre la existencia de canciones heroicas

Junto con tradiciones como la del episodio de la hija de Haplorrabis, tenemos también algunas menciones en fuentes de la época sobre la existencia de poesía oral de temas heroicos, que han señalado los críticos desde los primeros editores y en adelante (*cf.* Alexiou 1985: ρη'-ρι' y Alexiou 1990: 20-1). La más importante es la del obispo de Cesárea, Arethas, a principios del s. X, en uno de sus comentarios a *La Vida de Apolonio de Tiana* de Filóstrato. En su intento de dar una explicación de la palabra *αγύρται* –mendigos-, escribe sobre ellos:

cuyo ejemplo actual son los malditos Paflagonas que componen versos sobre las hazañas de hombres famosos y valientes y los cantan de casa en casa pidiendo limosna²¹.

Otra mención es la que hace el Continuador de Teofanes alrededor del año 823 sobre “un hombre rústico que canta historias simples y rústicas”. El desprecio de estos dos eruditos hacia este tipo de poesía, es evidente.

Nicéforo Gregorás, otro erudito bizantino del s. XIV, menciona que algunos de los hombres que le acompañaban en una misión diplomática ante el monarca de Serbia alrededor del 1326, cantaban por el camino las hazañas de hombres, que en aquel entonces Gregorás decía que no conocía, porque no se mencionaban en la historia. Además, el historiador y filósofo del s. XI, Miguel Pselós, quizá se refiriese a la poesía heroica transmitida oralmente sobre tres personajes identificados históricamente: Andrónico, Constantino y Partenios.

El Cantar de Armuris

Habiendo dicho esto, a continuación haremos mención de un canto heroico popular que se salvó en la tradición manuscrita, y que la crítica coloca en el mismo género de la epopeya, igual que *Basilio Diyenís Acritis*. Se trata del *Cantar de Armuris*, que fue encontrado en el códice 202 del s. XV, en la biblioteca pública de San Petersburgo y fue editado por primera vez por Destounis en 1877²². En la forma que se salvó está claro que es posterior a *DA* pero trata el tema antiguo del enfrentamiento con los árabes. Tiene el elemento metafísico bastante

²¹ Lo confirma también Zumthor (1989: 75): “En este contexto, las demandas de dinero y demás fórmulas de mendicidad, tan frecuentes en los textos de los siglos XII y XIII, no tienen nada de vil; manifiestan una relación social desprovista de ambigüedad, y que, de alguna manera, se establece entre iguales”.

“A este respecto, las costumbres son las mismas de un extremo a otro del continente, hasta Moscú y Bizancio. Recitadores, juglares, lectores, penetran en todo el espacio social. Se vinculan a veces, de forma más o menos duradera, a una corte señorial”.

²² Es del 1461 (E. Jeffreys 2012) y fue editado por varios editores; el último, Alexiou (1985: 159-263) en el mismo volumen con *DA E*. Está traducido al español por Miguel Castillo Didier (1994) también en el mismo volumen que *DA E* y el *Hijo de Andrónico*. Este último fue editado también por Alexiou (1990) en su edición divulgativa de *DA E* y del *Cantar de Armuris*.

desarrollado, y esto es propio de las canciones populares, *paraloyés* (*παραλογές*), que llegaron hasta nosotros en forma oral y fueron registradas en el s. XIX. Una escena común con *DA E*, es la del caballero que cruza un río movido y peligroso, encima de su caballo poniendo en peligro su propia vida. En el *Armuris* se nombra el río Éufrates mientras que en el *DA* no. La intervención divina evitó que se ahogasen ambos héroes y por tanto se salvan por casualidad tras haber encontrado en el medio del río un árbol que le mandó Dios. El hijo de *Armuris*, no obstante, se salva tras el consejo de un ángel. Esta escena, del caballero que es arrastrado por el río y se salva por pura fortuna o intervención divina, es común en ambas obras. Esta escena es típica incluso en las películas de “Western” y crea el efecto de suspense, exaltándose también el heroísmo y la valentía en una situación difícil, pero sólo mediante la intervención divina se salva el héroe y se produce la satisfacción del *happy end* junto con el aspecto religioso que refuerza la fe.

Otro elemento de oralidad en el *Cantar de Armuris* son las fórmulas que parece que tienen una función mecánica, propia de la poesía oral y no referencial como en *DA*. Las repeticiones son más extensas mientras las descripciones son muy breves.

Ricks (1990) estudia las estructuras y las fórmulas de este cantar y de *DA E*. Además propone para *DA E* (*cf.* Ricks 1989) que fue obra compuesta por cinco cantares independientes, los cuales un compilador-autor, en algún momento, puso juntos en forma biográfica. Esto lo justifica el primer episodio de *Diyenís* y los bandidos (*cf.* Mac Alister 1984), que parece que no está unido de modo coherente con el resto de la obra de *DA E*; incluso este aspecto fragmentario de la obra se nota en los vv. 1709-14 del *E*, donde el héroe *Diyenís* moribundo recuerda a sus mozos que rodean su lecho, que los salvó en las batallas que entablaron en los campos áridos de la Arabia, mientras que tal episodio no aparece en ninguna de las versiones.

4.3.4. Materia de Asia Menor. El ejemplo del episodio de la “Hija de Haplorrabis”, en *DA* vG.V.

Seguramente, según Entwistle (1949), existieron cantares-baladas heroicas que se refundieron en la epopeya de *DA*, pero

tenemos que buscar muy a fondo para descubrir estos textos breves, insertos dentro de la narración. Algunos, sin duda, se pueden reconocer a la primera, pero para otros quizás hay que recurrir a un estudio más escrupuloso y sospechar por el tono u otros aspectos narrativos (como la narración en primera persona) o por su suerte literaria independiente, que un episodio puede ser añadido. Tal es el que aparece al final de la obra, donde Diyenís moribundo recuerda a sus soldados en una especie de *flash back* sus propias hazañas, como un último recuerdo. Sin embargo el estilo y el tono no es el de un joven Alejandro de 33 años, sino de un viejo Nestor²³, como anota Entwistle (*ibidem*: 379).

Si por un lado, el discurso “fúnebre” prematuro pronunciado por el propio héroe poco antes de su muerte, está bastante camuflado dentro de la trama, por el otro, el episodio de la hija de Haplorrabdis deja muchas evidencias incluso por la forma externa –puesto que ocupa el libro V entero de la versión G–, de una posible independencia (*cf.* Dyck 1983) como balada / cantar heroico o incluso como un relato corto que Grégoire (1942: 105) considera un romance independiente injertado en la narración, y en este caso sería añadido de una tradición escrita. Según lo que venimos siguiendo de Entwistle (*ibidem*):

[...] among these later exploits there is that of Haplorrabdi's daughter. This girl on promise of marriage secures the escape of a young Greek from the prison of Haplorrabdis ('Abd al-rahmān). He deserts her in a waste place. Digenis finds her, and succumbs to her beauty; he catches up with the young Greek and compels a marriage. Suppose we consider Digenis's action is relevant to this tale, as it is irrelevant to his career. Without the part allotted to him, this is the plot of the English ballad of 'Young Beichan and Susie Pye' and the Spanish 'Conde Sol'! The oriental colour of the legend of Gilbert à Becket has long been recognized. With the help of the Greek epic we may reasonably hypothesize an Akritic ballad.

Lo mismo sostiene Impellizzeri (1942), afirmando que entre una canción serbia y este episodio debe existir algún tipo de relación.

²³ Es obvio el punto de vista de la Estilística que adopta Entwistle, pero sus observaciones, según mi parecer, son ciertas.

Además, la narración de este episodio recuerda el modo en que se narran las peripecias de los héroes en las novelas de amor tanto helenísticas como bizantinas. Se trata de un episodio artísticamente elaborado, con mucha fantasía y trama muy enredada. Sobre este episodio, que fue poco estudiado por la crítica (Mavrogordato 1956: xlv-v; Beaton 1981b: 35-6; Dyck 1983; Galatariotou 1987: 57-9), Trapp (1971a: 69-70) anota que el paso de la narración desde la tercera persona a la primera -con la técnica de que Diyenís, al encontrar a un desconocido, siente la necesidad de contarle su aventura y su adulterio (con la excusa de desahogarse y señalar su arrepentimiento)-, fue una influencia de *Odisea*. El mismo autor (Trapp 1976: 277 y 286) encontró elementos comunes entre este episodio y la *Vida de Teoktiste de Lesbos* escrita por Nicetas de Lesbos a principios del s. X, señalando que fue añadido bajo inspiración de la hagiografía y la literatura martiriológica (cit. por Dyck 1983: 185 nota 5), como también el episodio de la “Afrenta de Corpes”, según anota Hook (2007).

La propia historia ocupa el libro V entero (288 versos) de la versión G y es muy interesante desde varios puntos de vista. Primero porque se señala como una historia independiente sin ningún enlace con los hechos anteriores ni posteriores, como ocurre en general con todos los episodios de *DA*, explicándose como una de las aventuras solitarias, resultado de la locura de la juventud del joven Diyenís.

Su argumento es el siguiente: Diyenís, por casualidad –ha visto una palmera y va hacia ella para encontrar agua– y allí, al acercarse, oye los llantos de una joven que resulta, al verla, muy hermosa. Empiezan a conversar y ella le cuenta la razón de su aflicción, debida a que fue abandonada en medio del desierto, en este oasis (un *locus amoenus* el cual se convierte en un *locus terribilis*), por su propio amante, un joven bizantino astuto, prisionero del padre de ella, y el cual se reclamaba hijo de un general bizantino. Ella se enamora locamente de él y lo libera en ausencia de su padre, ofreciéndole además riquezas y honores. Pero este la convence para que huyera con él, con la excusa de que tenía miedo de que el padre de ella lo matase cuando volviera de las guerras. Así mismo le prometió también matrimonio cuando estuvieran a salvo en tierras bizantinas. Ella, muy ingenua, lo cree y además le ayuda a llevarse cuantiosas riquezas de su familia, y huye junto con él. En este mismo lugar donde la

encuentra Diyenís, los dos jóvenes durante tres noches habían disfrutado de su amor insaciable según admite la propia joven. Pero la tercera noche él escapó llevándose las riquezas y los caballos dejándola abandonada sin ninguna provisión, privada también de su caballo en medio del desierto.

Ella se despertó en el momento que el joven estaba escapando, lo llamó y le suplicó que volviera, pero fue todo en vano. Él siguió con su propósito y desapareció dentro de la noche.

Antes del encuentro con Diyenís, había pasado por el lugar donde estaba la joven abandonada un hombre viejo que iba a tierras de árabes para liberar a su hijo cautivo por ellos. El viejo le contó a la joven que hacía cinco días encontró a un joven hermoso, rubio²⁴, en un lugar llamado Blatolivadi, quien montaba su caballo y tiraba al tiempo de otra yegua sin jinete. Le contó también el viejo que en ese momento el joven fue objeto de un asalto por parte de los árabes, y que sin embargo la intervención inmediata de Acritis, lo salvó de la espada de Musur.

Mientras la joven terminaba de contar su historia, reciben un ataque de un grupo de árabes, a los cuales Diyenís vence con facilidad. Los árabes, reconociéndolo, mencionan su nombre y escapan para salvarse. La joven entonces al escuchar el nombre de Acritis reconoció que fue él quien salvó a su enamorado e interroga Diyenís sobre la suerte de él. Acritis, como vio que la joven estaba muy enamorada de este joven, decidió ayudarla a encontrarlo y a que se casara con su enamorado. No obstante, por el camino, por culpa del diablo, cayó en la tentación y la violó. A pesar de esto, la historia acaba con un final feliz para todos: Acritis encuentra al astuto joven bizantino, lo obliga a casarse con ella y tras haber cumplido con su promesa, vuelve con su amada.

Esta escena recuerda la “Afrenta de Corpes” en el *CMC*. Entre ambos episodios existen temas, tópicos y motivos comunes como el *locus amoenus* que se convierte en *locus terribilis* (definido como *lugar épico* por esta particularidad); el amor engañoso que esconde un oportunismo e interés hacia las riquezas; los infantes y el joven

²⁴ La descripción de la hermosura era un tópico también según el cual las características eran convencionales: este joven es rubio; el Emir, a pesar de ser árabe, se describe en el G como rubio.

bizantino representan personajes cobardes; los héroes castigan a los cobardes, no matándolos porque no se pueden alzar a su nivel heroico para combatir, sino poniéndolos en la *vía recta*, dando así el carácter moralizador que debería tener la obra medieval.

Entwistle (*ibidem*) anota que cantares–baladas acríticas fuera de la epopeya de *DA*, que no se refieren al héroe Diyenís, deberían haber cantado a otros héroes, anónimos o nombrados. Otro ejemplo que pone es la balada que comienza “Mientras estaba comiendo y bebiendo” (“Ὡς ἐτρώγα καὶ ἐπίνα...”), que canta el intento de raptar a una novia de una boda, no se debe relacionar obligatoriamente con Diyenís y su mujer, sino que puede tratarse, según sostiene este autor, de un cantar medieval de la *Odisea*, adaptado a las condiciones de Asia Menor y de la zona fronteriza del Éufrates, y que de allí se divulgó en Europa, como en el romance español “Conde Dirlos”, el alemán “Der edle Moringer”, el francés e italiano “Retour du mari soldat”, el serbio “Stojan Janković” (y “Marco Frees His Lady Love”), y al norte como el rumano “El hombre viejo” y el ruso “Dobrynja y Alěša Popovič”. Por lo tanto, según Entwistle, un cantar acrítico puede proceder de cualquier historia en verso en la Capadocia del s. X.

Estos intercambios culturales eran posibles por la existencia de rutas abiertas y bien señaladas. Al igual que desde Francia se difundieron los cantares de gesta, desde la zona de Capadocia y de Grecia (que por su lado recogía tradiciones orientales) viajaron baladas, cantos, motivos y temas hacia Europa: desde el Bizancio una ruta conducía hacia Kiev, Novgorod y Suecia. Este fue el camino de influencias hacia los rusos y los varangos. Con la llegada de los tártaros estas vías se desvían y cruzan Hungría, Polonia, Alemania y Dinamarca. Además, los occidentales, los Lusignan primero y el último siglo los venecianos, gobernaron Chipre durante cinco siglos, del XI al XVI; así mismo los venecianos tenían bajo su control Creta, y los catalanes el Peloponeso. Rodas también estaba bajo dominio occidental.

Como se ha visto más arriba, la existencia de una tradición oral rica se puede dar por sentada, y, como señaló Entwistle (*ibidem*), muchos cantos populares de todo Europa, parece que tuvieron material temático e incluso formal, que fue transmitido a través de los caminos medievales que unían el mundo conocido de la época. Normalmente,

aunque de transmisión oral, muchos cantos se escribían también para fijar su forma y ser memorizados.

Seguramente, podríamos tener muchos más de los que llegaron a nosotros hasta hoy, y aquí no se trata de la teoría de los cantos épicos perdidos, sino de material popular flotante del cual se sirvieron los autores de obras vulgares. No es fácil detectar estos cantos, sino sólo mediante el método que siguió Entwistle (*ibidem*) o de una “fragmentación” intencionada del poema que propuso Ricks (1990). Es bien sabido que las obras en lengua vernácula y sobre todo las de transmisión oral, era muy difícil que se copiasen, sobre todo durante cambios históricos bruscos y en sociedades que sufrieron una transformación violenta como fue el caso de Asia Menor. *DA* forma una excepción en este aspecto, porque se creó mediante el proceso de la escritura.

Imposible parece también la recuperación de estos cantos en alguna de sus formas originales mediante las canciones de transmisión oral registradas en el s. XIX, porque en la tradición oral las obras sufren más alteraciones. Es muy difícil que se mantengan todos los elementos, porque una vez que estas canciones pasan a otro contexto, estos elementos pierden su función semiótica al quedarse sin significación, y se pierden. Nombres de personas y de lugares son los primeros en adaptarse a las nuevas circunstancias, en zonas y contextos nuevos. Vocabulario técnico o léxico idiomático de una zona o época es casi imposible que sobreviva sólo mediante la transmisión oral. Sin embargo, parece que los temas presentan más capacidad de sobrevivencia en la tradición oral.

Por lo general sin embargo, la propia forma y contenido de estos cantos épicos, noticieros e históricos, anteriores a *DA*, permanecen a un nivel hipotético. En cambio, en otras culturas (en España con el romancero nuevo) tenemos evidencias sobre las canciones posteriores que surgieron de las grandes composiciones épicas, como anota también Bajtín (1989: 459-60) para la tradición rusa, y dieron lugar al fenómeno de la denominada “fragmentación” de la épica. En el caso de *DA*, como anotamos en el apartado sobre las canciones, sólo tres ciclos temáticos coinciden:

No sabemos nada acerca de las hipotéticas canciones primarias que precedieron a la formación de las epopeyas y a la creación de la

tradición épica del género, y que eran canciones sobre contemporáneos y eco directo de acontecimientos recién ocurridos. Por eso sólo podemos suponer cómo eran las canciones primarias de los aedos o las cantilenas. Y no tenemos ningún motivo para pensar que se pareciesen más a las canciones épicas tardías (conocidas por nosotros) que, por ejemplo, a nuestros folletines populares o a los *chastushki*²⁵. Tales canciones épicas heroizantes acerca de contemporáneos, accesibles para nosotros y completamente reales, aparecieron ya tras la formación de las epopeyas, sobre la base de una antigua y fuerte tradición épica.

4.4. Cuestiones teóricas sobre paralelos literarios occidentales

4.4.1. Las *chansons de geste*

Convendría a este punto estudiar el género medieval de las *Chanson de geste* como un paralelo que fue utilizado por la crítica de *DA* y señalar sus características.

Poirion (1972: 9-10) estudia a través de fuentes de la época, la práctica medieval del género de la *chanson de geste*. Sostiene en este respecto que para designar un género bien entendido, el término *épica* es menos relevante que el de *la chanson de geste*, y en cualquier caso no hay que confundir los niveles de aplicación. Se califican de *épicas* ciertas características comunes en la *hagiografía*, la *novela antigua*, la *novela cortés*, o de *Bretaña*, *cantares de cruzadas*, y los *cantares de gesta*. Nosotros hemos aclarado las diferencias entre la *Épica*, lo *épico* y *epopeya* con la terminología de Kayser (1968) (Poirion 1972: 10):

Une telle désignation devrait être expliquée à la fois en fonction du système synchronique où s'intègrent les œuvres qui lui correspondent, et à partir de la tradition, de l'évolution culturelle, où la poétique des anciens, qui distingue en effet l'*épopée* des autres genres, peut avoir servi de référence et de modèle. Il est nécessaire de définir notre vocabulaire par rapport à celui du Moyen Age.

La crítica literaria no debería ser una simple habladuría, observa Poirion (*ibidem*), ni confundirse con la ciencia que se

²⁵ Copla popular rusa lírico-humorística (nota a pié de página de los traductores).

aprovecha de los textos como documentos de las teorías más generales. Sostiene además que los textos deben reflejar la realidad tal y como se pensaba en el momento de las obras estudiadas (*ibidem*):

Et si elle peut, si même elle doit dépasser les idées des contemporains, sans doute confuses, maladroitement, incomplètes, chargées d'implications inconscientes à dévoiler, elle ne doit pas les écarter, ni les ignorer: on ne dépasse que ce qu'un explique.

Desgraciadamente, lamenta Poirion (1972: 9-11), las reflexiones de los autores en el poema épico medieval son raras y difíciles de recolectar. Según este autor, hay modelos de obras escritas en latín, antiguo o moderno. Sin embargo, buscamos en vano, cree Poirion (*ibidem*) por el equivalente exacto de una poética. Los textos se definen en dos niveles, muy distintos: el del *trivium*, es decir, sobre todo la gramática y la retórica, y el *quadrivium*, incluyendo la música que se refieren a las bellas artes. El *trivium* nos da el arte de escribir y hablar, el *quadrivium* describe la realidad que estamos hablando o tratando de simular. Así, continúa Poirion (*ibidem*), las *artes poeticae* a las que se refiere más a menudo ahora, con un nuevo interés en la retórica y los procesos de escritura, en realidad no definen el género. Se enseña el arte de la escritura que no es específico. Estos tratados, anota, nos ayudan a leer los textos antiguos en lugar de definirlos.

Sin embargo, no fue hasta que aparecieron el *Documentum* de Geoffroi de Vinsauf, y especialmente la *Poetria* de Jean de Garlande, compuesta alrededor de 1250, para que se viera la clarificación de la relación entre la teoría y estilos de diseño jerárquico y de géneros. La teoría de los estilos no es nueva, exclama Poirion, ya que deriva de *Rhétorique à Herennius* y del *Ars poetica* de Horacio. Pero constituía un modelo de los tres estilos, *humilis*, *mediocris* y *gravis*, las tres grandes obras de Virgilio, que nos ofrece incluso una epopeya, la *Eneida*, como ejemplo del estilo elevado. Sin embargo, esta categoría no coincide con el género de las *chansons de geste*, que no respetan la dignidad de estilo, ni el ideal de la “*convenance*” que lo inspira. Basta citar simplemente, indica Poirion (*ibidem*), la *Chanson de Guillaume* y *Charroi Nîmes* y los muchos efectos cómicos que tienen.

Por el contrario, observa el estudioso, es la novela la forma que responde a esta estética. Es aún más interesante que sólo nuestras

primeras novelas, el *Eneas* y el *Roman de Tebas*, se inspiren directamente en la épica latina. Esta poesía neo-latina, más o menos confundida con la retórica, puede dar cuenta de la calidad y la fama de algunas obras (*La Chanson de Roland* se atiene a la “*convenance*” [convención] del *estilo severo*). Esto es especialmente explicativo para aquellos que quieren estudiar las obras escritas en latín medieval, pero no tienen criterios para la definición de la *chanson de geste*, que además figura entre los géneros musicales según una fuente del s. XIII, *De Musica* de Jean de Grouchy (cf. Poirion *ibidem*: 11):

La *chanson de geste* (*cantus gestualis*) figure comme genre distinct, dans sa théorie musicale, sous la catégorie de la musique ‘vulgaire’, que fait appel à la voix humaine, et non aux instruments, à côté du ‘chant couronné’ (*cantus coronatus*) et du chant strophique (*cantus versualis*). Parlant de la *laisse* (*versus*) l’auteur nous dit que tous ses vers se terminent sur la même valeur sonore, à la fois pour le texte et pour la mélodie (*in eodem sono et in eadem consonantia dictaminis cadunt*) à l’exception du dernier vers qui, dans certaines chansons comme dans *Girard*, peut avoir une fin différente (*ab aliis consonantia discordantem*). Le nombre des vers n’est pas fixé, l’auteur pouvant le varier selon l’abondance de sa matière et son inspiration (*secundum copiam materiae et voluntatem compositoris ampliatur*). La mélodie comporte une seule phrase musicale pour toutes les laisses (*idem etiam cantus debet in omnibus versibus reiterari*).

De este modo, justifica Poirion (*ibidem*) el adjetivo *gestualis* como explicativo de la práctica de estos cantos. Los *cantares de gesta* provenientes del *cantus gestualis* en latín, estaban destinados a la recepción auditiva. Es por tanto también un género musical, aunque la crítica se ha reservado en el estudio de este aspecto musical de las obras. El motivo musical debería ser breve puesto que se repetía, como ocurría también en otras historias cantadas, como las vidas de santos. Los *cantares de gesta* utilizaban fórmulas y técnicas que se imponían por su carácter oral, no en el sentido de improvisación como erróneamente fue sostenido, afirma Poirion (*ibidem*: 12), sino en el sentido de su modo de enunciación, que era el canto sin instrumentos musicales, pero con el melisma de la voz humana.

Respecto a la versificación, la *laisse* [tirada] y la *assonance* [asonancia] no tienen por qué ser más antiguas que la estrofa y la rima. Simplemente corresponden a otras condiciones de presentación; y las formulas también se explican por esas mismas condiciones y se encuentran por todas partes incluso en la *Biblia*, y junto con los motivos, son el producto de la estética de la evocación (*ibidem*). Por lo tanto el estudio de los “narremas”, corre el riesgo de echar a perder la singularidad del género de la “geste” (*ibidem*), que en otro género como el de la novela que lo sigue, tuvieron que ser adaptados o eliminados por los autores (p. ej. Chrétien de Troyes) (*ibidem*: 13).

El adjetivo *gestualis* podría significar la interacción de los malabaristas, que tratan de imitar la acción. Sabemos que la Edad Media gustaba usar la etimología para sugerir un sentido superpuesto. La canción acompañada por el gesto indica una cierta *mimesis*, concluye Poirion (*ibidem*), y según se extrae del contexto de su obra, Jean de Crouchy sabía que “gesto” significaba también la historia de un héroe, o de un linaje o de un pueblo, así que la etimología se tiene que buscar en el “gestus” y no en las “gestum - gesta” (*ibidem*: 12).

Con respecto al público de estos cantares, según refiere Jean de Grouchy, debería ser las gentes humildes y las clases trabajadoras. Escuchaban este tipo de cantares durante las horas de descanso con el fin de aliviar sus propias calamidades escuchando las de los demás, desempeñando de este modo la función de la *catarsis* aristotélica. Además, continúa Crouchy, contribuía a animar a los guerreros para defender la ciudad durante la guerra, “et ideo iste cantus valet ad conservationem civitatis” (*cf.* Poirion *ibidem*: 13). No era de extrañar que el auditorio fuera humilde, mientras que la temática sublime. Lo mismo ocurría con la epopeya homérica y con la tragedia griega: eran para todo el pueblo, afirma Poirion (*ibidem*). Del mismo modo que los cavalleros soñaban pastoras, la clase labradora soñaba combates.

Cantus autem iste debet antiquis et civibus laborantibus et mediocribus ministrari, donec requiescunt ab opere consulto, ut auditis miseriis et calamitatibus aliorum suas facilius sustineant et quilibet opus suum alacrius aggrediatur.

Y más abajo (*ibidem*: 13-4) :

Canticum vero gestualem dicimus in que gesta heroum et antiquorum patrum opera recitancur, sicuti vita et martyria sanctorum et adversitates quas antiqui veri pro fide et veritate passi sunt, sicut vita beati Stephani protomartyris et historia regis Karoli.

Cabe señalar, anota Poirion (*ibidem*), que es muy interesante la caracterización de los protagonistas de estos cantares como *antiqui veri*, es decir personajes históricos. Así podemos diferenciar entre los romances, para los que los protagonistas se consideraban personajes ficticios, mientras que los santos se creían personajes históricos. La semejanza entre la hagiografía y la *chanson de geste* se evidencia en la *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel, donde se puede reconocer la misma metodología que en las *chanson de geste* que procede, según Poirion (*ibidem*: 14), de las vidas de santos.

4.4.2. *Chanson de geste* y *romance*

Jauss (1989: 205) contrapone un texto del género de la *chanson de geste*, el *Fierabras*, y uno de la *novela cortés* del ciclo arturiano, el *Bel Inconnu*, con el fin de señalar las diferencias entre los dos géneros. Primero anota la diferencia formal, el verso y las *laises* asonantes de la *chanson de geste* por una parte, y el octosílabo en pareados de la *novela cortés*, por otra. Esto confirma que dicha diferencia no es casual sino que refleja el pasaje desde una literatura cantada, a otra narrativa destinada a la lectura o la recitación, cambiando de este modo los aspectos estructurales, aparentemente similares. El público de la novela era un público exclusivamente cortés mientras que el público de las *chansons*, era la humilde clase labradora, según las anotaciones de Jean de Grouchy (*cf.* Poirion 1972: 13).

La *chanson de geste* tiene un núcleo histórico anota Jauss, basado en la formulación de la distinción entre *fábula*, que sería más poética, y la *saga*, más histórica, expresada por Jacob Grimm.

4.5. *Cantar de Mio Cid y Basilio Diyenís Acritis*

Vamos a examinar a continuación el caso del *Cantar de Mio Cid*²⁶, que nos puede arrojar luz sobre algunos aspectos de la práctica medieval y el estudio en esta dirección, de la obra de DA.

El *CMC* utiliza como modelo la forma métrica de la *Chanson de Roland*, mientras que la temática se origina en obras escritas en latín sobre Rodrigo (o Ruy) Díaz de Vivar, el Cid (del árabe *Cidi* - Señor), como la *Historia Roderici* y el *Carmen Campidoctoris* y por supuesto de las crónicas medievales castellanas y árabes que registraron las acciones de dicho personaje histórico (cf. Deyermond *et al.* 2002).

Seguramente se habrán utilizado incluso fuentes de transmisión oral, como las leyendas de Cardeña que surgieron alrededor del culto de la tumba del héroe. Era también natural que hubiera intereses económicos por parte de los monjes del monasterio, ya que los clérigos estaban familiarizados con los *cantares de gesta* franceses que circulaban por la Península Ibérica, como evidencia la existencia de poemas carolingios y anticarolingios.

Algún clérigo procedente de San Pedro de Cardeña o del séquito del rey castellano, quiso glorificar, según el modelo conocido de la *Chanson de Roland*, a su héroe, puesto que estaba sepultado en las tierras del monasterio; el culto del héroe se habrá motivado también por las familias reales que descendieron de él.

Se considera casi seguro que fue compuesto en época de Alfonso VIII (cf. Montaner 2007), y la referencia del verso 3724: “*Oy los reyes de España sos parientes son*”, aparte de darnos indicios cronológicos que facilitan la datación de la obra, corrobora la hipótesis de que la obra tenía como objetivo glorificar y dar honor y prestigio al héroe (cf. Bayo & Michael 2008: 347)²⁷; para este objetivo encomiástico no nos servimos sólo de este verso, sino también de su

²⁶ cf. Deyermond 1977; 1980; 1987; 1991; López Estrada 1982; Magnotta 1976; Montaner 2007; Bayo & Michael 2008; Várvaro 1983.

²⁷ Bayo & Michael (2008: 347) anota para el verso 3724 que es indicio de que el autor conocía el *Linage de Rodric Díaz*, fechado poco antes del 1194 e inserto en las colecciones genealógicas reales *Liber Regum*, que circulaban desde finales del s. XII.

imagen paradigmática, santificada casi, de obediente a su señor y a Dios, buen caballero y buen cristiano.

Cumplía de este modo, con el ideal del héroe extraído de su época que es también universal, como ha señalado Curtius (1990: 167-82 y *cf.* más arriba 5.3. La retórica). El respeto hacia el orden terrenal equivaldría al respeto hacia el orden divino, puesto que el primero reflejaba el segundo. El carácter paradigmático del héroe según el orden divino y terrenal como el polo opuesto de los representantes de la malevolencia (como representación de la maldad para combatir el héroe) son obviamente elementos antropológicos, pero han pasado a marcar y a caracterizar un género literario, el de la vida de santos, por ejemplo la *Vida de Alexius* (*cf.* Poirion 1972 y Beaton 1996).

Así, se puede deducir que el *CMC* canta las hazañas de un hombre y lo pinta de aspecto paradigmático para cumplir con el ideal del héroe, similar al del santo de la hagiografía. Los hechos narrados provienen de una saga creada a partir de un incentivo de origen histórico. La forma, es decir, el verso en *laissez* (tiradas) asonantes y la división en cantares se toma de la *chanson de geste* y es apta al canto. Por último, la verosimilitud, que se debe en parte al hecho histórico subyacente, cumple con el principio aristotélico (influenciado por la filosofía platónica) y las reglas también de la *chanson*, que al basarse más bien en la saga y no en la fábula mantenía un enlace con la realidad.

En la obra se encuentra una pluralidad de elementos temáticos de origen variopinto. Así, la oración de Doña Jimena es de origen eclesiástico y también muestra una costumbre religiosa de la sociedad. Existen también elementos bíblicos, como la aparición del arcángel Gabriel al Cid durante el sueño. También se hallan elementos de origen folclórico como las bodas.

Loci comunes como el león, el sueño (además de ser bíblico y hagiográfico) que promueve la acción, el *lugar épico* que es el bosque oscuro del Corpes (un *locus terribilis*, es decir un lugar peligroso que provoca horror y miedo, pero en el medio de este se halla una fuente de agua cristalina).

Elementos cómicos satíricos populares como los que se experimentan en el episodio con los prestamistas, en el del león con los condes de Carrión y en aquel del conde don Remont a quien invita

el Cid a comer con gulosidad, para crear un elemento cómico de su figura y ridiculizarlo.

Incluso se encuentran también elementos de la tradición jurídica, leyes que se aplican y procesos como las Cortes de Toledo respecto a las acusaciones de los infantes y la devolución de los regalos, o el duelo singular como proceso para ajustar cuentas entre caballeros. También los matrimonios dinásticos provienen de un ambiente jurídico o de la corte. Todos estos elementos se reelaboran en el *CMC*.

Otros elementos como la narración lineal, o la versificación, se explican por la transmisión oral de la obra mientras que los elementos cultos relacionados con la retórica, se explican por su composición, al menos en la forma que lo conocemos, por un autor que conocía tales reglas.

Pasamos ahora a las anotaciones sobre el poema bizantino de *DA*. Esta obra surge en un ambiente con una larga tradición novelesca. Evidentes, pues, son las influencias de *Aethiopica* de Heliodoro, sobre todo en las refundiciones que tiene *DA* en otros manuscritos, más destacadas en las demás versiones y menos en la del E, pero esto se puede considerar dentro del proceso de su recepción. Es de señalar la dominante del elemento del amor proveniente de las novelas de amor, y las aventuras que esta dominante implica a nivel más bien personal que colectivo.

Sin embargo, también la obra recoge elementos de los textos hagiográficos de las vidas de santos, como la figura del dragón, o elementos bíblicos y eclesiásticos, o elementos de tratados de táctica de guerra como el *Strategicón* de Kekaumenos.

Recoge además temas, motivos y también fórmulas de la literatura de transmisión oral, de aspecto heroico de la época, imitando quizás o desarrollándose en paralelo en lengua vulgar, el ejemplo de los panegíricos que se componían en lengua culta, como por ejemplo los de Pisidis.

Sin embargo, las influencias de las fuentes orales, según se ha visto más arriba, no se pueden fijar con precisión porque muchas, quizás por la “censura del colectivo”, desaparecieron, mientras que las demás mediante el proceso de las adaptaciones, transformaciones y todo tipo de “concreciones y actualizaciones”, se alteran y son difíciles de localizar. Por lo tanto, por las menciones sobre su

existencia y los elementos ocultos, como nos enseñó Entwistle (1949), no se pueden negar del todo. Además en el E, que consideramos el texto más cercano al original por las razones que hemos ya analizado, la versificación y las fórmulas muestran esta deuda con la literatura oral con el paralelo del *Cantar de Armurís*.

PARTE SEGUNDA

5. Ediciones críticas

Partimos de una verdad que señaló la crítica y redefine Beaton (1987: 79-80) con una dosis de humor británico. Todas las versiones de *DA* parten de un original perdido para siempre, según parece. Por lo tanto, los editores son en realidad libres de guiarse por sus preferencias individuales. La actividad del editor parece la de un “inspector de policía”, afirma Beaton (*ibidem*), que se basa en las descripciones de varios testigos para reconstruir la figura del “criminal” sin tener ninguna foto suya. En el caso de *DA* parece que el “original” permanecerá para siempre “fugitivo”.

A continuación vamos a examinar las ediciones críticas de todas las versiones. En este apartado se encuentran dos estudios que sin embargo no son ediciones críticas. Los tenemos en cuenta por dos razones: una porque recogen abundante material en forma de antología, y la otra por el impacto que tuvieron para la recepción de la “materia acrítica”, las “canciones acríticas” y *DA* de los MSS. Estas obras son una de Stilpon Kyriakidis (1926) y la otra de Henri Grégoire (1942). Ambas se titulan *Diyenís Acritas* y, como se ha dicho antes, aunque no editan ninguna versión, ofrecen una visión panorámica de todo el material.

5.1. Sathas y Legrand 1875

Esta fue la primera edición de un MS de *DA*, el T, encontrado en Trebisonda, realizada por Sathas y Legrand en 1875. El MS, perdido en la actualidad, estaba escrito en lengua arcaizante y después de las versiones de E y G se considera que hereda la versión cronológicamente más antigua. Dichos editores acompañan su edición con una introducción y una traducción, ambas en francés, y la publican en París. A lo largo de su introducción, estudian en comparación con los episodios del MS, muchas canciones que ellos consideraron acríticas. Otra observación que pensamos conveniente señalar, es que han investigado por una parte a gran escala las relaciones entre los personajes y los temas históricos, asentando los cimientos del historicismo que dominará en la crítica de la materia de *Diyenís* hasta antes de la edición de Mavrogordato (1956) y efectivamente, muchos de los temas que han tocado, en su intento de identificar lo que en la obra se narraba con la realidad histórica, los

continuará luego en sus estudios el historiador y filólogo belga Grégoire (1942); sin embargo, centrándose más en los *realia* y esforzándose en reconstruir el marco histórico en el que surgió la obra y el árbol genealógico de Diyenís, deja desatendido el estudio de la lengua y el texto²⁸.

El sabor romántico se nota desde las primeras páginas, que se dedican a las alabanzas del pueblo griego de la época y a su rica tradición cultural y lingüística que echa raíces en la Antigüedad. En ese periodo los helenistas, historiadores y filólogos del s. XIX tenían que defender la “helenidad” de los griegos modernos, la cual se cuestionó en la denominada “Teoría griega”²⁹ que desarrolló el

²⁸ Lambros (1875: 173-4), en la reseña de esta edición cuyo propósito era corregir algunas de las lecturas del MS hechas por los primeros editores, señala la necesidad de un estudio de la lengua de la obra, la cual considera quizás la primera obra en lengua neogriega, si es del s. X como se puede comprender por los hechos narrados. Refiere incluso la intervención de Paparrigopoulos para corregir algunas equivocaciones respecto a la relación de la obra con la historia. Lambros, a propósito de esta primera edición, nos deja su impresión sobre el “epos”, el cual nos ayudará, según él, a dar respuestas sobre cómo llegó a formarse el nuevo mundo griego, partiendo desde el Imperio Romano, para nacer luego el mundo variado y mixto del Bizancio que conservó la herencia griega antigua, llegando finalmente a constituirse el mundo neogriego mediante la combinación de elementos orientales y occidentales. Así, en la epopeya de *DA*, continúa Lambros, todo esto se representa: la herencia romana se reconoce en la organización del estado y del ejército. El mundo oriental se refleja en la descripción de la corte del Emir, de sus esclavos, y en las brillantes edificaciones. El occidente nos lo recuerdan, anota Lambros, el amor caballeresco, el rapto de vírgenes y los cantos del héroe debajo de la ventana de su amada. El cristianismo se representa en todo su esplendor que hace convertirse al Emir y a toda su familia. El mundo griego antiguo se representa en las referencias y menciones que se hace a los poetas griegos y sobre todo en la misma lengua del texto. Levanta algunas dudas sobre la relación de la epopeya con las canciones populares acrílicas.

²⁹ Durante un periodo largo, las teorías de Fallmerayer (1830) tuvieron ocupados a los eruditos con la búsqueda de elementos y el desarrollo de teorías que pudieran sostener la continuidad de la lengua y la cultura griegas y aumentó el sentimiento patriótico de estos. Paparrigopoulos, el “padre fundador” de la historiografía griega, con su *Historia de la nación griega*, publicada después de su muerte (1891) en 1896, y otros estudiosos helenistas e intelectuales europeos como el alemán Charles Hopf (cf. Sathas & Legrand 1875: xiv, nota 1), que reaccionó con la publicación en 1832 de un estudio con el que atacaba las teorías de Fallmerayer, defendieron la continuación de la lengua y la cultura griegas desde la Antigüedad hasta la era

político e historiador alemán, Jakob Philipp Fallmerayer (1830). Según dicha teoría, la población griega en Peloponeso y en otras zonas, durante la Edad Media fue sustituida por tribus eslavas y lo que existía de bello hasta ese momento, proveniente del mundo griego antiguo, desapareció. Así era normal que Sathas y Legrand (1875) defendieran la continuidad de la cultura griega en su estudio preliminar de una obra de suma importancia tanto por su tema como por su estrecha –según se creía– relación con la cultura popular (*ibidem*: xii-iii):

Les Hellènes sont un peuple privilégié; [...] Ils ont pour eux la garantie la plus sûre, une tradition unique au monde, c'est-à-dire leur histoire et surtout leur langue, cette langue admirable, qui, de toutes celles de l'antiquité, a seule survécu aux plus terribles catastrophes, et est, depuis trois mille ans, le plus parfait organe de l'intelligence humaine.

Tras los cuatro siglos de dominio otomano, llegó el momento de la creación de un nuevo estado griego, hecho que renovó las esperanzas para un futuro glorioso. Dejan, pues, un mensaje optimista para el pueblo griego moderno, el cual merecería nuestra admiración, según los autores, por su capacidad de sobrevivir después de tantas “catástrofes y cataclismos de invasiones bárbaras” (*ibidem*: xiii).

Puisque la nationalité grecque est parvenue à se conserver pendant quinze siècles au milieu de l'effroyable cataclysme des invasions barbares, dans lequel ont sombré tant d'autres grands peuples, les modernes Hellènes doivent concevoir pour leur avenir les plus brillantes espérances.

Gracias a los estudios folcloristas, y el registro de la larga tradición popular oral, se han creado unas bases sólidas para el comienzo de la nueva literatura de una nación, que aunque en conexión estrecha con su precedente antigua, establece el inicio de un nuevo periodo (*ibidem*):

moderna, reconociendo tres grandes fases o períodos, el antiguo, el medieval y el moderno, y formaron la identidad nacional de los griegos modernos.

Aujourd'hui nous pouvons vraiment dire que la nouvelle littérature grecque pose ses premières bases. De sérieuses recherches philologiques et historiques, des recueils de coutumes et de chansons populaires, des collections de proverbes et d'énigmes, des études sur certains dialectes [...].

Sathas y Legrand (*ibidem*) prestan mucha atención a la conexión de las canciones acrílicas con la epopeya de *DA*. Esto se debe a su descubrimiento en lugares como el Pontos y Chipre en un momento en que estas zonas deseaban unirse al nuevo tronco nacional griego que se formó tras la “Guerra de la Independencia” o “Revolución Griega”, a finales de la década de 1820-30, contra el imperio otomano, después de cuatro siglos de dominio otomano. Así el héroe Diyenís se piensa como el nuevo Heracles, el nuevo héroe de dimensiones mitológicas, que vive en la imaginación popular, pero del todo histórico:

va nous permettre prouver que ce héros, loin de n'avoir existé que dans l'imagination populaire, fut au contraire un personnage vraiment historique (*ibidem*: xvii).

Sathas y Legrand (*ibidem*) ofrecen un detallado argumento de *DA* antes de demostrar “par de preuves puisées aux sources historiques” la existencia de Basilio Diyenís (*ibidem*: xxi). Por la misma razón, el decir, intento de demostrar la existencia histórica del héroe, dan en traducción francesa las canciones que consideran relacionadas con los principales episodios de su vida. Tales canciones son la del *Hijo de Andrónico*, del *Hermano muerto*, y dos que tratan el tema del rapto de jóvenes doncellas: la primera canta el rapto de Eudocia (el nombre de la mujer de Diyenís en el T) por Diyenís, mientras que la otra canta el rapto fracasado de la misma por los bandidos (*ibidem*: xlvii) según los autores.

Otra canción que traducen los editores, es la que narra la construcción de su palacio con unos jardines maravillosos. Por último, dan la que canta el *Duelo entre Diyenís y el Caronte*, y una relacionada con la muerte de Eudocia.

Para Sathas y Legrand, las canciones, al transmitirse oralmente confunden los nombres y las relaciones, pero estas se rectifican por lo que se narra en el texto del MS, en este caso del T (*ibidem*: xlvi-vii).

Nous devons dire toutefois que, malgré ces confusions de nom et de personne, il nous a été très-facile, grâce au poème que nous publions, grâce surtout aux données historiques, de restituer à chacun ce qui lui appartient en propre.

La existencia de estas canciones que narran temas parecidos, aunque confundiendo relaciones y nombres, fue considerada por los editores como una prueba de la fidelidad histórica de los hechos narrados en el MS. Así, por ejemplo, la canción sobre el *Hijo de Andrónico* confirma la conclusión que extraen, según la cual, la madre de Diyenís es la hija de Andrónico Ducas, y fue raptada por el Emir, su futuro marido (*ibidem*: xlvi). Aunque se conocía por las referencias de Dapontes (s. XVII) que existían más MSS que narraban las hazañas de Diyenís, como no se habían descubierto hasta entonces, los editores recurren a las canciones para recuperar la historia perdida por causa de las lagunas del MS (*ibidem*: lix).

En otro apartado de su estudio preliminar, se investigan más a fondo las referencias extratextuales relacionadas con nombres, lugares y sucesos históricos. Se buscan los ancestros del héroe en la cronografía bizantina; los nombres propios que aparecen en *DA T*, como Ducas, Constantinos, el emir Musur, Ambron, Jrisogeris (Crysocheris, que se identificó con Carbeas), Basilio, Kínamos, Filopapos, e Irene entre otros; los topónimos de la zona de Capadocia, el río Éufrates, la ciudad de Melitene, etc.; y por último, entre los sucesos figuran las guerras entre bizantinos y árabes, los raptos de jóvenes doncellas por estos últimos en sus incursiones, y sobre todo las luchas de los bizantinos contra la secta de los paulicianos.

Fue precisamente con la secta de los paulicianos, los cuales vivían en la zona de la Alta Mesopotamia, según refiere el MS de *DA*, como recibieron Sathas y Legrand el incentivo de identificar a su jefe, Jrisogeris en *DA*, con el jefe pauliciano Carbeas de las cronografías. Este último alió los sarracenos y los armenios contra los bizantinos. Según sostienen estos editores, el padre de Diyenís, el Emir del poema, era el hijo de Carbeas que se convirtió al Islam tras la victoria bizantina sobre los paulicianos.

Tras haber identificado a los padres de Diyenís con personajes históricos y los hechos narrados con eventos reales, Sathas y Legrand

no pueden dejar sin identificación al héroe principal. Así, mediante el nombre “Porfyrios” o “Posfyrkas”, del héroe protagonista en algunas canciones heroicas que se encuentran en Asia Menor, Pontos y Chipre, identifican al héroe Diyenís con el general bizantino Pantherios. Su nombre en griego, que además es un adjetivo, “Πανθήριος”, que significa “ferocísimo”, podría ser un apodo, más que un nombre propio. Referencia a este general y la existencia de canciones que cantaban sus hazañas, se hace por Miguel Pselós en su *Historia Bizantina*. Este Pantherios, según Pselós era descendiente de la familia noble de Ducas por parte de su madre (*ibidem*: ci).

Así, el árbol genealógico se completa. Como el nombre Porfyrios de la canción era “corruption évidente de Pantherios”, quien por su lado era familiar de los Ducas por parte de su madre (referencia que coincide tanto en la obra de *DA* como en los cronistas e historiadores bizantinos de la época), entonces se puede llegar a la conclusión que “Panthérius et Digénis ne sont qu’un seul et même personnage” (*ibidem*).

Sathas y Legrand continúan su introducción presentando un panorama de la historia del s. X, para enmarcar la obra de *DA*. Utilizan como fuentes principales el Continuator de Teofanes, y Constantino Porfirogeneto.

Sin embargo, no dejan sin mencionar las apariciones de Diyenís Acritis en otras obras bizantinas y extranjeras (*ibidem*: cxxx-cxlv). En este apartado anotan la denominación del emperador Manuel Comnenos como el nuevo Acritis, por Teodoro Pródromo, las canciones acriticas chipriotas que recoge y edita Sakelarios en 1855, y refieren los topónimos tanto en Chipre como en Pontos y Capadocia. Mencionan la referencia que se hace a Acritis en la epopeya turca *Sayyid Batthâl*, donde el héroe turco derrota a los bizantinos y lucha con Acrates, general del emperador Heraclio (*ibidem*: cxxxvi):

Sajjid Batthâl vainc les empereurs, massacre une multitude de généraux, viole force princesses, et enfin se mesure en champ clos avec notre Akritas (Akratès), général d’Héraclius. Les ancêtres de Sajjid vivaient du temps d’Omar, émir de Mélitène (notre Ambron), comme Jean Chrysochérus, le grand-père paternel du héros byzantin.

Se preguntan incluso si *DA* y las canciones acrílicas, habrán influenciado la *Chanson de geste de Guillaume au Court-Nez*, francesa del s. XIII (*ibidem*: cxxxix).

Hacia el final de su introducción, mencionan los paralelos de *DA* con la obra de Melitiniota, *Εἰς τὴν Σωφοροσύνην*, para cerrar con unas informaciones históricas sobre los guardianes fronterizos y los bandidos, los *acrites* y los *apelates* de *DA*, señalando como fecha límite la pérdida de Asia Menor bajo el avance de los turcos selyúcidas entre el 1059 y 1077 (*ibidem*: cxlvii).

Durante el s. X, Diyenís, como sostienen los autores, renovó la institución de los *limitanei*, o sea los acrites, “grâce à sa bravoure personnelle, il soumit les *apélates*, que régnaient en maîtres au-delà de l’Euphrate” (*ibidem*: cl). Por lo tanto no habría de ser considerado como un simple guerrero fronterizo sino que habría adquirido cierto poder independiente como los *marquis* franceses o los *mark-graf* alemanes, los georgianos *arnaour*, los persas *pehlewán* o los armenios *marzban* y los *pacha* tártaros, para cumplir con su misión de guardar las fronteras.

5.3. Spiridon Lambros 1880

Spiridon Lambros fue discípulo del historiador K. Paparigópoulos quien se considera el “padre” de la historiografía griega moderna³⁰. Lambros estudió historia en las mejores universidades de Europa, en Lipsia y Berlín, en París, en Londres y en Viena, y en 1878 empezó a enseñar historia en la universidad de Atenas. Entró en política en el período más crítico de Grecia durante el cual el país estaba dividido entre los partidarios de Eleuterio Venizelos y los del rey. Pocos años antes de la catástrofe de Asia Menor, durante los años 1916-1917, fue primer ministro de Grecia.

³⁰ Paparigópoulos en 1853 publica una primera versión. En su historia intentó demostrar que los griegos modernos descienden de los griegos antiguos y la historia de su nación es ininterrumpida y única desde la Antigüedad hasta hoy y está dividida en tres etapas: la antigua, la bizantina y la moderna. Los argumentos de Paparrigópoulos fueron extraídos del estudio de la cultura popular, las tradiciones, las costumbres y la lengua, es decir desde un punto de vista romántico.

Este autor (1880: xxviii) edita y publica el MS de *DA* encontrado en la biblioteca de Oxford, lugar que ha dado también el nombre al MS. Comienza su introducción a la obra, declarando que *Las hazañas de Basilio Diyenís Acritas*, como lo titula, es una grande epopeya medieval griega que canta las proezas de un hombre real:

qui a vraiment existé, un éminent guerrier, selon toute vraisemblance, ont fait naître un cycle entier de chansons populaires que célébraient ses gestes.

Justo más abajo continúa glorificando su magnitud heroica. Diyenís es un personaje:

vaillant soit revêtu de tous les charmes, de toutes les vertus d'un être surhumain; le brave général, s'il était général, est devenu dans le cours des années une grande figure herculéenne qui a le courage de dompter dès son enfance les bêtes fauves des forêts, que ne craint pas de lutter contre Charon même.

Evidentemente Lambros se refiere al héroe de las canciones populares, pero no lo distingue.

Diyenís cumplía, según Lambros, con todos los requisitos para que conquistara la fantasía popular y se convirtiera en héroe nacional. Esto se debe en la enorme popularidad y la divulgación de estas canciones por todo el mundo griego, desde Epiro hasta Chipre y del Pontos a las Islas Jónicas (*ibidem*: lxxxix):

Il était naturel que le peuple grec eût procédé à la rédaction d'une épopée d'après les chansons populaires. Les Hellènes avaient bien dans les chants populaires sur Acritas leur *Romancero*, leur *Chanson de Roland*; en réunissant dans une épopée les faits spéciaux, les descriptions détaillées des chansons vulgaires, ils eurent aussi leur *Nibelungenlied*.

Anuncia la existencia de otro MS, el de Grotaferrata que no fue todavía publicado aunque descubierto por M. Joseph Müller³¹, profesor de la Universidad de Torino, quien anunciaba que se trataba

³¹ Müller muere antes de publicar el texto G y lo publica por primera vez E. Legrand el 1892 en Paris.

de un MS que hereda un texto más antiguo, más completo y más preciso que aquel de Trebisonda, y Lambros reproduce estos juicios y publica algunos fragmentos de esta versión (*ibidem*: xc-xcii) comentando las demás versiones conocidas hasta entonces, la T, publicada por Sathas y Legrand (1875) y la de (A)ndros, en verso, que estaba siendo preparada por Miliarakis (1881). Compara incluso algunos fragmentos de estos tres MSS en verso. Piensa (*ibidem*: xcix-ci) incluso que Dapontes se refería a la versión G cuando anunciaba sus intenciones de publicar a “Basilis” dividido en ocho libros, como en el texto de la versión G.

Finalmente en otro apartado de su introducción (*ibidem*: cii-cvii), en cinco páginas presenta la versión de O(xford) que estaba publicando, escrita en versos rimados por Ignacio Petritsis de Quios, con algunos comentarios sobre la ortografía y el contenido de esta.

5.4. Miliarakis 1881

Miliarakis (1881), en su breve introducción de la edición, anota que el MS de A(ndros) que publica sigue muy de cerca el de T(rebisonda) pero su lengua parece menos arcaica que la de este por estar mezclada por la lengua hablada, que el copista iletrado introducía por descuido en el texto. Tras facilitar un resumen de la obra, dedica tres breves párrafos sobre la geografía del poema haciendo referencia a las mismas zonas que se conocen ya; el tiempo de los hechos narrados Miliarakis (*ibidem*: 8) lo sitúa en la época de los emperadores Romanó I Lecapeno (920-944 d. J.C) y Nicéforo Focas (963-969) durante el reinado de los cuales debería haber vivido Diyenís, según creía este editor, y seguramente llegó a conocerlos. Sostiene incluso que la versión original que hereda el MS es del s. XI. Estas son las hipótesis de Miliarakis aunque en la obra tales referencias no se hacen. Sobre el poeta, Miliarakis propone como autor el nombre que aparece en el MS A que edita, que es un tal Eustacio (*ibidem*: 9).

Con respecto a la lengua, declara que es la vulgar y, comparada con las demás versiones, opina que su valor poético no es muy alto y su lectura no suscita interés. Puede, no obstante, continúa diciendo Miliarakis (*ibidem*: 10), suministrarnos información sobre la vida en Bizancio del s. X.

Para Miliarakis (*ibidem*), los tres ideales que se manifiestan en la obra, son la fuerza corpórea, la belleza externa y la religión cristiana. A pesar de que los personajes se presenten de un modo viejo y recio, su belleza y su valentía en la actividad bélica así como sus hazañas, se delinear con éxito, y tales cualidades eran muy apreciables durante la época aquella en la que los bizantinos deberían luchar para defender las fronteras orientales del imperio.

El amor se perfila, como anota el editor (*ibidem*), sencillo y natural pero muy vulgar, con el objetivo siempre de la satisfacción mediante la violencia y el rapto de mujeres. El coito no se camufla sino que se manifiesta claramente y se caracteriza como acción diabólica cuya purgación es solicitada. Las canciones y los diálogos amorosos se limitan a exaltar la belleza de los enamorados, y el perfil de los caracteres femeninos es de origen oriental.

Por un lado, según observa el editor (*ibidem*: 11), la religión se presenta en su forma ortodoxa dogmática a través de comentarios y textos como por ejemplo el *Credo*. Por otro lado, sin embargo, falta por completo la presencia de la iglesia como institución, y a pesar de la presencia en la obra de misterios y ceremonias religiosas, como son los matrimonios, los bautizos y los entierros, no se hace referencia ni al Evangelio ni a ningún representante religioso (sólo se hace mención a un clérigo).

Este editor se reserva a expresarse sobre la relación entre las canciones *acríticas* y la obra de *DA*, y se limita en mencionar algunas que tratan el tema de la lucha de Diyenís con el Caronte.

Explica finalmente los criterios que siguió en su edición, apuntando que respetó la forma del texto y no intentó reconstruir el ritmo; intervino sólo para corregir la ortografía³². Cabe anotar que sus comentarios no son historicistas como exigía el dominio de esa tendencia crítica de la época en la que publica el MS, sino que toca temas de caracterización y de ideología.

³² Esto no altera el texto, pues en griego la ortografía al ser histórica presenta variaciones de las vocales que producen el mismo sonido.

5.5. Ioannidis 1887

Savvas Ioannidis fue quien descubrió el MS de T(rebisonda). Como el mismo no tenía la preparación para la edición paleográfica del texto, mandó el MS a París, donde fue editado por Sathas y Legrand en 1875, con introducción y notas en francés y con una traducción en la misma lengua, como ya hemos anotado. Sin embargo, Ioannidis decide publicar el MS con una introducción griega y en edición más divulgativa, y así fue doce años más tarde, en 1887.

En el prólogo y la introducción, aclara, contrariamente a los primeros editores, que del héroe Diyenís no quedaron huellas en la historia, pero sí de su familia, y dedica algunas páginas sobre la historia de Capadocia en Asia Menor, lugar de nacimiento de la “epopeya” de DA, señalando la importancia de esta tierra a lo largo de los siglos. Hace destacar que esta zona conoció una gran civilización, cultura y prosperidad; fue la tierra natal de hombres ilustres como el padre de la Iglesia, San Basilio el Grande; ha sido escenario de guerras contra los enemigos del mundo griego, desde los persas hasta los turcos. Anota que en algunas zonas hubo tradiciones relacionadas con topónimos u otras informaciones encontradas en DA, que él mismo conoció de boca de sus habitantes, como también en Chipre y en Creta (*ibidem*: 1-6, 24-25, 27, 29).

La genealogía del héroe, sobre todo de la parte griega (la materna) es también mencionada y comentada. Los nombres son los que se encuentran en el MS, no obstante, Ioannidis (*ibidem*: 7-20) busca en la historiografía para identificarlos y reconstruir los hechos históricos, y sigue muy de cerca la información de la introducción de Sathas y Legrand (1875) en la edición del mismo MS, T. Anota (*ibidem*: 17), no obstante, que las cronologías relacionadas con algunos personajes son incompatibles.

Del método historicista que dominaba en la época, es característico el razonamiento de Ioannidis (*ibidem*: 18), quien para la datación de la obra en 936-969, toma en consideración la edad de 33 años con la que murió Diyenís Acritis según el MS; luego calcula la visita del emperador, Romanós Lecapenos, quien muere en 960, y los regalos de Nicéforo Focás en 969. A partir de estos datos, llega a la conclusión de que la obra (obviamente de ficción) tenía un fundamento histórico sólido y se caracterizaba por un notable grado de

verismo, según requería la noción hegeliana del aspecto “noticierista” de la epopeya.

El autor hace referencia más abajo a las canciones acríticas, y publica algunas del dialecto de Pontos. Todas estas, según parece, presentan clara dependencia de la obra de *DA*, porque fueron transmitidas oralmente y registradas nada más en el s. XIX por el auge de los estudios folcloristas. Presentan además todas las características de la *canción popular* griega moderna – *δημοτικό τραγούδι*³³ (ibídem: 31-6) . Sin embargo, Ioannidis (ibídem: 30) creía que estas canciones surgieron no de la “imaginación del individuo poético” sino, según su evidencia, por la necesidad de cantar hechos históricos y lugares importantes y las hazañas de hombres heroicos e ilustres. Tales son las canciones que se compusieron en memoria de Basilio Diyenís Acritis, que tienen por eso “valor histórico”.

Explica Ioannidis (ibídem: 27) que con la ocupación de Asia Menor por los turcos selyúcidas en los ss. XI y XII, los que huían hacia lugares más seguros se llevaron entre otras cosas también las tradiciones y las canciones sobre Diyenís: estos lugares eran Chipre y Rusia entre otros. Así da una explicación a la existencia y expansión de estas tradiciones y canciones en zonas fuera de Asia Menor y de Capadocia.

Por último, da el argumento del poema y completa el MS T, que es acéfalo, utilizando el MS A, el cual como hemos visto, fue una refundición en lengua vernácula más popular, del texto del MS T que fue redactado en lengua más arcaizante.

5.6. Legrand 1892

Emile Legrand edita en 1892 el MS encontrado en Italia, en el monasterio de Grottaferrata, cerca de Roma, conocido como versión G. Dicho MS fue descubierto, según anota Legrand (1892: xx), por Guillaume Wagner en una expedición académica en Italia. Sin embargo Wagner murió de improviso y el profesor de Torino Joseph Müller pidió dicho MS a la mujer del difunto, pero no lo publicó de inmediato, y, aunque lo conocía desde algún tiempo, pasó una

³³ Algunas de las características del género de la *canción popular* son el verso decapentasilabo (muy a menudo), la hipérbole, el tricolon, la presencia de elementos sobrenaturales (los pájaros que hablan, etc.).

descripción a Lambros. Parece que Müller, como filólogo clásico, no tenía entre sus prioridades el estudio de textos medievales en lengua vernácula. Lambros, sin embargo, no le reprocha *mala fides*, y le agradece la descripción, publicándola con el fin de satisfacer a los amantes de los textos de la Edad Media, en su edición del MS O (1880: lxxxix-xc). Para nosotros, este detalle es significativo de la influencia del clasicismo hacia las obras medievales en lengua vernácula³⁴.

Legrand (1892) en su breve introducción (nada más de 15 páginas), tras haber señalado las ediciones de otros MSS descubiertos y publicados hasta el momento –el de la versión de O(xford) del escritor Ignacio Petritsis de 1670 y el de la de A(ndros) de un tal Eustacio, dedicada a un amigo suyo, un tal Manuel, pero sin fecha–, observa que los MSS A y T no solo copian del G, sino que amplifican y alteran los fragmentos que copian:

Celui qui a remanié la version d'Andros ne s'est pas borné à de simples retouches linguistiques pour rajeunir l'idiome soit de l'original, soit d'un remaniement plus ancien. Il a pris à tâche de délayer, parfois sans ajouter l'ombre d'une idée nouvelle.

Con esto Legrand da la primera información sobre la problemática creación del estema y de las relaciones entre las diferentes versiones de la obra de *DA*; de este modo señala la deuda del grupo que Trapp (1971) denominará Z, hacia G; Kyriakidis (1946) relaciona los MSS TAPO entre sí, diferenciándolos de los G y E. Trapp (*ibidem*) los edita en paralelo junto con G y E señalando esta relación, más visible, y M. Jeffreys (1975) dedica un estudio que aclarará más el panorama. Lo que han conseguido demostrar estos críticos es que el grupo Z (=TAPO) deriva de una combinación, ampliación y modernización del texto de los dos MSS más antiguos, del G y E.

³⁴ Lambros (1880 : xc, nota 1) «Bien qu'il ait toujours pour lui le droit de publier le premier un texte qu'il connaissait probablement déjà depuis longtemps et dont Il s'est occupé en un temps où on ne donnait pas d'attention à ces poèmes du moyen âge, je ne rains pas de trahir un secret ni de commettre un péché de *mala fides* en intercalant ici une notice détaillée sur ce manuscrit. Ce n'est pas pour amoindrir les éloges bien mérités par ce savant philologue que nous publions cette notice, mais pour satisfaire aux juste désirs de ceux qui s'occupent de la poésie grecque au moyen âge».

5.7. Hesseling 1912

Hesseling edita por vez primera la versión E en 1912, tras el descubrimiento de esta por Krumbacher, quien publica junto con ciertos elogios unos 300 versos en 1904-5. Desde el primer momento de su introducción, Hesseling muestra una actitud diferente y muy lejana del entusiasmo que mostró Krumbacher hacia la versión E, que por su lengua y su estilo más cercano a la canción acrítica, debería ser la más próxima al original a pesar de la prioridad cronológica del MS de la versión G (Hesseling 1912: 537):

L' eminent byzantiniste [Krumbacher] en publia à peu près 300 vers, et il nous donnait l'espoir que la publication intégrale de la version jetterait un lumière inattendue sur la genèse de l' épopée byzantine, parce que par son caractère nettement populaire elle se rapprochait beaucoup plus que les versions de Grotta Ferrata, de Trébizonde et d' Andros, de la forme primitive du poème.

Los comentarios de Krumbacher, quien intentó establecer una prioridad de la E en el *stemma codicum*, según la noción romántica del género épico, guió en gran parte los argumentos de Hesseling, quien por su parte, juzgando bajo la influencia del clasicismo (o de la cuestión lingüística), quiso defender la antigüedad de la versión G, por ser la más arcaizante y la más cuidadosamente redactada, señalando el “estado lamentable” del MS y en consecuencia de la versión E según su punto de vista. Así, encontramos a lo largo del estudio preliminar frases como la siguiente (*ibidem*: 540):

Jetons à présent un regard rapide sur les négligences de toute sorte, sur les fautes absurdes de notre rédacteur.

Y más abajo (*ibidem*: 541): “Je continue la liste des péchés de notre auteur”.

Sin embargo la mayoría de estos errores se deben a un copista, como demostró Alexiou (1985), y no obstante Hesseling los atribuye al autor de la versión.

Por el otro lado, Hesseling señala que la E ofrece algunas grafías correctas y más arcaicas, las cuales ignoraban los redactores de las versiones más recientes del grupo Z (=TAPO), como por

ejemplo el significado del βένετος-η-ο (= el color azul) del v. 16, que fue relacionado con Venecia por el redactor del A. Así, está de acuerdo con Krumbacher, quien sostiene que el E sirvió de fuente al A (y por lo tanto a las demás versiones del grupo Z).

Concordó también con Krumbacher en que el E utiliza canciones de la tradición oral y popular que las demás versiones no hacen, como son los vv. 1518-20 y 21, 30, 46, 59, 370, 923-7, 1553, (*ibidem*: 543-4):

Nous croyons avec Krumbacher que pour cette partie de son travail le rédacteur de l'Escorialensis s'est servi de chansons populaires dont les autres versions n'ont pas fait usage.

No obstante, llega a la conclusión de que estas influencias no demuestran la antigüedad del E, sino que son prueba simplemente del hecho de que su redactor se sirvió de canciones populares y de tradición oral de su época (*ibidem*: 545-6). Respecto de las canciones no concuerda con N. G. Politis y sostiene que las canciones son muy antiguas, pero por sus fuentes y no por su forma (*ibidem*: 550).

Un fragmento en el cual Hesseling expresa su preferencia es (*ibidem*: 546-7) aquel en que, a propósito de la descripción de las cuerdas del laúd de Diyenís, compara lo que nos lega E con la versión A y T para demostrar que el redactor del E cambia un vocablo antiguo por uno moderno. En el DA E Diyenís fabrica las cuerdas de su laúd con pieles de serpientes (vv. 827-8) mientras que en el T las cuerdas son de tripas de bueyes y en el A no se especifica. Hesseling piensa que el redactor del E no comprendió el significado de 'ὄϊων'³⁵, que es una palabra del griego antiguo, incluso homérica, que significa 'ovejas' (en gen. plural) pero en desuso durante la Edad Media; así, continúa Hesseling, lo cambió por 'ὄφίων', que significa serpientes, un vocablo que aunque antiguo, sigue en uso hasta hoy en día en la misma forma. Hesseling considera que lo que recoge E respecto a las cuerdas del laúd (lira) de Diyenís es absurdo y no un elemento folklórico y maravilloso como ha sido en realidad (*cf.* Kyriakidis 1926: 71-2, quien expresa su desacuerdo argumentando sobre la

³⁵ El mismo ejemplo utiliza Hesseling en un artículo suyo exclusivo para resolver la cuestión de la versión más antigua y por tanto más cercana al original (1927: 4).

alteración de la versión E por la G, no sólo en el modo de la fabricación del instrumento musical de Diyenís) (*ibidem*: 546):

Le poète nous raconte que Digénis fait ses préparatifs pour une première visite à sa belle. Il prend sa lyre qu'il arrange à son gré en y mettant des cordes, faites de ...peaux de serpents [cita los versos y continúa] Voilà une methode extraordinaire de fabriquer des cordes musicales; une lyre agencée de cette manière ne donnerait certainement pas de son. La chose s'explique si nous recourons à la versión de Trébizonde; [...] Donc: 'avec des boyaux de brebis tordus', ce qui est parfaitement clair.

Tras los varios ejemplos de tipo parecido, finalmente declara que el original del *DA* fue redactado en lengua arcaizante para hacer honor a la lengua antigua y para dar importancia a su obra junto con un carácter educador–moralizador y parenético. Explica el carácter popular del E, no como indicio de su antigüedad, sino como el resultado de una adaptación a su época y una “transcripción” a la lengua vulgar de un original en lengua arcaizante³⁶; se trataría pues, de

³⁶ Como su introducción fue breve, las tesis de Hesseling se amplían en su artículo de 1927, que fue una reacción al romanticismo de Krumbacher y de N. G. Politis. Hesseling (1911-1912 y 1927) junto con la edición de Mavrogordato (1954) llega a consolidar la creencia entre los críticos posteriores, de que la versión más cercana al original sería la G. Esto duró hasta que Alexiou con su edición del E (1985) reforzó y consiguió la revaloración de la hasta entonces menospreciada versión E. Por lo tanto es interesante proceder a comentarlo. Hesseling presenta más ejemplos lingüísticos para demostrar su tesis principal, según la cual el original de *DA* fue redactado primero en lengua arcaizante–escolástica. A este propósito compara los cuatro MSS, G, E, T y A y anota que T y A pertenecen a una tradición diferente (1927: 14-5), mientras que el G y el E son seguramente más antiguos. La brevedad del E se debe al hecho de que esta versión es un epitome de la obra (*ibidem*: 14). Para defender la relación de la versión E con el mundo de la escritura y la tradición erudita como también su transmisión mediante la escritura, señala por un lado las apelaciones textuales a un público lector, las menciones de nombres de la tradición clásica y la existencia de versos de la Biblia (*ibidem*: 15); por el otro lado, señala los fragmentos del G que provienen de la tradición popular con el fin de demostrar que elementos de ambas tradiciones, tanto erudita como popular, se hallan en las dos versiones, G y E, y por lo tanto no son indicativos de su pertenencia a una o a otra tradición al no ser exclusivos en una. Incluso, la variedad de fuentes y de formas se debe al hecho de que el original fue compuesto en lengua arcaizante (*ibidem*: 16).

una actualización (*ibidem*: 549-50) con adornos tomados de la rica tradición oral y popular:

Je crois qu'à l'origine un versificateur byzantin s'est servi des chansons populaires pour composer un poème épique sur le héros national; il a revêtu la muse populaire d'un habillement conforme au goût des gens cultivés de l'époque, c'est-à-dire il a écrit en langue scolastique, et il a donné à son travail un caractère éducatif. [...] les rédacteurs qui désiraient en faire une oeuvre populaire y aient introduit des lambeaux de chansons courantes: c'est ainsi qu'il faut expliquer dans la version de l'Escorial les nombreuses réminiscences de la poésie populaire. Ce sont des ornements de même provenance que les matériaux primitifs, ce ne sont pas les matériaux proprement dits.

Hesseling termina su introducción con una descripción de la lengua y la gramática de la versión E, con observaciones sobre la acentuación, las declinaciones y conjugaciones y el vocabulario.

Con respecto al género, en su edición titula el E “roman”, a diferencia de los demás editores que hablan de “epopeya bizantina” y de “poema épico”. Sin embargo las denominaciones genéricas no se utilizan con firmeza y parece que no son tan importantes en la crítica de la época, porque Hesseling aplica los términos “epopeya” y “poema épico” varias veces en su edición y en su artículo. Lo mismo que Mavrogordato (1956), aunque en su caso se puede decir que al principio utiliza el término “epopeya” que era común entre la crítica, pero a la hora de redactar sus propias conclusiones, con convicción considera la obra “novela”.

Otro argumento de Hesseling, de carácter retórico esta vez, fue la mención de la novela en verso de *Libistros y Rodamne* que está copiada en el mismo MS procedente del Escorial que hereda la versión E de *DA*. Para Hesseling, como nadie puede considerar la novela de *Libistros* de este MS como la más cercana al original porque presenta parecidos errores y una tendencia hacia el uso de la lengua vulgar, igual que la versión de *DA E*, entonces tampoco nadie debería sostener que la versión E es la más cercana al original. Sin embargo esto fue uno de los argumentos que Alexiou utilizó a favor de la antigüedad del E, porque sostuvo su tesis de que los errores del E se deben a un copista despistado.

Al final, Hesseling, al reaccionar a las tesis de los románticos sobre la prioridad de la versión más popular, denota una influencia de índole clasicista aunque sólo lo sea a nivel sintáctico. Por el resto, sus tesis son parecidas, es decir, considera al héroe Diyenís como el héroe nacional (*ibidem*: 22): “La poésie populaire et le poème d’origine savante ont célébré tous les deux un héros national qui en Asie a combattu pour la religion et la puissance helléniques”. En cambio, la reacción de Mavrogordato (1956) fue más explícita contra la crítica romántica.

5.8. Kyriakidis 1926

Kyriakidis (1926) publica en un tomo, después de la catástrofe de Asia Menor en 1922, sus discursos sobre “nuestra epopeya nacional”, como declaraba él mismo en las primeras líneas de su libro, pronunciados en un ciclo de ponencias en la “Asociación por la divulgación de libros útiles” junto con la Cruz Roja griega, que se dirigían a mujeres, con el objetivo de prepararlas a cumplir con su función familiar y social. De este ciclo y del contenido se comprende la dimensión social que se quiso dar a la obra de *DA* y en general a la materia sobre el héroe de las canciones acrílicas. Reconoce, no obstante, (*ibidem*: 3-4) que a “prima vista” puede esto parecer extraño al objetivo del ciclo de ponencias que tienen temas tales como la higiene, la psicología y la pedagogía. Sin embargo estas “poesías épicas”, igual que Homero, pueden desempeñar una función educativa importante, porque crean tipos ideales que sirven de ejemplo a seguir sobre todo entre los jóvenes, por sus temas simples y con su encanto de cuento.

A continuación procede con la lectura de un poema sobre el tema, desarrollado ya en la *Odisea*, del rapto de la doncella cuyo marido o enamorado está por razones de guerra lejos y otros pretendientes a esposos intentan tomarla. El marido lo comprende a través de un presentimiento y vuelve, y en el último instante la rescata. Luego expresa su preferencia por la versión de E de *DA* por ser la única donde se pueden apreciar sus “cualidades artísticas y poéticas” (*ibidem*: 20). Aquí, aunque se nota la noción hegeliana del género de la epopeya, sin embargo las observaciones y la selección de los fragmentos se caracterizan por el dramatismo y la vitalidad en el

modo de narración, igual que por la variedad de los caracteres, sobre todo en el episodio con los “bandidos” y la escena con “Maximú”.

En la siguiente ponencia (*ibidem*: 34-41) presenta las canciones acritas y selecciona para leer la canción del *Hijo de Andrónico*, con carácter y temática heroicas, y cuando la compara con una sobre la muerte del héroe Diyenís anota que en esta “el epos se ha convertido en lamento”. Otras composiciones también se convirtieron en baladas líricas, indicando la transformación genérica de dichos temas.

A continuación (*ibidem*: 41) da el marco histórico explicando el término “Acritis” referido al guerrero fronterizo, su estado social y su educación militar, como también sus costumbres (banquetes, combates, duelos singulares, etc.) tal como se reflejan en la historiografía bizantina (Ana Comneno y otros) y en las canciones.

En modo de conclusión reclama que estas canciones, llenas de vitalidad, de acción y heroísmo, cualidades estas tan alabadas para el Medioevo Occidental, pueden servir para cambiar la imagen difundida del de Bizancio como un periodo de decadencia y antipoético, y mostrarlo igual o superior al de Occidente con respecto a esta faceta de su historia y civilización, es decir, de la poesía épica.

Kyriakidis (*ibidem*) obviamente está influenciado por el romanticismo y la noción hegeliana del género, sin embargo sus observaciones han revelado aspectos “escondidos” de estas obras, como la nana que canta la madre, los aspectos maravillosos semejantes a los de los cuentos, la canción-lamento fúnebre por la muerte de Diyenís y otros.

El mismo autor (*ibidem*: 67-115) compara en un estudio en paralelo las tres tradiciones, de los MSS E, G y T. En forma de notas de los fragmentos que había leído, estudia la “genericidad” de *DA* contestando a la vez a Hesselting (1912), primer editor como hemos visto, de la versión E. Este editor fue quien llenó casi de lamentos sobre dicha versión su estudio preliminar, oponiéndose a la tesis de Krumbacher. Kyriakidis (*ibidem*) consiguió arrojar luz sobre muchos problemas relacionados con la edición y la interpretación de *DA*, dando soluciones a vocablos, formas y *realia* sobre el marco histórico citando fragmentos de todo tipo de fuentes escritas de la legislación (Porfirogeneto, Bulgaroctono), historiografía (Pselo, Ana Comneno), cronografía (Genesio, Continuator de Teofanes, Codinó Curopalato,

Leon Diacono, Cedreno, *Sinopsis Crónica* [anónima]), literatura escrita (*Libistros* y *Rodamne*) y literatura de transmisión oral (las canciones acrílicas tradicionales) bizantinas.

Las aportaciones de Kyriakidis fueron apreciadas también por Mavrogordato (1956) pero este lo acusó de “nacionalismo” por estar “mal influenciado” por N. G. Politis, de quien fue discípulo y sucesor en el “Archivo Folclórico”. Las observaciones de Kyriakidis fueron recogidas medio siglo después por Alexiou (1985) para estudiar y editar esta misma versión E.

5.9. Pasjalis 1927

Pasjalis (1927: 305), siguiendo de cerca las tesis de N. G. Politis (1909) y de Krumbacher (1904), en el estudio preliminar de la edición de la versión en prosa de *DA*, conocida con el nombre de este editor P(asjalis), muestra su entusiasmo por el descubrimiento de los cantares:

verdaderos cantares heroicos bizantinos. Del mismo modo que en el Occidente, alrededor de los nombres de Roland y del Cid, así también en el Oriente existió en el s. XI, un ciclo épico entero, alrededor del nombre de un héroe épico nacional [traducción mía].

La fama de este héroe, exclama Pasjalis, mediante los cantares heroicos, llegó desde la Capadocia y Trebisonda hasta Chipre, Creta y las profundidades de Rusia, pero sobre todo motivó la composición de una gran epopeya. Los hechos narrados se remontan al s. X, y el descubrimiento de esta obra es de suma importancia nacional, debido a lo siguiente (Pasjalis 1927: 306):

el alma griega entera vibra inmortal en el epos de *DA*. En esto expresa la poesía griega medieval, una y única idea siguiendo junto con la poesía mítica griega antigua, la lucha de la luz contra la tinieblas, de la libertad y la civilización, contra la esclavitud y la barbarie, es decir las luchas del Imperio Bizantino contra los musulmanes, combates heroicos, cuyo eco se cristalizó en la figura de Diyenís Acritis. Este héroe fue la encarnación del alma helena, adquiriendo la juventud de Aquiles, la fuerza de Heracles y la gloria de Alejandro Magno [traducción mía].

Así el *epos* de *DA*, para Pasjalis, marca el inicio de la literatura nacional griega moderna tras las primeras luchas contra los musulmanes, mostrando la superioridad del elemento griego, anunciando la victoria definitiva de los griegos, incluyendo los ideales y los deseos de la nación griega.

Qué apareció primero, “las canciones o cantares acríticos” o la obra de *DA*, es otra cuestión de gran importancia para Pasjalis, quien piensa que posiblemente son más antiguos los cantares que inspiraron tanto poemas turcos, como eslavos. Se resucita de este modo la cuestión homérica que dio lugar a disputas sobre la prioridad y el origen de dichas obras de tema heroico, barajándose las opciones de la autoría múltiple, tradicionalismo, individualismo, etc.

Pasjalis estudia temas como el de la institución de los *acrites*, y compara a esta con la de los marqueses en el Occidente. En otro punto (*ibidem*: 309) considera que el héroe Diyenís era un paladín feudal. Señala además el marco histórico y geográfico, y concuerda con la caracterización del poema dada por el historiador Gustave Schlumberger (1905) como “epopeya bizantina” del período de las expediciones en Asia Menor de Niceforos Focás, Tsimiskes y Basilio Bulgaroctonos. El lugar de composición no era Constantinopla ni la Corte Imperial, sino las fronteras peligrosas llenas de acción bélica contra los infieles.

5.10. Kalonaros 1941

Petros Kalonaros (1941), profesor en la Academia Militar de Grecia, empezó a preparar una publicación global de la materia de Diyenís antes de la Segunda Guerra Mundial y la publicó en el 1941. Lo hizo en dos volúmenes, tomando en consideración los MSS A, G y E. La publicación de A es la reproducción del texto de la edición de Miliarakis (1881). Los textos G y E son presentados por Kalonaros con comentarios y una especie de *aparatus criticus* a pie de página. Publica un buen número de canciones acríticas y la traducción en prosa de los dos MSS de la versión eslava completados por los fragmentos que se encontraron en un tercer MS. Su edición fue reeditada en un facsímil en 1970.

Después de la publicación de parte de su obra sobre la *Crónica de Morea*³⁷, suspende temporalmente su labor sobre dicha obra y empeña una edición con introducción, comentario y notas sobre la materia de Diyenís, temiendo que “algún infortunio cancelara este servicio a la sociedad y a la nación”, y agradece las ediciones Dimitrakos, que no sólo con criterios económicos llevaron a cabo esta “misión nacional”.

Señala la imposibilidad de una edición crítica conjunta de todos los MSS porque las versiones de *DA* son notablemente diferentes entre sí, debido a la actitud de los copistas o transformadores, quienes en realidad reescribían las obras en lengua vernácula, considerándolas como una herencia colectiva.

Cree, junto con N. G. Politis, a quien cita, que las versiones de los MSS con fecha más recientes (TAPO) se muestran mejores artísticamente que las versiones de los MS más antiguos (G y E). Sostiene además que la versión original, si se descubre, se parecerá a las de los MSS más recientes. Esta tesis junto con su intención de una publicación divulgativa, justifican su decisión de empezar publicando primero el texto del MS A, por ser el más completo, el más conocido y cuya lengua es la más cercana a la demótica –hablada y por lo tanto la más comprensible. Este texto va acompañado de correcciones tomadas del T y en casos extremos de las demás versiones. El editor corrige algunos errores y completa las lagunas según criterios más bien personales por la imposibilidad de aplicar las normas clásicas de la ecdótica.

Anota que su obra va dirigida, no sólo a los filólogos sino a un gran público (*ibidem*: ζ'), sobre todo burgués e instruido, que ha empezado a mostrar interés, no sólo por las obras clásicas, sino también por las obras medievales, según parece colegirse del éxito que él mismo constata que tuvo su trabajo sobre la *Crónica de Morea*.

³⁷ Este mismo ha publicado un libro sobre la *Crónica de Morea*. En griego *To χρονικόν του Μορέως*, una crónica medieval del s. XIV, la cual nos ha llegado en cuatro versiones, cada una en una lengua diferente: una versión en griego, una en italiano, una en francés y una en aragonés que consta de nueve mil renglones y narra con excesivos detalles la organización feudal del Principado de Acaya de Peloponeso (Morea) del periodo que sigue a la Cuarta Cruzada que acabó con la devastación del imperio bizantino, comprendido entre 1204 y 1292.

En la introducción empieza con un recorrido histórico sobre el cuerpo militar fronterizo, el que fundaron los romanos y conservaron los bizantinos, los “limitanei milites”, y de allí el término griego del “acritis” (sing.) y “acrites” (pl.). Recoge todo lo que se conoce por el estudio de la crítica historicista, hasta el momento, sobre el tema.

A continuación presenta los textos y da la trama de *DA*, que es la misma más o menos que se hereda por todos los MSS, aunque Kalonaros se basa más en la del A, según se extrae de sus comentarios y conclusiones.

Con respecto al género literario, anota (*ibidem*: η´) que el “epos” de *DA* en realidad es una novela parecida a las novelas bizantinas en verso, y en este se cantan el heroísmo, la valentía, el amor, la protección de los más débiles, la creencia en Dios y finalmente el amor y el servicio hacia el monarca y la patria.

La impresión que da la obra, según Kalonaros (*ibidem*), es que el autor actuó muchas veces como un compilador, hecho que se refleja en la interrupción de la narración y de la secuencia natural de los episodios. Por lo tanto, este autor–compilador copiaba de otras fuentes. La fuente más importante debían ser las canciones acriticas. Sin embargo, las que se conocen hoy, tantos siglos después, no pueden ser obviamente las mismas que utilizó el autor de *DA*, admite Kalonaros, reconociendo evidentemente el proceso que alteró las canciones a lo largo de su transmisión oral.

Otras fuentes, según siempre Kalonaros, deberían ser las crónicas bizantinas, las novelas helenísticas y sus imitaciones bizantinas del s. XII; de igual modo que algunas obras orientales, la *Vida de Alejandro* de Pseudo-Calistenes, Homero y la tradición clásica, y las novelas caballerescas bizantinas en lengua vernácula del s. XIII. Sin embargo, señala el mismo autor, no es posible tratarse exactamente de fuentes, sino simplemente que se podrían observar algunos elementos comunes. Lo más posible es que la obra de *DA* no recibió elementos de estas obras sino más bien sirvió de fuente para estas unas veces u otras (*ibidem*: ιθ´).

Sin duda, según el editor (*ibidem*), la epopeya tiene un núcleo histórico pero la obra misma no es una historia en verso, como creyó y en vano intentó demostrar Sathas, quien escribió la introducción en la primera edición que realizaron él y Legrand (1875). La obra, admite Kalonaros, sí que menciona nombres y lugares históricos, pero el

héroe Diyenís, cuya genealogía intentó establecer Sathas, no es un héroe histórico.

Las referencias históricas se toman de las crónicas solo para las necesidades de una obra literaria y por eso no tenía ninguna importancia la coincidencia de lo narrado en una obra literaria como *DA* con la historia, ya que las crónicas se utilizaban sin ningún criterio histórico, sino solo literario. De este modo se expresa uno de los primeros grandes desacuerdos con la crítica historicista, aunque hemos visto que Miliarakis (1881) negó el origen histórico del héroe Diyenís. Estas crónicas eran la de Genesio, la del Continuador de Teófanos, y la de Cedrenos.

Estos préstamos se encuentran en abundancia en la versión G, y es una de las razones por las que se tiene que considerar la más cercana al original, según Kalonaros (*ibidem*: κ').

Piensa el autor que el héroe Basilio Diyenís Acritis está en deuda con las hazañas del emperador Basilio I el Macedonio, como se narran en las crónicas. Sobre todo en la versión G, se observa la correspondencia con las crónicas en las cacerías (G.IV116-86), la doma de un caballo y la matanza de un león, ambas hazañas en presencia del emperador (G.IV 1054-86), y la descripción del encuentro y del duelo singular del héroe con Maximú (G.VI 574 en ad.). Muchas más hazañas atribuidas a Basilio I el Macedonio, quien sometió a los paulicianos y luchó contra los árabes, se recogen por los cronistas Genesio, el Continuador de Teofanes y Pseudotoroteo.

La *Vida de Alejandro* fue la obra que prestó al autor de *DA* la estructura biográfica, anota Kalonaros (*ibidem*), y encuentra un paralelismo entre el apodo Dikeros (el de dos cuernos) que los árabes atribuían a Alejandro, y “Diyenís”. Existían, además, leyendas persas sobre el héroe macedonio que lo consideraban hijo de un persa y de una griega, observa Kalonaros (*ibidem*: κα'). Estas leyendas sobre Alejandro Magno de origen oriental, posiblemente contribuyeron a la formación de la figura literaria del héroe bizantino.

Otros textos con los que se puede establecer una relación, son las novelas helenísticas, sobre todo las obras de Heliodoro, pero de Aquiles Tacio los fragmentos copiados son numerosos sobre todo en G y se señalan junto con otros que presentan semejanzas o dependencia. Fragmentos de las obras de Eugenio, Eustacio

Macrembolita, Teodoro Pródromo, Ana Comneno se dan a pie de página por Kalonaros debajo del texto A.

Sobre el asunto del autor, Kalonaros rechaza la propuesta de Jatsís (1930) de que fue Eustacio Macrembolita, porque aparece como nombre de copista el nombre de Eustacio en la versión A.

En cuando a la relación entre el texto de los MSS y las canciones acríticas, Kalonaros (*ibidem*: λδ´) considera, como ya se ha mencionado, que una de las fuentes principales de DA fueron las canciones acríticas. No obstante, nuevas canciones acríticas surgieron después de la divulgación de la tradición escrita y su recitación. Es muy arriesgado sostener que las canciones que llegaron hasta nosotros, en su forma actual, son las mismas o parecidas a aquellas de las que disponía o conocía el autor de DA. Seguramente pasó una cosa intermedia, según observa Kalonaros: por un lado, las que sirvieron de fuente ya no existen al menos en su forma original. Se podrían excluir sólo tres: *El hijo de Anrdronico*, *Armuris* y *Xántinon*. Por el otro, la propia obra sirvió de incentivo y de fuente para la creación de nuevas canciones. Para justificar esto da el ejemplo de una canción del Mar Negro (*cf.* Triantafylidis 1870) sobre la descripción retórica (ékfrasis) de la casa y del jardín del héroe.

La versión original, para Kalonaros (*ibidem*: λδ´-λε´), no se ha salvado, o no se ha encontrado todavía, ni tampoco se conoce su autor. No obstante, de lo que se colige de las versiones existentes se podría concluir que se escribió en el s. X en Capadocia, combinando temas y formas tanto de fuentes orales, por ejemplo las canciones populares medievales de Capadocia y de Asia Menor, como de fuentes escritas, la novela helenística y la cronografía e historiografía de la época. No se puede excluir la existencia de un “borrador” más breve consistente en una o varias canciones que cantaban las hazañas de héroes fronterizos reales, ensalzados también por los juglares. Para Kalonaros la lengua del original debería ser arcaizante y la versión más cercana de las existentes debe ser la G mientras que la más degradada es la E. Entre el original y las del grupo TAPO, existió otro MS que se enriqueció con elementos de la novela caballeresca, y de la tradición homérica y clásica.

Como obra literaria, la de DA, según Kalonaros (*ibidem*: λζ´), es una obra mediocre si se le aplica el criterio clasicista, que no alcanzó la altura de la epopeya homérica, y ni siquiera la de la

germánica. Le falta variedad de caracteres y de acciones, y su estructura es biográfica embutida de elementos parenéticos y religiosos.

Sin embargo, Kalonaros (*ibidem*) tiene también en mente la noción hegeliana del género de la epopeya, como se evidencia en el siguiente fragmento. La obra de *DA*, a pesar de las debilidades literarias, no deja de ser importante porque es:

una obra de verdad monumental y además la más importante de la historia de la lengua y de la literatura medieval griega, y no tanto porque Diyenís es el símbolo de la lucha eterna entre el helenismo y el mundo musulmán, sino porque esta epopeya conecta el helenismo medieval con el moderno e incluso porque mantiene una relación estrecha con un gran ciclo de canciones populares que están aún hoy vivas en el alma y en la boca del pueblo griego [traducción mía].

Por último, concluye que *DA* es para el Oriente lo que son la *Chanson de Roland* y el *CMC* para el Occidente. Su divulgación ha sido inmensa y fue la obra más amada de nuestros ancestros. Parece que ejerció cierta influencia en la obra anglonormanda *Beuve d'Haustone*, y al héroe Diyenís se le hace mención en una obra flamenca de 1270 señalando dicha obra que el héroe bizantino sufrió por el amor de una hermosa doncella.

5.11. Grégoire 1942

El libro de Grégoire (1942) lo prologaron con un breve prefacio, Richard M. Dawkins, profesor emérito de Oxford, y con una introducción larga y detallada Gustave Cohen, profesor de Sorbona, garantizándole los mejores auspicios. El autor empieza su libro con alabanzas a la lengua griega vulgar y conecta el ciclo acrítico con la canción *kléftika* del período de dominación otomana; lo conecta igualmente con las hazañas de los guerreros griegos contra los invasores italianos en las montañas de Epiro en 1940 (*ibidem*: θ´) durante la Segunda Guerra Mundial.

Cohen anota desde las primeras líneas de su introducción el sentimiento patriótico con que se asocia la obra en este preciso momento en que se publica este libro (*ibidem*: υ´):

Quand un peuple est dans la détresse, il regarde vers son passé. Il en scrute les malheurs aussi bien que les gloires, les malheurs parce qu'ils ont précédé les gloires, les défaites parce qu'elles ont annoncé des victoires, les anéantisements parce qu'ils n'ont point empêché les résurrections, les apothéoses enfin parce qu'elles consolent, fortifient, encouragent le combattant qui offre sa vie pour la patrie immortelle.

Grégoire se puede denominar el crítico historicista-positivista más convencido de los estudios sobre *DA* y las canciones acrílicas. Historiador de origen belga con amplios conocimientos y conocedor de un gran número de lenguas, huido del nazismo, se establece en Estados Unidos desde donde publica las aportaciones de sus numerosos estudios. Considera el *Cantar de Armuris* como el ejemplo de una balada épica breve que surgió inmediatamente después de la caída de Amorion, la ciudad bizantina de Asia Menor cuya resonancia en las fuentes de la época es impresionante. Fue una de las derrotas más significativas de los bizantinos por parte de los árabes, y las crónicas narran dramáticamente las consecuencias de esta catástrofe.

Grégoire, por tanto, data el poema en 859 (*ibidem*: 9-10) y lo conecta con el emperador Miguel III, de la dinastía de Amorion, quien consiguió vengarse contra los árabes por lo que sucedió a su ciudad ancestral en Asia Menor y recuperó las viejas fronteras de Bizancio del río Éufrates. Durante su reinado defendió Constantinopla contra los rusos, se cristianizaron los búlgaros y florecieron las letras con la figura destacable del patriarca Focio. Sin embargo, fue denominado “Borracho” y pintado con tintes oscuros por los historiadores de Basilio I el Macedonio, quien lo asesinó para conquistar el trono del Bizancio. Una de las acusaciones contra Miguel fue su comportamiento “vulgar” por el contacto directo con el vulgo y el uso de la lengua de este.

El autor estudia el *Cantar de Armuris*, poema de unos 200 versos que remonta su forma actual al s. X, lo considera como una balada épica y lo relaciona con el paso del río Éufrates por Miguel III en el año 860, pasaje que influye en *DA* según el mismo autor.

La época épica, con todas las características de la noción hegeliana, fue para Grégoire en Bizancio los siglos IX y X, siglos de ímpetu militar que terminarán con la llegada de los turcos en la misma

fecha que aceptan la mayoría de los críticos, el 1071, y la derrota en Manzikert. Estas canciones sirvieron después de consolación al pueblo durante el periodo otomano. Anotamos las fechas que considera importantes Grégoire (*ibidem*: 19): 838, caída de Amorion; 856-59, victorias de Miguel III contra los árabes y 863, derrota del Emir Amer por el ejército de Miguel III; 869-70, negociaciones con los paulicianos; 871-72, Basilio I ataca a los paulicianos y Jrisojeris fue asesinado.

A continuación presentará a dos personajes muy famosos sobre los cuales se compuso, según piensa el autor, la canción del *Hijo de Andrónico*, otra balada épica. El primero es Andrónico Ducas, general del emperador León VI. Consigue una victoria importante en Cilicia donde vence a los árabes en 906. El otro es su hijo Constantino, sobre el que se cantaron baladas hasta el s. XIX en una tradición oral viva. Andrónico fue acusado injustamente ante el emperador por los “malos mestureros”, sobre todo por el cubiculario Samoná (árabe cristianizado), y para salvarse de la ira regia encontró refugio a manos de los califas de Bagdad junto con su hijo Constantino. Este último no quiso convertirse al Islam y consiguió escapar constituyéndose un mito, según refiere el historiador, filósofo y escritor Miguel Pselós, alrededor de su nombre, que la tradición popular salvó en el homónimo personaje, presente en numerosas canciones (Grégoire *ibidem*: 24-5). El final de su vida, como el de toda la familia de los Ducas fue trágico, ya que descubiertas sus intenciones -mediante traición- de subir al trono y desplazar al joven Constantino Porfirogeneto, fue asesinado y se exterminó a toda la familia en el 913. Sin embargo un descendiente suyo parece que se salvó y llegó a reinar entre 1059-67, un tal Constantino Ducas³⁸ (*ibidem*: 26) del mismo periodo del escritor Pselós, quien alaba a su emperador, como Procopio a Justiniano³⁹.

En la canción del *Hijo de Andrónico* se halla, como anota el autor del estudio (*ibidem*: 27), el tema literario de alcance antropológico del reconocimiento entre padre e hijo (conocido desde

³⁸ La historia de Constantino Ducas, recuerda la del Cid.

³⁹ La historiografía es subjetiva y era práctica común de la propaganda imperial bizantina, relacionar el nombre de los emperadores con algún personaje mítico y famoso.

la *Odisea*) y común en muchas culturas. Este tema se ha salvado en numerosas versiones pero:

el gusto del pueblo pedía estas historias de emoción pero exigía que se conectaran con héroes reales. Así que temas eternos reviven identificándose con personajes de una época en concreto. Lo más importante aquí son los nombres. Las canciones nos llevan hacia atrás hasta el siglo X, época en que la sociedad bizantina hablaba de Andrónico y Constantino [traducción mía].

Observamos que Grégoire admite aquí que los nombres pueden intercambiarse en temas literarios, y le interesa la identificación de personajes literarios con sus homónimos históricos. Continúa con el mismo método formando sus hipótesis sobre Constantás, Porfyrís y el héroe anónimo conocido como “El prisionero”, todas ellas figuras literarias que esconden la figura histórica del hijo de Andrónico Ducas, el famoso Constantino Ducas que fue asesinado en 913, como hemos anotado.

Grégoire continúa (*ibidem*: 30-7) y tras proponer identificaciones de los tres Focás, estudia al mismo Diyenís, a quien reconoce como héroe simbólico, y la figura histórica que le presta el nombre, que es la de un general bizantino, un tal Diogenis, que muere en una batalla contra los árabes en los estrechos de la sierra de Tauro en Asia Menor, en el año 788 según el cronista Teófanés. Así la figura histórica “flota encima del tiempo y del espacio” igual que la del héroe franco Roldán y de Sayyid Batál, personajes ambos históricos que se consolidaron en héroes literarios de las respectivas epopeyas varios siglos después de su vida histórica, a través del “largo proceso épico” que empieza con las primeras canciones espontáneas alrededor del suceso histórico hasta la composición de la “novela épica” (*ibidem*: 71).

En el caso de *DA*, Grégoire remonta su primera composición al s. X y afirma que se trata de una versión parecida a las dos antiguas, G y E. Su género es de un romance histórico, mitad popular y mitad culto, en lengua mixta, mezcla gracias a la cual se salvó en un ambiente tan conservador incluso lingüísticamente.

Terminológicamente parece que igual que Mavrogordato, con el término “epos” considera la poesía narrativa (Kayser la llama la

Épica y coincide con el *modo* de Genette), a la que pertenecen tanto el “romance” o “novela”, como también la “epopeya”. Para Grégoire (*ibidem*: 44) *DA* “es más bien romance que epopeya”. Por lo tanto, son las canciones acrílicas de transmisión oral las que forman la epopeya, según el concepto romántico de dicho género.

El estudio que dedica al poema empieza por la presentación y el balance sobre las versiones, caracteriza la lengua de la *G* como “kathareusa” y la del *E* como “demótica provocativa”, y reconoce que el original yace detrás de estas dos, mientras que las demás versiones, “hijos ilegítimos” como las denomina, no se tienen que menospreciar, porque pudieran presentar mejor que los “hijos legítimos” las características de sus padres (*ibidem*: 49).

Desde el punto de vista historicista, la carta de la madre del Emir ofrece para Grégoire información histórica de gran valor para la genealogía del Emir, y lo presenta como hijo de Jrisojeris, sobrino de Caroe de origen pauliciano y nieto del árabe Amer de Melitene, quien perdió su vida en la guerra contra los bizantinos en Melokopía de Capadocia.

Su valor literario según Grégoire, es también alto porque presenta un aspecto humano, los asuntos familiares y el disgusto de la madre que pierde a su hijo por el amor de una joven de otra raza y de otra religión. La madre del Emir expresa su preocupación por la vida de su hijo si esta información llega a los oídos de los fundamentalistas y utiliza la fuerza de la maldición para convencerlo de que vuelva. Por el otro lado la familia bizantina descubre a los mensajeros y comprende las intenciones del Emir, y tras amenazarlo, consiguen llegar a un acuerdo caballeresco. Lo deja ir confiando en su palabra de que va a volver.

El Emir, en el poema, vuelve con toda su tribu, hecho que históricamente se justifica para este autor con uno análogo del año 928 registrado por las cronografías árabe y bizantina.

Grégoire, en la presentación de la versión eslava de *DA*, expresa la hipótesis de que quizás ésta hereda la versión más cercana al original porque sólo en ésta Diyenís se muestra prioritariamente épico en vez de defender a su amada, actitud esta última de aspecto novelesco que *DA* en sus últimas versiones griegas toma prestada de la novela bizantina (*ibidem*: 64). Otro elemento destacable tiene que ver con que Filopapús es un hechicero y se presenta como ayudante–

consejero de Diyenís en el rapto de la joven. Fue él quien aconsejó al héroe fabricar el laúd mágico con cuerdas de pieles de serpientes. La presencia de un consejero y del laúd mágico en este episodio se encuentra también en una canción chipriota, *La hija de Levantis* (cf. Kyriakidis 1926: 145-7).

La segunda escena que utiliza Grégoire para sostener dicha hipótesis sobre la antigüedad de la versión que hereda el *DA* eslavo, es aquella en la que se da la imagen de Diyenís que duerme con la cabeza apoyada encima de las rodillas de su amada y el momento en que ella lo despierta; esto es común con una canción de Pontos.

El tercer incidente que da una prioridad a la versión eslava según Grégoire (*ibidem*: 70) es el nombre del emperador Basilio (que también aparece en la G), que sería Basilio I el Macedonio (867-886 d.C.) y no Romano Lecapeno (914-944 d.C.), que aparece en las versiones posteriores T y A por ser más popular, y originario además de Asia Menor, tierra natal de *DA*. Este episodio presenta al héroe Diyenís como un rebelde (igual que los héroes de las canciones populares) y en esta versión consigue subir al trono tras vencer al emperador Basilio, mientras que las G, T y A se muestran favorables y sumisas al monarca.

El carácter revolucionario del *DA* original, además de la versión eslava, deja su impronta en el origen mestizo tanto de Diyenís como de su padre. Este último, según Grégoire (*ibidem*: 74-5) (cf. la carta de la madre ya comentada más arriba) descendía de los paulicianos del mismo modo que el de la versión original también viene a descender de los heréticos y revolucionarios paulicianos de las fronteras bizantinas con el Islam, mientras que las versiones griegas fueron una adaptación filomonárquica de unos 60 años más tarde (*ibidem*: 75).

Para este autor la versión E, de estilo popular, salva la versión griega más antigua por estar más cercana a las canciones acríticas, dado que este era el criterio para considerar una versión antigua, entendiendo que dichas canciones están próximas al original perdido según el método *tradicionalista*. Aplica el mismo criterio para mostrar su preferencia por una de las partes del poema, el último episodio, en que se narra la muerte del héroe, por tener el paralelo de las numerosas canciones acríticas que tratan el mismo tema –lo reconoce basándose en N. G. Politis (1909)-, en tanto que considera las

adaptaciones “eruditas” de la “novela” de *DA*, excepto la E, como una caída de la alta poesía –es decir, de las *canciones populares* – a la banalidad (*ibidem*: 87).

En el resto de su estudio busca identificaciones de la geografía de la obra. La tumba de Diyenís está en Trosis y es uno de los mausoleos de los reyes de Comagene, en el Monte Rojo “Kizil-Daj”; y cerca de allí hay un puente romano sobre el río Éufrates cuya construcción se atribuye a Diyenís. Grégoire anota que no se relaciona con el héroe histórico sino con el literario y simboliza dicho puente la conquista bizantina de la zona del Éufrates.

A lo largo de su estudio el autor localiza en el mapa también lugares de la obra como: Blatolivadi (encontrado en el episodio de la hija de Haplorrabis *cf.* apartado sobre práctica medieval), Jalkouryía, la torre y el palacio de Diyenís.

Para la determinación del *terminus ante quem* de 944 (que en la crítica historicista es importante porque cuando más vieja más importancia tiene la epopeya) se basa en la referencia sobre el “mandilion de Neeman” (*ibidem*: 108-9), una de las reliquias más importantes de la cristiandad en el Medioevo porque se creía que salvó una imagen de la cara de Jesucristo cuándo lo utilizó para limpiarse. Con la historia de este “mandilion” identifica al padre de Diyenís, el Emir de la obra (*ibidem*), con Abu-Haps, nieto de Amer, el Ambrón del poema (en la versión G, mientras la E registra el nombre Aarón que Alexiou (1985) identifica con Harún Al-Rashid).

Al encontrar las trazas históricas de un personaje, armenio de origen, llamado Melías, sostiene que la historia de este presenta coincidencias con lo que está narrado en la obra y se atribuye a Diyenís. Esto ocurre porque en la obra se “reciclan” leyendas y canciones antiguas de origen oral sobre sucesos históricos importantes, como la visita del emperador, la guardia de las fronteras y la aduana (cumercium) por donde cruzaban el río Éufrates las mercancías. Incluso Lycandós, lugar de la familia de la madre de Diyenís, es la tierra natal del emperador Romano Lecapeno que fue el último emperador que se mostraba favorable a la institución de los “acrites” e intentó apoyarla (*ibidem*: 117-23).

Piensa, como ya hemos anotado, que *DA* en sus primeras versiones escritas se dirigía a los heréticos paulicianos y en una adaptación de la época de Porfirogeneto le fue añadido el nombre de

Basilio en honor del emperador Basilio I, el primero de la dinastía de los Macedonios. Así el héroe Diyenís recoge en su figura la del héroe más sintético y pluridimensional, símbolo por supuesto de un Bizancio en auge que dominaba hasta las zonas del Éufrates, pero también símbolo del “Helenismo, del Heroísmo y de la Humanidad” (*ibidem*: 123-4). Luego se ofrece información histórica sobre los demás héroes como Filopapús, trasunto del antiguo rey Antioco Filópapo de Comagena del s. I d.C; Kínamos, relacionable con un rey de una zona de la Persia, famoso en Mesopotamia; y la amazona Maximú, asociada con la zona de Pontos, la tierra tradicional, según la mitología griega, de las Amazonas, cuyo nombre se salva en un epígrafe (*ibidem* 128-39).

En la obra de *DA* hubo flujo de elementos temáticos de obras de la tradición literaria musulmana (Grégoire *ibidem*: 140-55), desde Persia y Mesopotamia hasta las fronteras con Bizancio. Tales obras literarias son el romance arabo-turco *Sayyid Battal*, las árabes *Del-hemma* y *Antar*, como también temas y nombres de las *Mil y una noches*. Todos los temas sin embargo se vistieron de un carácter bizantino y se presentaron como tales en *DA*, según observa Grégoire (*ibidem*: 155).

Paralelos temáticos épicos existen, como señala el autor, no sólo con la literatura musulmana sino también con la occidental; pero el flujo fue desde la materia de Diyenís y desde leyendas incluidas en obras épicas occidentales, que los cruzados conocieron en la zona del Éufrates. Tales se hallan, según Grégoire (*ibidem* 156-60), en el ciclo épico de *Guillermo de Orange*. Menciona como paralelo a Diyenís, al personaje franco Rainouart, de fuerza extraordinaria.

Con la *Chanson de Chetifs* pone en relación el episodio del enfrentamiento con el dragón; en la *Chanson de Garin de Montglane* encuentra un paralelo con un monstruo que se metamorfosea, que en la canción franca es el mago Perdigon, pero piensa Grégoire que también es posible que este elemento tenga orígenes en la India y fuera trasladado mediante los árabes (*ibidem*: 168 nota 1). De todos modos *DA* no recibió influencias del Occidente y el flujo fue unidireccional desde la materia del Éufrates hacia las *chansons*.

Grégoire acepta la tesis tradicionalista de N.G. Politis según la cual la tradición MS proviene de la tradición de las canciones y estudia en las versiones manuscritas la alteración de la tradición

popular proveniente bien de leyendas o bien canciones orales (como el cambio de los pájaros por los loros hablantes, la adición de las descripciones de edificios, obviamente provenientes de una tradición escrita, etc.) (*ibidem*: 171-93).

En la última parte de su obra presenta una antología de *canciones acrílicas* y fragmentos de las versiones de *DA* de la tradición manuscrita, pero antes de este cierre, en sus conclusiones anota de nuevo que las canciones tradicionales formaban la epopeya pero sus formas originales no se salvaron aunque sí muchos elementos suyos en las canciones del s. XIX; en cambio, lo que se ha salvado en los MSS para Grégoire ya pertenece al género novelesco, y llama la atención, de modo semejante a Bajtín, sobre la novelización de la epopeya con un apotegma (*ibidem*: 200): “la novela pervive, la epopeya pertenece al pasado”.

Las tesis de Grégoire han sido atacadas por la crítica posterior y sobre todo por Mavrogordato (1956), a quien vamos a tomar en consideración a continuación. Sin embargo, últimamente, Bryer (1993) continúa de algún modo las aportaciones de Grégoire con anotaciones sobre cuestiones históricas y observaciones sobre el palacio, la tumba, y aspectos de política, geografía y economía que se encuentran en *DA*.

5.12. Mavrogordato 1956

La edición de Mavrogordato (1956), llevada a cabo desde un punto de vista influenciado por la estilística y el cambio del paradigma historicista al inmanentista, presenta al mundo anglosajón la obra de *DA* y el estado de la cuestión de la crítica en su momento. Incluso hasta hoy su introducción es punto de referencia en muchos estudios por la principal razón que fue una reacción más convencida y mejor argumentada que la de Kalonaros (*ibidem*) hacia la crítica positivista-historicista representada en aquel entonces por el historiador belga Henri Grégoire, cuyas tesis, recogidas de sus numerosos artículos, se explican en su obra de conjunto sobre Diyenís de 1942 que acabamos de comentar. Mavrogordato (*ibidem*) acompaña incluso su edición con una traducción literal-filológica de la versión G.

Desde las primeras páginas (*ibidem*: xiv-v) establece el género de la obra. Se trata, según este editor, de “romantic epic”, forma que

no puede ser una novela a pesar de sus préstamos de la novela helenística. La obra según él está libre de influencias occidentales y está de acuerdo con J. B. Bury (1911: 18-9), quien en su estudio sobre los romances caballerescos en Bizancio, clasifica *DA* entre Homero y el *Cantar de los Nibelungos*. Sin embargo, al final de su introducción considerará la obra como “romance” por su temática. Así Mavrogordato (*ibidem*: xv) afirma que se trata de un poema heroico de la provincia, destinado a la recitación en banquetes y no en el “ágora”:

it is a heroic poem of provincial origin intended for private reading or for recitation not in the market-place, but in banqueting hall of refectory.

A continuación presenta los MSS y las diferentes versiones, haciendo hincapié en que la más cercana al original sería la versión G, pero su versión editada sigue de cerca aquella que, más de medio siglo atrás, realizó Legrand (1892), como lamenta L. Politis (1973: 327):

présentait plusieurs mérites, mais elle n’a point fait avancer la restitution critique du texte, car elle reproduisait tel quel le texte de Grottaferrata édité par Legrand.

La mayoría de los editores, siempre que se trata de establecer una prioridad entre las diferentes versiones, ponen frente a frente las dos versiones más antiguas que, como se ha visto, son la G y la E. Este editor, siguiendo la línea de Hesselting (1927), considera que la versión E está copiada mediante una recitación y por eso se justifican los errores, las repeticiones y las lagunas⁴⁰. Reconoce además que los copistas medievales por regla general reescriben las obras que se suponía que copiaban.

Mavrogordato dedica unas páginas (*ibidem*: xxvi-ix) para revisar la tesis oralista-tradicionalista de la crítica sobre la procedencia de algunos episodios de *DA*, o por lo menos algunos indicios de este proceso. Sin embargo, anota el editor (*ibidem*: xxvii):

⁴⁰ Hemos visto que esta tesis se ha combatido por la crítica. Los errores se deben a la poca atención del copista, como ha demostrado entre otros Alexiou (1985).

we are surprised to discover an entirely different world: a world of supernatural feats, magic weapons, and talking birds; in which Digenes is only one of a number of heroes we have never heard of before – Andronikos, Porfyrios, Armouropoulos, Konstantas, Theophylaktos, Xantinos – and is not by any means the most popular.

Y continúa diciendo que Diyenís no aparece en todas las canciones sino en una serie de estas, las que tratan el tema de la muerte del héroe. No obstante, las que se pueden conectar con *DA* son una serie con la temática del rapto de mujeres. Para Mavrogordato (*ibidem*: xxviii):

the relation between the ballads and epic is not one between successive stages of composition, or between different treatments of the same materials, adapted in one form for street singing and in another for ceremonial recitation or private reading. It is rather a relation between different levels of interest in the same community.

De todas maneras, piensa el autor, dichos cantares, en su forma actual, después de novecientos años de transmisión oral, no se pueden considerar fuentes de *DA*. Esto igual se debe a una primera impresión errónea, según la cual, un cantar mucho más reciente, especialmente si se hereda en el sorprendente dialecto de Pontos, puede parecer más impresionante que un texto épico medieval de segundo nivel de transmisión. Sólo uno de los cantares se hereda en un MS (Destyny 1877), el del *Hijo de Armuris* o *Cantar de Armuris*, mientras que la historia crítica de algunos como el del *Hijo de Andrónico*, es bastante oscura. Concluye que con respecto de las fuentes orales de *DA*, estas deben ser algunas de las baladas históricas más que las “románticas”, mientras que muchos episodios fueron inventados por el autor de la obra.

Mavrogordato ofreció un resumen de la obra muy detallado, utilizando las tres tradiciones, E, G y Z (TAPO) e incluso las versiones rusas, señalando las diferencias del contenido que se encuentran en los MSS. Muchas de sus anotaciones se referían a nombres de personas y lugares, haciendo referencia a las

investigaciones de Grégoire⁴¹. Entre sus intenciones principales está el ofrecer los resultados de la crítica hasta el momento de su edición, comentando, admitiendo o rechazándolos según sus propios criterios. Principalmente este autor se opone a las tesis de Grégoire, llamando por ejemplo “axioma” –por su origen arbitrario– la creencia de Grégoire de que *DA* refleja la paz establecida en el s. X entre los árabes y los fronterizos y heréticos paulicianos.

Para Mavrogordato tampoco era aceptable como *terminus post quem* el año 944, según proponía Grégoire (*ibidem*), porque el “Abgaro de Edesa” se llevó por Kurkuas a Constantinopla ese año, manifiesta Mavrogordato, ni tampoco las versiones eslavas son fieles traducciones de la versión original (*ibidem*: xlii). Para Mavrogordato el MS de G nos lega la versión más antigua por razones que atañen al “lenguaje y el estilo” (*ibidem*).

Los comentarios arriba mencionados junto con otros de carácter histórico, fueron pronunciados por Mavrogordato en el comentario del episodio del encuentro de Diyenís con el emperador. Grégoire (*ibidem*) fundamenta sus argumentos sobre elementos reales relacionados con nombres y eventos históricos, para llegar a sostener que la versión original de *DA* actualmente perdida, se refleja en las versiones rusas por su “verismo” sobre la revolución de los paulicianos.

Con respecto a la proximidad de las versiones eslavas con las canciones acrílicas, Mavrogordato no excluye esta posibilidad y piensa que por esta razón son ambas el resultado de “some rustic deformities” debidas a la transmisión oral.

En cuanto a las demás versiones se refiere, consideraba entre las primarias, junto evidentemente a la G, las T y A, mientras que la E

⁴¹ Moore (2001) recoge la polémica entre Hesseling (1927) y Mavrogordato (1956) por una parte, y la de N. G. Politis (1909) y Grégoire (1942) por la otra, sobre el carácter nacional de *DA*, mostrando que a partir de Hesseling y de Mavrogordato, cuya crítica se convirtió en la punta de lanza contra las tesis positivistas-historicistas de Sathas y Legrand (1875) y Grégoire (*ibidem*) e idealistas-romanticistas de N. G. Politis (*ibidem*), gran parte de la crítica fuera de Grecia dejó de considerar como épica nacional de los griegos modernos la obra de *DA*. Sin embargo, Moore (*ibidem*) sostiene que Gaston Paris consiguió con su crítica convertir la *Chanson de Roland* en epopeya nacional de Francia (Lo mismo ocurrió también con el *CMC*, por la crítica positivista-historicista de Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo y sobre todo Menéndez Pidal en la turbulenta primera mitad del s. XX -cf. Portolés 1986-).

era, según él, posterior a la T y A. La falta en la E del episodio en que interviene el emperador, lo interpreta como señal de su origen más moderno (*ibidem*: xliii). En otro punto de su introducción (*ibidem*: lviii), resumiendo los pasajes de la descripción del palacio, los jardines y la tumba, considera los errores del copista en el MS E, debidos a los errores del bardo mientras intentaba recordar las palabras.

Este autor anota sobre la historia de la hija de Haplorrabdis con la cual comete adulterio Diyenís (libro V de G, cf. en este estudio en el apartado sobre la práctica medieval), que sigue el modelo de una fórmula frecuente de jactancia en la poesía heroica, con paralelos textuales desde la *Iliada* (xx.83 ff) y el *Beowulf* (480, 636), pero por razones de ética cristiana, la justificación de la narración del incidente (expresada en primera persona por el mismo héroe Diyenís a un desconocido que encuentra por el camino) es el arrepentimiento que siente por el adulterio cometido.

Mavrogordato procura establecer unas relaciones textuales literarias por cuestiones de estilo. Hacia esta dirección se dirigen comentarios relacionados con el tema del rapto de la novia, que se narra en un ciclo de canciones. Estas se pueden considerar como variación del tema de Lochinvar con influencias de otras fuentes (*ibidem*: li). Así mismo, la descripción de Maximú por el héroe Diyenís poco antes del encuentro amoroso con ella, recuerda aquella de Europa en Aquiles Tacio y a otra virgen descrita en la obra de Eustacio Macrembolita.

En el apartado de las “discusiones”, intenta dismantelar⁴² con argumentos basados en fuentes históricas, las teorías de Grégoire sobre el origen pauliciano del núcleo de *DA*. Anota Mavrogordato (*ibidem*: lxiv-v) que todas las principales identificaciones, Ambron–Omar, Chrysocherpes–Chrysocheir, Karóes–Carbeas, se señalaron también por los primeros editores, Sathas y Legrand (1875). Pero en dichas identificaciones se crea confusión sobre quién es árabe y quién es pauliciano o sea, cristiano herético. Además no hay ninguna mención sobre el dogma de esta secta y el autor de *DA* es imparcial tanto en las relaciones entre cristianos y árabes, como también entre

⁴² Como hace Leo Spitzer (1948) con los argumentos de Menéndez Pidal sobre el carácter histórico del *CMC*.

paulicianos y ortodoxos. Parece más, según Mavrogordato, que el autor ignora esta secta y sus costumbres religiosas, aunque tienen razón Sathas y Legrand, según piensa, en señalar la conexión de los nombres. Sin embargo, su tesis sobre que el objetivo de los paulicianos era de re-helenizar el imperio romano del oriente, es errónea, afirma Mavrogordato (*ibidem*: lxxv) y se debe a su obsesión nacionalista de la época y de la “Gran Idea”:

They were unfortunately obsessed at the time with the great idea of producing a hero to lead Greece in a secular crusade against the Turks.

A causa de esta obsesión política nacionalista, sus tesis fueron adoptadas treinta años después por N. G. Politis (1909), quien presentó *DA* como la epopeya nacional de la Grecia Moderna. Mavrogordato (*ibidem*), en un estilo algo irónico, se maravilla de cómo, uno que es capaz de leer el poema del inicio hasta el final, puede “tragarse” eso, especialmente si ve que el protagonista es el fruto de una “unión feliz” entre una cristiana y un árabe musulmán. Además, anota que *DA* es un poema con poco sentimiento y fanatismo religiosos:

It is difficult to see how anybody capable of reading the poem from beginning to end could be expected to swallow this, seeing that the hero is *ex hypothesi* a happy fusion of Cristian and Mohammedan blood. There is little religious fanaticism in the poem, and only the most perfunctory expressions of orthodox Christianity. There is in fact little sign of any real religious feeling at all.

Se justifica lo dicho por el hecho de que la mayoría de los enemigos de Diyenís eran aparentemente cristianos y quizás el autor de *DA* no tenía entre sus objetivos hacer propaganda ni a favor de los griegos ni a favor de los paulicianos, sino que escribía sobre batallas del pasado de un modo romántico (*ibidem*: lxxvi).

No obstante, Mavrogordato (*ibidem*) minusvalora la influencia monástica tan evidente en la versión G, versión que considera más cercana al original, y anota que la pasión religiosa y teológica no estaba universalmente extendida en Bizancio como se cree.

Kyriakidis (1926) observó en primicia tres fases de revisión de la historia de Diyenís que nos legan los MSS. En la primera de estas sitúa la versión E, luego en otra revisión se compuso la G y en una tercera llegamos a los MSS del grupo Z (TAPO). Se contraarguye, según Mavrogordato (*ibidem*: lxxvii), que Kyriakidis expresó este juicio porque estaba “influenciado mal” por N. G. Politis; sin embargo es efectivamente lo que ha demostrado hoy la crítica que ya hemos referido.

Mavrogordato (*ibidem* lxxviii) continúa atacando las teorías de Grégoire utilizando las herramientas y los métodos de la retórica para contraargumentar con propuestas de identificaciones igual de posibles que las de Grégoire sobre nombres de ciudades y de personajes, incluso sobre el nombre de Diyenís, a quien Grégoire identificó con un oficial de las milicias bizantinas con el nombre Diogenis, muerto en 788, igual que Roland (cita a Grégoire 1942: 34), como hemos visto anteriormente.

Sin embargo, afirma Mavrogordato (*ibidem*: lxxii), aun si fuera la propuesta del tal Diogenis tan bien documentada que no quedara ni la mínima duda que fuera él Diyenís, aun así en la obra se dibuja la figura de un héroe solitario y novelesco:

Finally it must be said that even if Diogénes were a more convincing figure, it is apparent that the epic is not about a good officer or even about a successful general of the imperial government, but about a lonely hero of romance; a hero who somehow crystallized social and political emotions and perhaps – like King Arthur or like Robin Hood or like Piers Plowman – was not a reflection of any clear original.

El estudioso británico no deja de admitir que una de las contribuciones más interesantes de Grégoire fueron los paralelismos que señaló entre *DA* y dos poemas musulmanes: la epopeya turca *Sidi o Sayyid Battal* y la árabe *Dat el Himmat* (o *Delhemma*). Grégoire (1942-3 = 1975), con la ayuda de las investigaciones de Marius Canard (1937) sigue las historias de tres epopeyas musulmanes. En otro punto, pasando del *Nibelungenlied* al poema latino *Waltharius*, señala la semejanza de la escena del héroe que descansa apoyando su cabeza encima de las rodillas de su bella en estos poemas occidentales, con el *Devgeny* eslavo. Mavrogordato anula la

importancia de esta escena indicando que estas son coincidencias fortuitas más que pruebas de relación, y por supuesto, no deja sin señalar la futilidad de buscar en extremo reflejos de sucesos históricos en los poemas épicos (*ibidem*: lxxiii).

Mavrogordato en sus conclusiones apunta que *DA* no refleja de ningún modo un conflicto de carácter nacionalista entre los griegos o los cristianos por una parte y la barbarie o los musulmanes por el otro (*ibidem*: lxxvi). Citando a Moss y su trabajo de 1935 *Birth of the Middle Ages*, refiere que la cultura islámica no era considerada a los ojos de los europeos medievales como una cultura opuesta al cristianismo y de origen asiático. Procedía del mismo substrato cristiano y helenístico, y por esta razón, sostiene Mavrogordato basado en Vasiliev, escritores como Juan Damasceno o Dante consideraban que el Islam era una herejía de la religión cristiana.

Argumentando en contra de las teorías historicistas de Grégoire, quien identificaba todo lo que sonaba parecido con nombre histórico en la obra de *DA* convencido de que al ser epopeya (según la noción hegeliana del género épico) debería reflejar a la fuerza hechos históricos más o menos verdaderos, Mavrogordato echa en cara a Grégoire su olvido de que se tratase de literatura y que según refiere Aristóteles en su *Poética* (1460a 26), los poetas no representan lo verdadero sino lo verosímil y lo que es posible que ocurra.

Tampoco cree posible lo que sostiene Grégoire sobre la datación de *DA* antes del 944 utilizando como argumento el traslado a Constantinopla del *Mandylion* de Edesa, anotando Mavrogordato que igual se trata del *Mandato* de Edesa que se quedó en Edesa hasta después de 944.

Este autor forma sus teorías con la intención de rescatar *DA* de las manos del nacionalismo griego, como pensaba él, y desconecta la obra del género épico clasificándola como novela. *DA*, según dice, está libre de propaganda política y teológica y carece por completo de cualquier tipo de fanatismo, porque se basa en material folklórico flotante (término que utilizaban los críticos estilísticos). La obra, según anota, no puede ser precisa en sus referencias históricas. Lo único que se puede extraer es el marco general histórico-geográfico. Se escribió en un periodo de *pax romana* y su autor era originario de la zona fronteriza del Éufrates y posiblemente bilingüe. Cree que conocía de oídas las leyendas de la revolución de los paulicianos y

recogió su información sobre las incursiones árabes en territorios bizantinos, según parece, de fuentes árabes; y como se dirigía a un público griego, estuvo atento en no herir su sensibilidad y evitó asociar a su héroe ni con generales ni con ejércitos ni con grandes ciudades, situándolo en la ficción literaria. Respecto a los personajes históricos, comenta Mavrogordato, algunos era difícil disimularlos, y cuando el autor de *DA* debía utilizar el nombre de alguna familia noble, resolvió el tema llamando a todos “Ducas”. Incluso los nombres de Irene y Eudocia eran muy comunes, mientras que para el nombre propio del héroe es utilizado el nombre de emperador de la dinastía de los Macedonios, Basilio II el Bulgaroctono (= “Matabúlgaros”). Así finalmente, cuando recupera un espacio en la ficción para la obra de *DA*, y como tal, es un género sin pretensiones propagandísticas (*ibidem*: lxxix):

The poem of *Digenes* is in fact a romance, and a romance destitute of theological or political propaganda; fortunate is the reader who can not only find in it with Grégoire (*Ant. Class.* i. 424) ‘des indications géographiques nombreuses et précises’ but draw any substantial information from them. It is marked by a complete absence of fanaticism or political urgency because it is based on floating folk-tale; and it is of learned execution because it is written by a monk or scribe with enough education to want to make out of floating folk-story something permanent like ‘*l’art des musées*’, that is to say like Homer, or perhaps like Pseudo-Kallisthenes. We know that it was written when there had been for some time a ‘Roman peace’ on the frontiers of the Empire and when there was a possibility and a prospect of that peace being maintained. The author is telling a story of the past and not recording contemporary events. He has heard of the Paulician rebellions but knows very little about them, in spite of the fact that he appears to be writing in their own country on the Euphrates. He can suppose without improbability that the funeral of Digenes was attended by delegations from Baghdad and Babylon; and he took apparently from an Arab source a chronicle of the Arab raids of the ninth century as part of his background. He had no difficulty in reading it because as a dweller on the frontier he was certainly bilingual, like the Emir (GRO i. 115). As his poem was intended for Greek readers he was careful to connect his hero with no generals, no armies, and no big cities. Historical characters in romance, like the author’s friends in a

modern novel, are often difficult to disguise; when he was obliged to name a Greek family he avoided the difficulty by calling them all Doukas.

El autor del original, que no debía ser muy diferente de la versión G, piensa Mavrogordato, podría ser un monje de la provincia de Comagena de Siria, y su lengua, la de la Biblia de los Setenta, con pretensiones literarias. Estaba más familiarizado con Aquiles Tacio que con Homero, pero en general su cultura literaria era limitada y su ideología era pacifista sin ningún indicio de nacionalismo:

It would be pleasant to believe that in the figure of Digenes the author was personifying a new political ideal for the future of the Empire.

Este periodo de paz en las zonas de la Alta Mesopotamia, sostiene este editor (*ibidem*: lxxx-xi), se estableció en el reinado de Constantino IX el Gladiador a partir de la mitad del s. XI, tras las victorias de Basilio II Bulgaroctono, la conquista de Edesa por su general Jorge Maniakes y el traslado de la carta de Jesús dirigida a Abgar que se encontraba en esta ciudad. Anota Mavrogordato que una descripción encomiástica de Jorge Maniakes nos legó Miguel Pselós, y el mismo erudito bizantino nos deja también el encomio del otro emperador guerrero, Constantino IX el Gladiador. En estas descripciones se encuentra el paralelo del pecho blanco y brillante como el cristal, de Diyenís⁴³ (G.IV:199).

La teoría de Mavrogordato sobre el autor y la fecha de *DA* consiste en que después de algunos años de paz este autor, mirando hacia el pasado glorioso, quiso componer un poema sobre un héroe ficticio que recibió honores por el emperador Basilio. Sus fuentes, como había ya adelantado, era el material folclórico “flotante” y libros de historia tanto bizantinos como árabes. Por ejemplo el Continuator de Teofanes refiere los nombres de los tres generales que se mandaron contra los paulicianos: estos eran León Arguirós, Andrónico Ducas y

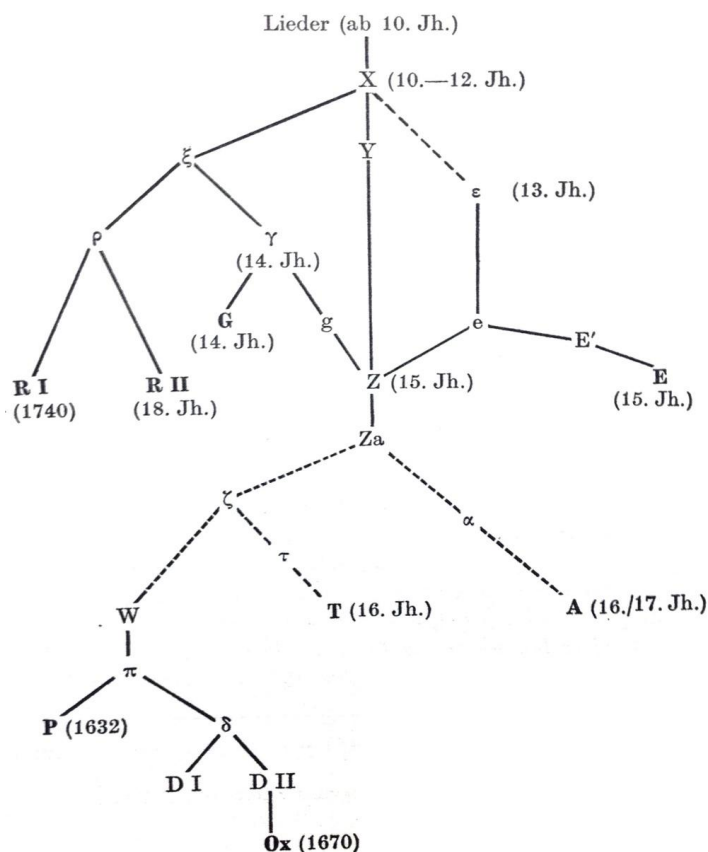
⁴³ En realidad se trata de un *locus communis*, que corresponde al contenido del ideal de belleza medieval, igual que la descripción del Emir en el comienzo de la versión G, que lo presenta rubio de piel blanca.

Sudalis, pero piensa Mavrogordato que la descripción de este episodio debe proceder de Skilitzes, coetáneo de Pselós (mitad del s. XI).

Mavrogordato concluye su introducción repitiendo que el héroe Diyenís es un héroe simbólico y el poema no narra la historia real sino una adaptación de la historia combinada con elementos novelescos “puros”.

5.13. Trapp 1971

El estudio de Trapp (1971) (*cf.* Alonso Aldama 2009: 48-9) es principalmente de ecdótica textual utilizando la metodología de la edición de textos clásicos con una atención escrupulosa. No obstante, supuso muchos más manuscritos de los seis existentes.



Por esta razón, como se puede observar en el *stemma* que presenta, L. Politis (1973: 339) llama a todas estas versiones imaginarias “fantasmas” y expresa sus dudas sobre la practicidad y el realismo de este método:

Dans son Introduction M. Trapp a trop parlé de «Vorlage», «Urform», «ursprüngliche Form» de chacune des versions ; et dans son *stemma* nous voyons, en dehors de Z (pour TA combinés),

un γ pour G, et les E', e, ε pour E. On visera donc, pour ces derniers (de Z j'en parlerai plus loin), à la reconstitution de γ et de e ou de ε ? Mais γ dérive (selon le même stemma) d'un ξ , et celui-ci d'un X, ε est également dérivé de X. Pourquoi donc s'arrêter aux γ, ε, Z , et ne pas avancer (si l'on peut) vers X ? Ce serait certes une entreprise assez difficile ; mais il n'est pas moins difficile de savoir chaque fois où il faut s'arrêter, pour la reconstitution de un texte, dans le vaste et obscur espace qui sépare l'archétype des versions individuelles.

Trapp (*ibidem*: 69) en términos puramente textuales, dejando aparte cuestiones de *realia*, piensa que todas las versiones derivan de un solo arquetipo y este se compone a base de cantares épicos breves. A esta conclusión llega tras descubrir que existe un desacuerdo entre los hechos narrados por una parte, y los resúmenes y las introducciones internas que se encuentran en cada uno de los episodios o libros principales de la obra,⁴⁴ por el otro.

Este editor divide la obra en tres bloques principales (*ibidem*): 1) la historia del Emir y el secuestro de la hija de Ducas, es decir de la futura madre de Diyenís, 2) las bodas de Diyenís y 3) las hazañas de este. Anota, además, cuatro motivos que se repiten: 1) el rapto de una doncella –primero por el Emir y luego por su hijo, el joven Diyenís; 2) la maldición de la madre –primero por la abuela materna de Diyenís hacia sus tíos para forzarlos a luchar hasta la muerte con el fin de recuperar a su hija, y luego por la abuela paterna de Diyenís, para obligar a su hijo a abandonar a su mujer cristiana y volver junto a sus damas árabes a su tierra natal; 3) el adulterio de Diyenís que se repite (en G) con la hija de Haplorrabis y la amazona Maximú; y 4) el motivo de la conversión a la cristiandad, primero del Emir y luego de su madre con todo el séquito de ellos, que pasan desde Siria a tierras bizantinas.

Como filólogo clásico, Trapp (*ibidem*: 70) no deja sin comparar la obra de *DA* con las homéricas, indicando como elemento común el paso a la narración en primera persona en dos escenas de despedida: la del Emir con su mujer y futura madre de Diyenís y la de Héctor con Andrómaca. El *DA* podría ser equivalente a las obras homéricas por los temas que trata, y por el gran éxito que ambas

⁴⁴ que como hemos visto en el apartado sobre la práctica medieval esto, el introducir 'exordium' y concluir, era un aspecto retórico del *ars dictaminis*.

conocieron. Esto se testimonia por la existencia de numerosos MSS por un lado y de canciones por el otro. Sin embargo, observa Trapp (*ibidem*), la forma, por falta de un individuo de la altura de Homero, quedó más pobre, hecho que degrada la obra para situarla mucho más abajo que las homéricas.

Señala (*ibidem*) el estilo novelesco (más destacado en G) que se manifiesta en las influencias de la novela helenística, sobre todo la de Aquiles Tacio, y la proximidad de *DA* a las novelas caballerescas de los siglos siguientes. Indica como fuente alguna crónica medieval para la genealogía del héroe, principalmente la de sus abuelos.

Concluye su introducción con una descripción del arquetipo (*ibidem*: 51-69) basándose en los contenidos de casi todas las versiones, mientras que con respecto de la prioridad entre los diferentes MSS, considera que la más cercana al original es la G, oponiéndose (*ibidem*: 37) a la tesis de Krumbacher (1904), quien quería más cercano el E por su estilo popular.

5.14. Stylianos Alexiou 1985

Stylianos Alexiou (1985) tiene en su haber estudios y trabajos en filología clásica, bizantina, neogriega y arqueología. Se acercó al texto del MS E, difícil de editar según se lamentaban casi todos los que de esto se ocuparon antes que él, y toma la decisión “valiente” de llevar a cabo esta tarea. Siguió el esfuerzo y el camino que abrieron Kyriakidis con sus comentarios (1926) y cincuenta años más tarde Ioanna Karayianni (1976) con su tesis doctoral.

Alexiou (*ibidem*), por su parte, tomó muchas iniciativas para corregir los errores del copista. Como explica en su introducción, los demás editores, Hesseling (1912) y Kalonaros (1941–facsimil 1970) no tenían ni la preparación ni las herramientas para llegar a un estudio paleográfico capaz de recuperar el texto del MS E, que se encontraba en un deterioro grave. Además, dicho texto estaba lleno de errores de un copista demasiado distraído y sin ambiciones de intervenir artísticamente en el texto, cómo era la costumbre para los textos en lengua vernácula. Trapp (1971), que fue el primero en poner juntas y editar en paralelo todas las versiones de *DA* y en mostrar las

relaciones entre los diferentes MSS⁴⁵, con resultados que siguen siendo válidos hasta hoy para la crítica textual, no era lo suficientemente atrevido para “restablecer” completamente el texto E, lamenta Alexiou (*ibidem*). Por lo tanto, en su estudio paleográfico este último editor explica sus correcciones, que por lo visto son apreciadas también por los estudiosos y editores que le siguieron, los cuales expresan su deuda hacia él (Ricks 1990 y E. Jeffreys 1998). Analiza los errores y los clasifica según sus características (1985: κη´-κθ´):

Detrás de los errores de homofonía se buscó la palabra correcta, detrás de la simplificación sintáctica la expresión original, detrás de la alteración métrica, la recuperación del verso. Los añadidos y las escrituras dobles que estropeaban el verso, alargándolo, se eliminaron. Las simplificaciones y las omisiones se completaron según el sentido, la versificación, los paralelos y las fórmulas del propio texto. Sin embargo, estas intervenciones eran pocas y obvias y raramente se tomó una intervención más drástica [traducción mía].

Sin embargo, explica que tenía siempre en mente que se trataba de un texto heredado mediante la escritura, e igual que E. Jeffreys (1998), no considera los MSS de *DA* como variantes de la misma obra, puesto que son creaciones artísticas que tratan por una parte una línea temática más o menos parecida, con deudas unas con otras, pero por otra parte, fueron compuestas en épocas diferentes, y satisfaciendo el gusto literario de otra “época” y de otro “contexto”⁴⁶.

⁴⁵ En la misma línea, están también los comentarios de Kyriakidis (1926) sobre la “verdadera inspiración artística” del *DA E* y su ensalzamiento de las descripciones en esta versión, las cuales caracteriza vivaces y llenas de dramatismo. No obstante, lamenta la forma incompleta y sin arte del conjunto, por la cual acusa la incapacidad del autor de superar la estructura biográfica e introducir una mayor variedad de caracteres y acciones como en la epopeya homérica y germánica. Grégoire (1932: 436), influenciado por el tradicionalismo y el oralismo, reconoce, a pesar del deterioro del texto, “presente des séries de vers d’ excellente allure”, en lengua vulgar procedentes de las canciones populares que sirvieron de fuentes al autor. En estos versos “la saveur poétique est infiniment plus forte” que los fragmentos en lengua más arcaizante, procedentes de las fuentes escritas de la obra. Otro autor que enaltece el “frescor extremo” de los versos de *DA E*, mientras que lo niega a las demás versiones, es Danguitsis (1947: 205).

⁴⁶ Término el primero de los formalistas y su matización, el segundo, por Schaeffer 2006.

No quiso imponer una uniformidad en la lengua y aceptó incluso algún que otro vocablo de Creta (tierra natal del copista) o alguna adición más moderna, si no se alteraba la versificación, mientras que respetó las reglas de ortografía del MS, el cual seguía la tradición bizantina.

La separación del texto en unidades más pequeñas se justifica por el propio texto, que a veces empieza con una recapitulación de lo que se dijo anteriormente, o el final de un episodio y el comienzo de otro, o incluso la introducción de la nueva unidad con el uso de una frase estereotipada.

Con un criterio lingüístico y de versificación, saca del propio texto los 12 versos que considera que fueron añadidos en otra fase y los edita al final como anejo. Estos versos, según Alexiou, fueron una interpolación entre el final del “Cantar del Emir” y el principio de las hazañas del joven Diyenís. A la misma táctica acude para mandar fuera del texto y señalar como anejo, la oración de la joven al final de la obra, que es evidente para él que sigue otro estilo y otra tradición, el eclesiástico, resultado de algunas interpolaciones. Esto se explica por la exclusividad del mester de copista de los monjes, en los centros monásticos sobre todo.

Alexiou sostiene que no todas las versiones tienen el mismo *valor* respecto a su proximidad al original (1985: λ'), y expresa abiertamente su preferencia hacia el texto E, el cual, por

razones reales, fuertes e importantes (históricas y geográficas), lingüísticas y de versificación, es más *válido* [traducción mía].

En su tarea de recuperación del texto E, utiliza también las demás versiones y explica –lo que comprueban con la ayuda de la informática, algunos años después, los estudios de Beaton (1993a y 1993b)– que una versión del E más antigua sirvió de fuente para la redacción de G, y el mismo E junto con un MS de la familia de G sirvieron de fuentes para la versión Z (TAPO). El punto débil de Alexiou, que desencadenó una polémica entre los estudiosos, es la aplicación de términos peyorativos, siguiendo una actitud en el ámbito de la filología que ya no se practica, con el fin de disminuir el valor artístico de las demás versiones y sobre todo de la G (*cf.* Galatariotou 1993: 38-54).

En el estudio preliminar de esta edición, las referencias históricas y geográficas y la tradición de Asia Menor de la obra, ocupan un lugar primordial. El marco de los hechos narrados queda establecido ya por Sathas y Legrand (1875) y Grégoire (1932 y 1942), y se remonta al s. X y la zona de Éufrates. Alexiou amplía este marco enriqueciéndolo con más referencias, basándose sobre todo en referencias del texto E tales como las siguientes: las expediciones de Harún al Rashid de finales del s. VIII (E255-60); la ocupación del monte Zygós por los árabes, que subían por las orillas del río Hermón (E262-3); la lucha de los árabes contra los bizantinos y los persas (E150); el general árabe Muslamah de principios del s. VIII que invadió Asia Menor y llegó a poner cerco a Constantinopla, cuyas hazañas se cantan en la epopeya árabe *Delhemma*, se presenta arbitrariamente como el padre de Harún, siguiendo motivos literarios (análoga es la relación de sobrino a tío entre Roland y Carlomagno en la *Chanson*). Alexiou, basándose en estudios anteriores en esta dirección, entre los que podemos destacar los de Grégoire (1929-30, 1931, 1940-41 etc.), señala como muy importantes las referencias del mundo árabe, como la de los *Hashishin* (Κασίσι E245) y ciudades como Emek y otras (véase el apéndice de los nombres de la obra).

El término de “acritis” tiene una sólida base histórica, según este editor. Los “acrites” tenían que servir también como unos guardianes de la lealtad, contra los bandidos “apelates”, que también se ven representados en la obra.

Otra categoría de referencias históricas y geográficas son las que provienen de un pasado remoto y quizás fueron heredadas a través de tradiciones o fuentes escritas u orales que Grégoire (1932, 1936) intenta identificar. Tales son los nombres de Kínamos y Filopapús, los dos bandidos contra los cuales lucha Diyenís, y la figura literaria de la amazona Maximú.

Alexiou, con respecto al género de *DA*, defiende el carácter épico por su estilo y relación con los cantares de transmisión oral. Tales elementos épicos son las repeticiones y fórmulas, la lengua vernácula, el “verso político” (=decapentasilabo yámbico) y la acción bélica que a pesar del elemento amoroso, sostiene Alexiou, conlleva una buena dosis de violencia. Señala también el mismo estudioso como elementos épicos, el espíritu competitivo y los combates, las cacerías, la rápida madurez del héroe, el rapto de mujeres, la virgen

guerrera y la narración en primera persona. Alexiou, teniendo en cuenta sólo la versión E, la cual considera la más cercana al original, señala que respecto a la novela bizantina del s. XII, *DA* carece de elementos maravillosos, con la excepción del “dracocidio”, el cual considera parte de una tradición popular con origen bíblico y con paralelos en muchas epopeyas (como el *Beowulf* y el *Cantar de los Nibelungos*). Además, como era de esperar, menciona como obras del mismo género *La Chanson de Roland* y el *Cantar de Mio Cid*.

El mismo autor niega tanto la teoría tradicionalista como la oralista de A. B. Lord (1964: 207-20) sobre la composición y transmisión oral de la obra y cree, basándose en Bowra (1952), que al principio se dirigía a un público de oyentes pero hacia el s. XIII se dirige a un público de lectores. Aun en la fase de recitación la existencia de una versión escrita es imprescindible, anota Alexiou.

Por la larga tradición escrita en Bizancio, Alexiou piensa que la obra se dirigía más bien a un público que lee o al destinatario de una lectura pública (de alguien que la lee delante de un auditorio en los banquetes y no en el “ágora”, por ejemplo, como anotó Mavrogordato (1956)). Los elementos que relacionan la obra con la poesía oral, como las fórmulas por ejemplo, se deben a cuestiones de estilo y al conocimiento de una tradición popular de carácter oral por el escritor, cuyos elementos incorpora en su obra, dice siguiendo a Elisabeth y Michael Jeffreys (1979) en sus comentarios sobre la *Guerra de Troya*.

Junto con L. Politis (1970) piensa Alexiou que la lengua del E era la lengua vernácula bizantina, que era por sí misma una lengua mixta con elementos cultos y principalmente con préstamos de la lengua eclesiástica. Era la misma lengua que utilizaron Teodoro Pródromo el Pobre, Glykás y Spaneas. Dista de la lengua del G, la cual considera artificial y rimbombante (1985: οη´). Sin embargo, algunos estudiosos reclamaron erróneamente que se trataba de una lengua hablada medieval, mientras que otros consideraron que la lengua de la obra estaba basada en uno de los dialectos del griego más elaborados y diferenciados con respecto a la lengua vernácula, como el dialecto cretense o el del Mar Negro, tesis que para este editor también que ha quedado sin fundamento.

En el léxico de *DA E* se hallan también numerosas palabras extranjeras, algunas de origen árabe y otras de origen latino. Los

vocablos con procedencia latina están adaptados al sistema declinatorio griego y su uso en la composición.

La versificación de la versión E es el decapentasilabo yámbico sin rima. Alexiou (1985: πβ-πς') ha prestado mucha atención en la recuperación del verso y ha anotado que los errores del escriba lo han alterado, por eso toma decisiones drásticas para recobrarlo. Llega a las conclusiones de que cada verso es una frase completa en cuanto al sentido y la sintaxis, sin necesidad de encabalgamientos (que muy raramente se encuentran en esta versión), y los hemistiquios se caracterizan por un equilibrio entre sí. La cesura se realiza después de la octava sílaba. A veces excepcionalmente se puede hallar después del artículo determinado. El verso mantiene un ritmo estable, es casi carente de cacofonías y de dialefas. Estas últimas, sin embargo, cuando existen, no molestan el oído. La sinalefa funciona de forma regular y es natural para el griego medieval; el efecto de esta es la producción de sílabas largas y breves en época en que la prosodia cuantitativa dejó de existir, y enriquece el verso aumentando la musicalidad. El fenómeno de la sinalefa está basado en el idioma hablado y resulta bastante natural y agradable al oído griego hasta hoy; incluso se puede hallar en la cesura. El ritmo yámbico, es el ritmo dominante del poema. En ocasiones sin embargo, por el motivo de enfatizar, se aplica el anapesto en un porcentaje del 4% y siempre en dos pies continuos pero solamente en uno de los dos hemistiquios. Cabe también mencionar que el acento en la tercera sílaba pierde la fuerza cuando se acentúa la sílaba anterior o posterior, o sea, la segunda o la cuarta.

De gran importancia en el texto E, según señala Alexiou (1985: πς'-πθ' y 4') y además Lord (1960: 212-3), cosa que admite también E. Jeffreys (1998:lvi), son las fórmulas, el elemento relacionado con la oralidad y fundamental en las canciones populares griegas. Fórmulas pueden ser hemistiquios o versos enteros idénticos o muy poco cambiados y que ayudan a la construcción del poema. En el E se encuentran con gran frecuencia y en todo el texto, hecho que consolida la deuda de esta versión con el estilo oral y popular.

Alexiou (1985: πα') reconoce que no se puede dar una respuesta respecto al lugar de la composición de DA E ni de su autor; formula la hipótesis según la cual este lugar podría situarse en Asia Menor y el

autor no era seguramente clérigo⁴⁷, y por el conocimiento de la pronunciación exacta de vocablos árabes y la precisión del uso de topónimos de la zona podría haber vivido en Capadocia, cerca del río Éufrates, en la frontera con el mundo árabe.

Lo que se puede sostener con seguridad, según Alexiou (*ibidem*), es que en la tradición textual y en la tarea de llegar a un “original”, la versión E es la más cercana de todas las versiones, por su lengua vulgar más antigua, su carácter formulaico y sus exactas referencias histórico-geográficas. La referencia que es para este editor (*ibidem*: 40') el “terminus ad quem” es la que hace a la secta árabe fundamentalista de los *Kasisi* (*Hassasi* = *Assasins*)⁴⁸ (E245), término muy raro en las fuentes bizantinas y en la literatura vernácula, que se halla únicamente en el *DA E*.

En el contexto bizantino, para Alexiou (1985: ρκα' - ρκς') si se tiene que buscar un paralelo bizantino de *DA* en la versión E, este es sin duda el *Cantar de Armuris*, el cual edita y al que le dedica un estudio preliminar en el mismo volumen de su edición junto con *DA E*. Las semejanzas de estilo y temas, de lengua y fórmulas entre estas dos obras son relevantes.

Alexiou (*ibidem*), al estudiar la intertextualidad de la obra, menciona que *DA* ha influido en poemas bizantinos en lengua vernácula, como son por ejemplo los poemas del erudito bizantino Teodoro Pródromo el Pobre⁴⁹. Además, por cuestiones de estilo y por motivos comunes como la matanza de un dragón y de un león, se ve influenciado, según este autor, el poema bizantino posterior a *Diyenís*, la *Aquiliís* (*Cantar de Aquiles*), del s. XIV. Anota también influencias en la lengua, en el estilo narrativo, en la estructura del verso y en el ritmo, de la novela erótica caballerescas *Libistros* y *Rodamne*, del s. XIV (cf. Karayianni 1976: 225-63). Influencias de *DA* se encuentran

⁴⁷ Aunque no descarta por completo la autoría múltiple (*ibidem*).

⁴⁸ Véase catálogo con los nombres al apéndice. Para un opinión contraria a la de Alexiou cf. Catia Galatariotou (1993).

⁴⁹ La referencia que hace Teodoro Pródromo el Pobre es la siguiente: el poeta invita al emperador Manuel Comnenos a pegar con una maza a los golosos abades que comen mientras él narrador –un simple monje– padece hambre. En la escena le recomienda recoger su larga túnica y fijar su boldo en la cintura, y luego debe coger su maza como un nuevo Acritis, y a pegar a esos abades. La referencia se encuentra sólo en G, donde incluso el léxico es casi idéntico; Alexiou lo atribuye a la versión original de *DA*.

también, como piensa Alexiou, en algunos versos de la parodia del cretense Stéfanos Sajlikis “*Αφήγησις παράξενος /Relato extraño*”, del s. XIV.

Con respecto de las influencias de la novela bizantina del s. XII, y de la helenística de la Segunda Sofística, Alexiou (1985: ρς´) concluye que según los estudios de Kalonaros (1940) y de Grégoire (1929-30) estas se deben buscar en las demás versiones de *DA*, más que en el E. En cambio, la versión E, sostiene el autor (*ibidem*), comparte semejanzas de estilo y paralelos textuales con crónicas bizantinas, con el Antiguo Testamento (como la descripción de la cama de Salomón) y quizás con las obras de Jenofonte que estaban incluidas en la educación bizantina básica. En suma, relaciona la obra, por su estilo y temática, con una literatura oral cuyas trazas se pierden en el pasado sin muchas evidencias en la actualidad. Sin embargo, su existencia no se puede negar a pesar de la dificultad de determinarla con precisión, pero tampoco se puede, según Alexiou (*ibidem*: ρι´) ni sobrevalorar dicha existencia, ni llegar a las conclusiones forzadas de las teorías tradicionalistas y oralistas, concordando en este sentido con Beaton (1980: 90 ff.). El tema del dragón que se metamorfosea, que en *DA* es uno de aspirantes a raptar a la amada de Diyenís, Alexiou lo considera como un lugar común en relatos y cuentos de la tradición vernácula, hipótesis que acepta también E. Jeffreys (1998).

Otro tipo de textos donde se pueden hallar indicios de una posible relación con el *DA*, son los que narran historias de guerras, amores, raptos y mestizaje entre los bizantinos y sus vecinos. Tales son, como era de esperar, textos de historiografía y literatura musulmanes, en las que destacan la novela árabe *Delhemma* -donde Acrates es derrotado por el héroe árabe Batal-, el historiador árabe Tabari y el poema turco *Köroglu*. No obstante, a pesar de algunas referencias de nombres y episodios paralelos, tales obras se pueden limitar en su consideración, según Alexiou (1985: ριζ´), como obras que comparten un mundo común sin relaciones directas entre los textos, y señala la escasez de estudios comparativos entre la epopeya bizantina y sus relaciones con las literaturas árabe y turca. Con respecto del relato armenio de *David de Sasún*, con el que se han

destacado semejanzas, piensa que estas se deben a lugares comunes y paralelos de fondo histórico parecido (*ibidem*: ριθ')⁵⁰.

En cuanto a las posibles relaciones entre *DA* y la literatura occidental se refiere, Alexiou (*ibidem*: ρκ'-ρκα') reconoce que son casi inexistentes, con sólo algunos paralelos en un poema francés, la *Chanson de Garin de Montglane*, del s. XII. Refiere también un poema anónimo holandés del 1271 sobre la vida de Jesucristo, donde se menciona el nombre de Diyenís. En este mismo poema también se hacen referencias a otros héroes épicos como Roland y su amigo Olivier, Gauvain de la epopeya del rey Arturo, y a Alejandro Magno; el poeta anónimo ofrece estos poemas como ejemplos que se deben evitar por ser perjudiciales para la salud del alma: “Diyenís cuyo cuerpo / sufrió torturas por el amor de una bella doncella” [traducción mía] (Alexiou *ibidem* 1990: 73).

Las obras de otras literaturas que acabamos de mencionar no presentan, según Alexiou, influencias directas, sino semejanzas debidas a un contexto histórico y geográfico común (en el caso árabe y turco) o análogo (en el caso de las literaturas europeas). No obstante, a pesar de esto, merecen la atención de los filólogos para que se investiguen posibles relaciones. Sin embargo, no ocurre lo mismo con el *Diyenís* eslavo, *Devgenij*. En este caso es obvia la dependencia directa de la obra eslava de la homónima bizantina.

En el contexto de la canción demótica–popular del griego moderno, Alexiou (*ibidem*: ρκς'- ρλ') apunta que la obra de *DA* no se fragmentó en canciones puesto que no se ha salvado ninguna que herede fragmentos enteros o indicios de la obra medieval. Parece que la obra inspiró la creación y dejó nombres y topónimos (*cf.* Beaton 1980: 79 y 1981: 26)⁵¹ como por ejemplo Filopapús, Diyenís, Acritis, entre otros. También existen temas y episodios comunes como el rapto de la novia y la matanza del dragón y de animales salvajes. Algunos temas como la muerte del héroe, han creado un ciclo de canciones bastante amplio. Sin embargo, en las canciones populares, observa Alexiou, el elemento severo y realista de la epopeya se substituyó por el fantástico y el maravilloso. Además, se perdieron elementos

⁵⁰ Para algunas semejanzas más *cf.* Adontz (1929-39: 217 ff.).

⁵¹ Beaton 1980: 26 y Beaton 1981: 79.

referentes al mundo árabe que se quedó atrás, y por lo tanto tales referentes perdieron su sentido.

Concluyendo el apartado sobre la pervivencia de la temática de *DA*, Alexiou (*ibidem*: ρλα΄-) hace mención a obras de arte que se inspiraron en la materia de la epopeya como relieves o pinturas⁵². Tales son un relieve del s. XII de la iglesia de Santa Catalina de Tesalónica, que representa la escena de la lucha de Diyenís con un león al cual el héroe da muerte con sus dos manos, e igualmente un relieve con un tema parecido fue encontrado también en Kiev, en Rusia. Algunos investigadores creen que el héroe representado es Sansón o David o posiblemente Heracles⁵³. Según Alexiou (1990: 83) el hombre bizantino daba diferentes interpretaciones en este tipo de obras y su uso múltiple no era nada extraordinario.

Otras representaciones de Diyenís han sido reconocidas por Alison Frantz (1941), a quien cita Alexiou, en platos de barro del s. XII hallados en las excavaciones de la Escuela Americana en el Ágora de Atenas y en Corinto. El héroe lleva vestimenta medieval, espada, lanza y pequeño escudo y da muerte a un dragón. En otras ocasiones el héroe va acompañado por halcones o leopardos, y en otro plato una joven está sentada en sus piernas y se ve una liebre que huye.

Alexiou anota también (1985: ρλγ΄- ρλδ΄) que el poema dejó sus huellas en obras de importantes escritores griegos de los ss. XIX y XX tras la edición de la versión de Trebisonda por los eruditos Sathas y Legrand en 1875. La figura de Diyenís y el carácter épico de la obra inspiraron a los principales poetas griegos como Costís Palamás, Sikelianós y Kasantsakis, tema que vamos a examinar más detalladamente en otro apartado de este estudio.

La versión de *DA G* es la que se ha considerado y se está considerando por muchos críticos, como la más cercana al original por su forma más extensa y completa, su estructura organizada y la antigüedad de su MS. No obstante, Alexiou, en su estudio comparativo entre las dos versiones más antiguas, la E y G, llega a la conclusión de que la lengua en la que está redactada la G, sus largos discursos teológicos, sus “desaciertos” histórico–geográficos y su

⁵² A veces no es seguro que se trate del héroe Diyenís, y podrían ser también Hércules o David.

⁵³ véanse las fotos de las últimas páginas de la edición divulgadora de Alexiou (1990)

carácter más bien novelesco que épico, no nos permite considerarla como la más próxima al original y no duda en caracterizar con colores oscuros y términos peyorativos su calidad literaria. En cuanto a las demás versiones se refiere, está ya admitido señala Alexiou, después de los trabajos de Kyriakidis (1946: 414-20), Trapp (1971: 26 en ad.) y Michael Jeffreys (1975: 201), que todas las demás versiones del grupo TAPO y la hipotética Z de Trapp (1971) provienen de una compilación entre el propio E y una versión anterior de la tradición del G. Según Alexiou (1985: 4α'-4β') las demás versiones se muestran fieles a otro contexto histórico-geográfico y literario bastante distantes de aquél del s. XII y de la frontera arabo-bizantina, que comprende las zonas de la Alta Mesopotamia, de la Capadocia y del río Éufrates.

Expresando su propia valoración estética de la obra, este editor (*ibidem*: ρλη' - ρλθ') concuerda con Kyriakidis (*ibidem*) en que la obra nunca llegó a constituirse en la gran composición épica bizantina o poesía heroica del nivel estético y de la complejidad de las obras homéricas, y se limitó a una narración biográfica de orden cronológico y de carácter simple. No obstante, no fue por la incapacidad del poeta, como sostuvo Kyriakidis, sino por las circunstancias poco favorecedoras de dicha composición grandiosa, como vamos a considerar en seguida.

Ciertamente, según Alexiou (*ibidem*), en Bizancio no se dieron las condiciones históricas, sociales e intelectuales para una composición de la altura de la *Iliada* y la *Odisea*. El feudalismo, por una parte, no se llegó a completar, y por otra las presiones y las ocupaciones de los francos desde el Occidente y de los turcos desde el Oriente, no dieron el tiempo para tal composición grandiosa. Es decir, el declive del imperio bizantino y del elemento griego dominante, que llevaría gradualmente a la descomposición del Sacro Imperio Romano del Oriente, no favorecía la composición de una obra épica grandiosa⁵⁴.

⁵⁴ Cabe señalar que está latiendo en este punto la noción hegeliana de que la poesía épica es propia de un pueblo que galopa hacia la concreción de su propia conciencia como tal. Los comentarios sobre la novela bizantina anterior a *DA* y la novela caballerescas posterior al mismo, muestran también la repugnancia de Alexiou hacia este género que parece que ocupa, suponemos que lamentablemente para Alexiou, el lugar primordial que debería ocupar la épica

Así mismo, sostiene el editor que a pesar de las condiciones desfavorables, el punto al que llegó *DA E* es bastante considerable y ha renovado la literatura medieval bizantina. Dicha consideración destaca si lo comparamos por una parte con la novela del s. XII, fruto de un aticismo que imitaba las novelas helenísticas, y por otra con la novela caballerescas que le sigue. Ambos géneros para Alexiou (*ibidem*) carecen de “alma” e “ímpetu” o “tono elevado” propios de una epopeya. Especialmente crítico se presenta con la “novela caballerescas”, resultado de la ocupación franca, la cual considera como “literatura antiépica, anémica y de fuga”, que marca seguramente un retroceso, según su punto de vista, de las letras bizantinas.

Por último, dedica unos comentarios positivos respecto a la narrativa, los diálogos vivaces, las imágenes, y los caracteres de la obra. Las escenas que en esto destacan son las siguientes: el duelo singular entre Constantino y el Emir (vv. 1-50), el encuentro de la futura madre del héroe tras su rapto (vv. 178-82), la carta y las lamentaciones de la madre del Emir (vv. 225-91), los desniveles psicológicos de sus futuros padres (vv. 298-317), la conmemoración de la batalla de Milokopia (vv. 503-12), la visita de Diyenís a los bandidos (vv. 622-701), el rapto de la joven por el héroe y la persecución que le sigue por parte del ejército de la familia de ella (vv. 847-968), las bodas, la dote y la vida de los novios en un lugar idílico –un *locus amoenus*– (vv. 1050-88), el canto de la joven después de las luchas de Diyenís con las fieras (vv. 1141-50), la escena donde la joven avisa al héroe para que coja sus armas (v. 1171), la imagen de las señales de humos con las que los jefes de los bandidos llamaban a los demás a reunirse (vv. 1343-7), las descripciones de los caballos y los vestidos (vv. 10-6, 1461-5, 1486-96), la espera de los enemigos que llegan (vv. 1428-9), los celos momentáneos de la joven (1582-94), la descripción del jardín y de la tumba (vv. 1620-47, 1660-5), la reunión de los mozos de Diyenís alrededor de la cama del héroe agonizante (vv. 1678-94), la narración en primera persona de las hazañas (vv. 1709-34), el miedo del héroe frente a la visión del ángel de la muerte (v. 1769-71).

Por último, Alexiou (*ibidem*: ρλδ´-ρμ´) presenta una valoración estética de *DA E*. Defiende su valor artístico, haciendo notar que durante siglos ha estado “copiándose”.

5.15. Ricks 1990

Ricks (1990 y también en 1989) ofrece una nueva propuesta a los estudiosos sobre *DA E*; parte desde un punto de vista tradicionalista y propone que dicha versión podría considerarse como una colección de cinco cantares o poemas relacionados entre sí, pero separados. Corresponderían, según el autor, a las secciones de la edición de Alexiou (1985)⁵⁵, de la siguiente manera:

1. *El cantar del Emir* = parte A'
2. *Acritis entre los bandidos* = parte B'
3. *El romance de Acritis* = parte Γ'
4. *Las hazañas de Acritis* = parte Δ'
5. *El retiro y la muerte de Acritis* = partes E' y ΣΤ'

Otro caso de la literatura heroica que presenta Ricks para justificar su teoría, además de las evidencias textuales de la débil conexión entre las partes, es el ejemplo del *Elder Edda* escandinava del Codex Regius (*ibidem*: 14). Como anota el autor:

The main point to note is the development from material reflecting something close to the original akritic milieu to the *embedding* of such material in later poetry written for a different sort of audience and indeed society.

Así mismo, el *Cantar de Armuris*, un cantar sobre otro héroe, es un episodio singular, más bien de estilo oral, que aunque refleje el conflicto entre árabes y bizantinos, no está relacionado con *DA*; el primer poema de *DA* es el *Cantar de Emir*⁵⁶ y cuenta la historia de los

⁵⁵ Su edición está basada en la caracterizada por él como 'magistral' edición de Alexiou (1985), sobre la que propone sus preferencias a pie de página.

⁵⁶ Beck (1966) sigue la propuesta de Trypanis (1951) y acepta una estructura bipartita como la de *Beowulf*, teniendo como primera parte el *Cantar del Emir*, que sería epopeya, y como segunda la *Novela de Diyenís*. En *DA G* se encuentra otro episodio con cierta independencia, el de la "Hija de Haplorrabis", que ocupa el libro V de dicha versión (*cf.* Dyck 1983), que comentamos en el apartado sobre la práctica medieval en este estudio. Antes que Ricks, Mac Alister (1984) sostuvo también que el episodio de "Diyenís y los bandidos" en el E presentaba una independencia. Estudiosos que anotan el carácter "episódico" de la obra, pero sin

padres del héroe y explica el origen del héroe Diyenís. Sin embargo se caracteriza por una estructura bipartita y refleja hechos históricos sobre un tal emir de Siria, información heredada también por los cronistas de la época; el segundo poema es el *Romance de Acritis*, que tiene carácter novelesco por la supremacía del elemento amoroso; el tercer poema de *DA* es *Acritis entre los bandidos*, que al igual que el *Cantar de Armuris*, es un episodio singular y de estilo oral y trata un tema acrítico; el cuarto trata sobre las *Hazañas de Acritis*, y recoge material de las fronteras orientales y cantos sobre la amazona Maximú; el último poema, titulado *El retiro y la muerte de Acritis*, es de temática acrítica pero de carácter simbólico y el tipo de discurso es el del sermón eclesiástico.

Ricks influenciado por la crítica tradicionalista de las epopeyas medievales y de la cuestión homérica, justifica este punto de vista acudiendo a la importancia que la *canción popular* desempeñó para la literatura griega. Este editor se lamenta que a nivel pan-europeo, las obras heroicas y las bizantinas también, en vez de examinarse por su valor estético, se “excavan” para descubrir su “valor nacional” y la realidad histórica representada en la obra, mientras su valor artístico se queda en muchos casos desatendido (Ricks 1990: 2-3):

All the Byzantine heroic poetry discovered was mined for national content rather than examined for aesthetic coherence. The preoccupation with finding the historical realities *behind* the texts was dominant [...]. Even the most enthusiastic supporters of Greek vernacular literature have rarely had a good word to say for *Digenes Akrites* as a poem.

Este editor (*ibidem*: 8), con herramientas estilísticas y lingüísticas intenta fechar *DA*, y anota que los textos de los ss. XII y XIII presentan un abanico amplio de estilo y de lengua que oscila desde obras semejantes a las canciones populares hasta composiciones en lengua arcaica, fuertemente influenciados por los textos religiosos. Sin embargo, anota Ricks, es difícil fechar con precisión *DA* sólo por la mención al nombre Acritis, que se halla en los poemas

llevarlo al ‘extremo’ como hace Ricks, han sido Trypanis 1951, Alexiou 1982 y 1983 y 1987, M. Jeffreys 1983. Sin embargo esta teoría también descende de la noción romántica del género de la epopeya e influyó en la crítica homérica.

ptocoprodrómicos por dos razones: primero porque no se sabe si el autor de estos poemas en lengua vernácula⁵⁷ (se considera Teodoro Pródromo el Pobre ca. 1100-1170) conocía ya una versión escrita o simplemente conocía el nombre de algún poema oral donde se salvaba el nombre Acritis⁵⁸; y segundo, porque estos poemas denominados ptocoprodrómicos no se han fechado con precisión (Ricks *ibidem*: 6-7)

El editor, que parte de las aportaciones del estudio de Fenik (que tenía a su disposición antes de que dicho trabajo se publicara en 1991) sobre el carácter formulaico y el estilo épico y popular particular de la versión E (en paralelo con el *Cantar de Armuris*), opta por un acercamiento tradicionalista (Ricks 1990: 8):

Should we therefore dismiss the ‘traditionalist’ hypothesis, altogether? There is still room for a more measured form of this approach than was espoused by Grégoire. In the first place, study of the diction and versification of E (and this applied also to *Armoures*) has now shown that it exhibits, if not a formular system of Homeric complexity, at least a deeply traditional base which many writers have left intact.

Acerca de la existencia de *cantares de gesta* bizantinos (sic.) si se permite el término, perdidos, para Ricks no cabe la mínima duda de esta pérdida, mientras que algunos se salvaron en la tradición oral moderna, como la canción del *Hijo de Andrónico*, y otros llegaron a escribirse, como el *Cantar de Armuris*.

Anota el autor (*ibidem*: 9) cinco tipos de fuentes que influyeron en *DA*: a) el material tradicional y folclórico de las fronteras orientales; b) canciones tradicionales heroicas como, según la división que hemos visto más arriba, *Acritis entre los bandidos*, mientras que *Las hazañas de Acritis* esconden detrás de su amplificación el desarrollo uno o varios cantares más breves; c) otra fuente fueron los textos eclesiásticos, y clichés o frases comunes.

⁵⁷ El personaje de uno de los dos poemas es un tal monje Pródromo el Pobre que desea que otro Acritis aparezca para dar una paliza a los monjes glotones de alto rango. En otro alaba el emperador Manuel Comnenos y lo caracteriza como un nuevo Acritis.

⁵⁸ Sin embargo, la frase de “PtocoPródromo” se parece a un verso de *DA G*.

Parece que los fragmentos más desarrollados fueron adiciones e interpolaciones posteriores (como por ejemplo el *Credo* en la versión G); d) textos helenísticos (o antiguos) sólo en el *Romance de Acritis* y en el *Retiro y Muerte de Acritis*; e) por último, cierto tipo de evidencias se pueden extraer de la denominada canción acrítica como se registró en el s. XIX. No cabe duda que estas canciones evolucionaron pero algunas, sostiene Ricks (*ibidem*: 10), proceden de la “fragmentación de la épica”, alteradas seguramente, pero pueden suministrar información acerca del texto original o esconder fuentes que no se conocen por otras evidencias, según deja comprender el autor. Un ejemplo de este proceso puede ser, según el autor, la canción chipriota de *Asguris*. El fenómeno, observa Ricks (*ibidem*), no es extraño en las sociedades medievales y renacentistas, como se puede comprobar en *Erofilis*, de Jortatsis, obra del Renacimiento Cretense.

Ricks concuerda con Mavrogordato (1956: xix,543) en que el héroe Diyenís es simbólico y no se puede encontrar ninguna traza histórica de él. Acepta junto con Beaton (1989) que en la obra se expresa cierta nostalgia hacia un mundo ya perdido; por esta razón reconoce como *terminus post quem* la batalla y el colapso de 1071 en Manzikert.

Con respecto al substrato histórico de la obra, Ricks (*ibidem*: 12-3) piensa que no existe un único para toda la obra sino sólo para algunos de los cinco poemas, siendo el más destacado en este sentido el primero, el *Cantar del Emir*.

Pasando a cuestiones retórico–estilísticas, es decir de lenguaje y de versificación (*ibidem*: 15-6), señala el autor los siguientes elementos: a) cada verso tiende a mantener unidad de sentido con dominante la sintaxis paratáctica; b) es frecuente el asíndeton entre los dos hemistiquios, un octosílabo y un heptasílabo, separados por una cesura marcada; c) el tricolon también es común, entre otros; d) el uso de asonancias es frecuente e) las repeticiones tienen funciones diversas, bien multiplicando el grado de las emociones (ira, tristeza, etc.) o bien mejorando el sentido; f) el estilo directo del discurso es abundante, a menudo retórico y a veces coloquial, pero siempre breve; g) breves son también las descripciones de personas y los símiles; y por último h) la narración es rápida;

El lenguaje es el que llamamos hoy “mixto” – téngase en mente que la lengua vernácula no es uniforme, como ya hemos anotado, puede por tanto oscilar entre un lenguaje coloquial, salpicado por muchos elementos de la koiné helenística y el lenguaje de la Biblia o de los sermones eclesiásticos de los Padres de la Iglesia–. Se emplea de este modo vocabulario de diversos registros, con juegos de palabras, todo ello difícil de reproducir en una traducción, anota Ricks.

Sin duda, como ha demostrado Fenik (*ibidem*), y subraya también Ricks (*ibidem*), el uso de fórmulas es más llamativo en el *DA* E. Estas presentan gran variedad tanto como pura repetición, como evidencia de una “authentic oral performance” o como “muletillas” que ayudan la inspiración para la recitación preexistente a la obra en su forma actual que sería obra de un compilador singular.

Por lo general el lenguaje y la sintaxis son simples, en el sentido que se utilizan bloques constructivos métricos y temáticos simples (*cf.* Fenik 1991). Además se encuentran elementos humorísticos motivadores de la risa⁵⁹. Ricks termina señalando el aspecto popular de lo humorístico en *DA* (*ibidem*: 17):

Exploits its traditional, four-square idiom in ways that, if rarely noble, are unembroidered, pointed, humorous and astute.

5.16. E. Jeffreys 1998

A continuación consideraremos la edición de Elisabeth Jeffreys (1998), que tras la polémica entre la crítica por la prioridad de una u otra versión (*cf.* Moore 2001: 17-37 y la información general

⁵⁹ La risa sería un elemento muy importante en la Edad Media y dentro de la cultura popular. Basta recordar las aportaciones de Bajtín (1989: 452) sobre esto como parte de la explicación del proceso de novelización: “¿En qué se manifiesta el fenómeno de novelización de otros géneros que hemos mencionado más arriba? Los géneros se hacen más libres y más plásticos; su lengua se renueva a cuenta de la diversidad de los lenguajes no literarios y de los estratos ‘novelescos’ de la lengua literaria; se dialogizan; penetra luego en ellos, en grandes proporciones, la risa, la ironía, el humor y los elementos de autoparodización; finalmente –y eso es lo más importante– la novela introduce en ellos una problemática, una imperfección semántica específica y un contacto vivo con la contemporaneidad no acabada, en proceso de formación (con el presente imperfecto)”.

sobre *DA* en este estudio) toma una posición reconciliatoria y vuelve después de Kalonaros (1941) a editar y traducir en un solo volumen las dos versiones más antiguas, E y G. Expresa además su desacuerdo con la decisión de Alexiou (1985) y Ricks (1990) de incluir el *Cantar de Armuris* en vez de G en su edición. Su decisión se basa en el hecho de que los demás manuscritos de la tradición TAPO, según se ha demostrado, derivaron de una compilación entre las dos tradiciones más antiguas: la E y otra con las características de la G (*ibidem*: xiii). Estaría de acuerdo, sin embargo, con añadir la edición Z (de la edición sinóptica de Trapp 1971a), pero su valor sería desproporcionado por la falta de sentido práctico a la hora de usarla, puesto que la Z es una compilación de la E y un MS de la tradición de la G, limitándose a estas dos.

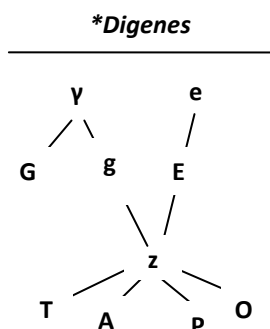
Con respecto a la edición de Alexiou (1985), E. Jeffreys acusa a este editor por encomiar la versión E, condenando al mismo tiempo la G en términos absolutos, porque creía que sólo *DA E* se debe tener en consideración. Así Alexiou, tomando como marco los cantos acrílicos que considera paralelos por el estilo, motivos y lenguaje, sigue el camino de una crítica tradicionalista y toma partido con sus argumentos, según Elisabeth Jeffreys, en la cuestión lingüística de Grecia, optando por el E por su lengua más popular, y rechazando al mismo tiempo el G por su lengua más arcaica. La misma editora quiere mantenerse lejos de este tipo de disputas; por esta razón, su intención es reconciliar las dos bandas y presentar las dos versiones más antiguas que sirvieron de fuentes a las demás.

Kyriakidis (1946, 1958) ha señalado que la versión Z (TAPO) era el resultado de la compilación de las otras dos versiones. Esto fue el fundamento de Trapp (1971) para elaborar su edición sinóptica que E. Jeffreys piensa de suma importancia manteniendo que dicha idea de la compilación fue defendida no tanto por Trapp, sino por M. J. Jeffreys (1975).

Así mismo, la autora sitúa la composición del poema en el s. XII, hecho que coincide con el resurgimiento de la novela bizantina de autores como Pródromo, Manasés, Eugeniano y Macrembolita, a mediados del s. XII en la corte. En este momento tenemos también los primeros escritos en lengua vernácula. Estos años representan también un mundo en evolución debido primero a la intensificación del contacto entre el Oriente y el Occidente gracias a las Cruzadas, y en

segundo lugar a la pérdida de la Batalla de Manzikert en 1071, la cual tuvo como consecuencia la caída de Asia Menor en manos de los turcos selyúcidas. Esta nueva situación se refleja en *DA* como un sentimiento de nostalgia.

La crítica, no obstante, puso en tela de juicio esta idea y este marco histórico del s. XII (tras la pérdida de Asia Menor, la existencia de contactos más estrechos entre ortodoxos y católicos) y se dio cuenta de que los dos textos en cuestión no la reflejan del todo (Pertusi 1970, Oikonomidès 1979, Galatariotou 1993). Sólo el G parece más fiel a este nuevo mundo por las relaciones intertextuales que establece con otros textos de la época.



La cuestión del género literario para E. Jeffreys (1988: xviii) es inconclusa - aunque en un trabajo suyo anterior (1993: 37) llama la obra “novela histórica”- y acepta la tesis conciliatoria de Beck (1988: 163 -8) y Trapp (1972)⁶⁰. Acepta también la existencia de muchas influencias sobre todo en G de obras novelescas de la época de la Segunda Sofística, especialmente de Aquiles Tacio y Heliodoro.

En el *stemma codicum* que establece la autora, la línea entre **Digenes* (Versión Original, perdida) y “γ” y “e” representa las diferencias entre estas dos tradiciones como se pueden observar en los textos G y E, y que pueden significar uno o más manuscritos de la misma tradición. Las versiones bajo el Z (TAPO) está demostrado que pertenecen a la misma tradición que representa el hipotético MS “Z”. Esta última versión es una combinación entre el propio texto E y otra versión procedente de la tradición “γ” que se representa en el estema por la “g”. Las letras mayúsculas representan los manuscritos conservados mientras que las minúsculas representan las posibles tradiciones que completarían el estema, que no obstante pueden entenderse formadas por más de un manuscrito. Sin embargo anota

⁶⁰ Recordamos que en la división de Beck (utilizo la traducción griega de 1988 mientras que el original en alemán fue publicado en 1971) la primera parte, donde se trata el tema de los padres de Diyenís, es el *Cantar del Emir* (‘Lied’ en alemán), mientras que la segunda parte, que narra las aventuras de *DA*, es la *Novela de Diyenís Akritis*. Trapp utiliza el término “novela épica” igual que L. Politis (1970).

que G y E comparten la misma trama en líneas generales e incluso tienen muchos versos comunes, signo para ella de que han tenido en algún momento anterior un código común como fuente, al cual denomina “* *Digenes*”.

E. Jeffreys (1998: xxiv) utiliza el Z, que parece más completo, para reconstruir algunas lagunas en el G, y para hacer este último más comprensible en su edición.

La editora, con respecto al G, anota que su versificación es a veces inesperada, su lengua es una mezcla entre la vernácula y la lengua de un semi-letrado probablemente monje; contiene muchas moralizaciones y referencias de la novela de Aquiles Tacio⁶¹. Esta versión refleja la ideología de la sociedad fronteriza del s. XI. En cambio cree que el E está vinculado a la *canción popular* (cita a Fenik 1991). Dicha versión en general está muy mal conservada y el escriba muestra muchos descuidos. La narración es inconsistente hasta el punto de considerarse una compilación de cantos independientes (Ricks 1989a y 1990) que E. Jeffreys no niega claramente. La versión original que denomina **Digenes* es considerada por ella muy diferente tanto de la G como de la E.

A continuación estudia de modo paralelo elementos de la narración, del lenguaje y del estilo para demostrar que la división de los episodios coincide en G y E, y se reparten en cinco sesiones. Esto la lleva a sospechar la existencia de una estructura fragmentada en cantos independientes para la versión original de **Digenes*.

E. Jeffreys (1993) muestra su desacuerdo con el uso de las referencias históricas para establecer la prioridad entre las diferentes versiones, oponiéndose abiertamente al método de Alexiou (1985). Sostiene que los nombres y las referencias son más bien coincidencias y paralelos. Llama incluso la atención sobre lo incierto del modo en que se relacionan algunos personajes y apunta que no son coherentes a lo largo del poema (*ibidem*: xxxi). Llega finalmente a la conclusión de que las referencias históricas más bien provienen de fuentes orales en las que se basó el autor de *DA*. Igual, para el original, insinúan el desarrollo de una larga tradición con raíces en la novela de Alejandro, pero según la autora sería un poco atrevido sostener que el material de

⁶¹ Autor de la novela de la Segunda Sofística, del s. II, *Aventuras de Leucipa y Clitofonte*,

Commagene, escenario de la obra, influyó, aunque no se puede descartar por completo, puesto que queda mucho todavía por descubrir en el campo de la arqueología.

La autora procede mediante una serie de observaciones sobre problemas de los que la crítica se ha ocupado, para expresar su propio punto de vista:

1. Examina las conexiones de nombres propios con su origen histórico de *acritis* y *apelatis*, y refiere que presentan un papel establecido y consagrado en la sociedad fronteriza bizantina en simbiosis con los árabes.
2. El nombre de Alexander, que aparece sólo en G, se cree que se debe a adiciones anteriores o del mismo momento, de la redacción del γ . La zona de Commagene (72 d. C.) en el norte de Syria, está relacionada con el jefe de los bandidos, Filopapús, en el *DA*. Está relacionada también con estructuras y monumentos que se asocian con la obra, como la descripción de la tumba de *DA* y otros monumentos de personajes célebres con doble origen (*ibidem*: xxxiv).
3. Respecto a los paulicianos, no acepta, en términos históricos, que exista alguna conexión entre las zonas o los personajes reales con sus homónimos literarios de la obra.
4. Las referencias a los árabes consisten en nombres propios y topónimos como también paisajes típicos como el desierto, que se encuentran coincidentes en ambas versiones en el “Cantar del Emir”. En el resto de la obra no coinciden del todo.

A continuación, observa la autora que las referencias históricas de los siglos IX y X, entre ellas las batallas, son exactas y relevantes en el G. Las referencias a topónimos indican una resonancia de las incursiones de los turcos a mediados del s. XI, durante las cuales el poder militar y administrativo bizantino de la zona desapareció; sin embargo los turcos se mencionan sólo en G como la élite de las tropas del Emir y no se hace referencia a ellos en la versión E. Menciona también las referencias en términos administrativos bizantinos, como

“tema, general, patricio, protostrator, etc.” y otras relacionadas con los árabes o los bandidos, para sostener por último que las referencias a dos familias nobles bizantinas, los Ducas y los Kínamos, sitúan la obra en el s. XII.

Acepta el análisis de la estructura social del s. XII realizada por Magdalino (1984 y 1989), estructura que según este estudioso, se construye alrededor de la casa noble, “οἶκος”, encabezada por un general, “στρατηγός”, donde viven varias generaciones juntas, rodeadas por su servidumbre y su ejército. A pesar de su forma patriarcal, la mujer del general en ausencia de este asume su papel en la ejecución del poder.

Uno de los objetivos principales es datar la obra. No obstante, tras el estudio del marco histórico y geográfico se concluye que a través de las referencias de esta índole, es imposible llegar a una fecha concreta. Las únicas dataciones seguras son las de los manuscritos G, ca. 1300 y E, ca. 1485. Tampoco la visión del mundo que se manifiesta en DA, en el modo como se refleja en las versiones G y E, conduce a una datación segura. Solamente se refleja, además del ambiente fronterizo de la zona del Éufrates de los siglos IX y X, la distancia entre dichos siglos -caracterizados por un ambiente pacífico – y los siglos anteriores donde dominaban los enfrentamientos bélicos casi incesantes entre árabes y bizantinos.

E. Jeffreys destaca la *genericidad* novelesca de DA, pero se basa más en la transtextualidad de la versión G, que presenta más influencias de textos literarios, que en la E, si bien sostiene que el material encontrado en este último MS es suficiente para apoyar la tesis de que las relaciones textuales existieron también en el original. Tales relaciones textuales se dan con Sofronios de Jerusalén en la *Bendición de la Aguas*, la descripción de los jardines en *Leucipa* y *Clitofonte* de Aquiles Tacio, también con el evangelio de Mateo 19.6, que habla de la indisolubilidad del matrimonio. Es un elemento característico que enlaza la obra con las novelas que empezaron a resurgir en el s. XII.

En el G aparece casi completo pero parafraseado el *Credo*, así como numerosos pasajes de la *Vida de San Theoktiste de Lesbos* (que fue martirizada por los árabes), obra novelesca en forma de vida de santo, de Niketas Magistos, ca. 946. *Las Vidas de los Santos Theodoros* donde se incluye también un episodio semi-independiente,

del milagro que refiere la matanza de un dragón y la liberación de una doncella.

En la visita del emperador a Diyenís, que da sólo la G, se reflejan pautas estructurales del género de las vidas de santos.

La matanza del dragón, que se encuentra en G y E, presenta semejanzas verbales sólo con G, pero igual pertenece a una tradición más extensa de historias sobre monstruos, originaria de la Anatolia, porque se encuentra también en Melitiniota, *Eἰς τὴν Σωφροσύνην*, y en *Strategicón* de Cecaumenos, mientras que Juan Damasceno recoge y comenta en su obra *De draconibus* esta tradición. Por último, abundando en las similitudes entre fuentes literarias, E. Jeffreys menciona la *Novela de Aquiles* (de mediados del s. XIV).

Por lo general, las coincidencias con los textos que hemos referido más arriba son de los siguientes tipos i) descripciones de personas, de lugares y de estaciones, ii) *loci communes* y iii) frases llamativas.

Las relaciones entre la *canción popular* y DA son indiscutibles a pesar de la dificultad de establecer conexiones entre canciones de transmisión oral que se registraron por vez primera en el s. XIX con MSS de hasta cinco siglos de anterioridad. Dichas relaciones tocan temas como los jardines y los pájaros, el discurso del moribundo en el lecho o la visión del ángel. Estas se encuentran tanto en G como en E. La existencia de fórmulas casi exclusivamente en el E, lo relacionan con la tradición de la *canción popular*. Sin embargo el *Cantar de Armurís*, que editó Alexiou (1985: 160-89) junto con el E, presenta similitudes de estilo y de temática con este MS. No obstante, aparte del estilo común entre el E y las canciones populares, no se pueden encontrar canciones que podrían haber influido en la obra.

En el estudio de la lengua de ambas versiones, destaca la diferencia entre el uso del participio, significativamente extenso en G (un participio cada 2 versos) y más raro en E (un participio cada 11 versos). Como se encuentran en la parte narrativa y no dialogal en el G, así como en los versos de origen religioso, se piensa que tienen que ver con el estilo narrativo del copista-compilador. La editora señala también las anomalías y las atribuye a la transición lingüística a la modernidad. Anota que en los pasajes que comparten el G y el E, el uso del participio es menos frecuente. Señala la proximidad al estilo del E respecto al uso del participio, en la oración de la Joven delante

del moribundo, pasaje común en ambos MSS. Esta carencia del uso del participio en un pasaje de carácter religioso sale de la norma que establecen los demás pasajes del mismo carácter (*ibidem*: l).

Otra diferencia también manifiesta en la lengua de las dos versiones es la discrepancia que presentan frente al uso del futuro. En el G la norma es la forma monolética y más arcaica, y en el E la forma con el “*να*” + subjuntivo, que es una forma de la lengua vernácula.

En el E es coherente y estable el uso de la forma vernácula mientras en el G se encuentran tanto la forma arcaica como también la vernácula, y por esto la editora lo sitúa en una fase de transición (*ibidem*: li).

Para el uso del pronombre clítico como objeto (*cf.* Soltic 2012)⁶², se basa en Mackridge (1993b), quien sostiene que el E es coherente dentro de la lengua vernácula.

Se había sostenido por algunos estudiosos que por la lengua, DA debería haberse compuesto en Creta mientras que otros lo relacionaron con Pontos. Sin embargo tales conclusiones son insostenibles con los datos existentes, anota E. Jeffreys (*ibidem*: lii).

Respecto a la lengua del original, la editora, basándose en Beaton (1993b: 49-50) y el estudio del “núcleo común”, tiene en cuenta el material -14 versos- que es idéntico en ambos MSS y lo único atribuible exclusivamente al original. No obstante a pesar de que refleje la lengua de E, piensa la autora que estas 14 líneas no son suficientes para que se establezca una conclusión definitiva sobre la lengua del original (*ibidem*: lv).

Con respecto al verso de ambas versiones, este es el “político” de quince sílabas sin rima. Se estructura en dos hemistiquios (8+7) separados con una cesura. De acuerdo con el resto de los poemas en lengua vernácula, donde domina este verso, un acento básico (y a veces más) en cada hemistiquio cae en sílabas pares marcando un ritmo “yámbico”. Existe un porcentaje mínimo entre 1 y 2%, de ritmo “anapéstico”, o sea con el acento en sílabas impares. Se ve, sin embargo, que en el G se da una incongruencia respecto al ritmo y el

⁶² Soltic, J. 2012, 'The distribution of object clitic pronouns in the Grottaferrata manuscript of Digenis Akritis*', *Byzantine & Modern Greek Studies*, 36, 2, pp. 178-197.

porcentaje “anapéstico” se alza al 23% (Tiftixoglou 1974: 41, citado por E. Jeffreys 1998: liii) con los acentos básicos en la sílaba 3 y 11.

También el verso del E presenta irregularidades llamativas en cuanto al número de sílabas. Karayanni (1976: 133-47) ha recogido estas variaciones métricas del E y sostiene que aceptan el mínimo de correcciones. Sin embargo Alexiou (1985) no está de acuerdo e intenta rectificar el verso político y “corregir” muchos versos irregulares convirtiéndolos en versos de 15 sílabas.

Según refiere E. Jeffreys, un elemento estilístico destacable consiste en las repeticiones que algunas aparecen en ambas versiones y se atribuyen al original perdido (cf. Beaton 1993, en E. Jeffreys citado como Beaton 1993a), mientras que otras en una sola versión. La autora señala repeticiones relacionadas con los nombres propios de los héroes y frases estereotipadas, para admitir que en *DA* estas ocurren con menos frecuencia que en otros textos del s. XI. Reconoce también que en el E las repeticiones presentan más consistencia y lo acercan más a la *canción popular*. Asocia este elemento estilístico a la oralidad, factor que indica a una posibilidad de que el *DA* fuera transmitido oralmente antes de que se pusiera por escrito en algún momento en el s. XII.

5.17. Alonso Aldama 2009

Como hemos visto más arriba, los dos editores anteriores han dedicado un estudio a la lengua y al estilo de los textos. Alexiou (1985) a la versión E solamente, mientras que E. Jeffreys (1998) presta más atención al G y menos al E.

Javier Alonso Aldama (2009) empieza su edición sinóptica de las versiones A y T con un estudio de la lengua de estos MSS, anotando que:

la necesidad de realizar ediciones críticas de las obras medievales griegas siguiendo principios más acordes con el carácter abierto de su tradición textual, ha sido repetidamente señalada por los estudiosos, de modo especial en los últimos veinte años. El alto grado de divergencia existente entre los distintos testimonios de una misma obra, exige un tipo de edición que respete la individualidad de cada testimonio, o, lo que es lo mismo, exige, muy a menudo, editar cada versión de una obra por separado. Un caso claro en este

sentido lo constituye la narración épica que nos ocupa, cuyos testimonios presentan tal grado de variación que no permite, a nuestro entender, la reconstrucción de arquetipos o subarquetipos al estilo de la filología clásica.

Este editor justifica su decisión de editar los textos A y T juntos por la proximidad que presentan entre sí, ya que el A es una vulgarización del T escrito, este último, en lengua arcaizante. Otro incentivo ha sido la poca atención que han recibido hasta ahora por parte de la crítica, de modo que carecen de ediciones satisfactorias, especialmente la A. Además dicha versión presenta un sumo interés para el estudio de la lengua neogriega, al cual mira con especial atención Alonso Aldama (*ibidem*: 9): “dejando de lado la edición misma, los elementos que han orientado nuestro trabajo son la lengua, la métrica y los aspectos relacionados con la crítica textual”. También trata (*ibidem*: 10) cuestiones relacionadas con la literatura y el marco histórico o social, para aclarar la obra y facilitar su comprensión, como por ejemplo cuestiones de estilo tales como las descripciones retóricas (εκφράσεις) o la presencia de la voz del narrador en la obra. Considera también elementos de *realia* con el fin de enmarcar la obra histórica y geográficamente.

El objetivo principal del estudio inmanentista⁶³ de Alonso Aldama, aparte obviamente de la edición crítica sinóptica de los MSS A y T, es el estudio de la lengua del A. Como ya hemos visto, estos textos presentan una diferencia principalmente de estilo o de registro (si de registro se trata en este caso) lingüístico: la lengua del T es bastante arcaizante, mientras que el A es obvio que fue un intento de transcribir el texto del MS T en una lengua vulgar, la demótica, del s. XVII, en una fase en que tras cinco siglos de uso en la literatura, acaba adquiriendo una forma literaria más elaborada, alejándose del arcaísmo bizantino y tomando una nueva forma. Siendo bastante reciente, es un precioso testimonio de la lengua de la época,

⁶³ Alonso Aldama antes de publicar su monumental edición sinóptica y global de todas las versiones MSS griegas (E,G,TAPO) de *DA*, ha dedicado varios estudios sobre la ecdótica de estos textos (2002a; 2002b; 2003a;), su traducción (2003b) y el estudios lingüístico (2005a; 2005b) y de versificación (1997; 2002c). Es una excepción en los estudios sobre *DA* tanto por la atención a las versiones más recientes, como por el carácter inmanentista de su acercamiento hacia estos textos.

considerada a la vez “bizantina y neogriega”, “vieja y nueva”, según Alonso Aldama (*ibidem*: 12).

Este editor no entra en cuestiones de género literario; denomina no obstante a la obra “relato épico”. Sin embargo son interesantes para el objetivo de nuestro trabajo el uso de los términos “popular” y “tradicional” que pueden caracterizar una obra o un tipo de literatura. Alonso Aldama para aclararlos sigue la definición que ha dado Menéndez Pidal, según la cual ambos tipos de literatura tienen un autor. No obstante, la “popular” es la que tiene una divulgación más amplia y general para todos (en contraposición de la culta, que se dirige a un público específico, a los letrados, por el registro lingüístico que utiliza). La “tradicional” es la que deja en el olvido a su autor y pasa a manos del “pueblo” que “la hace suya y la va recreando”. En la primera categoría entra la obra de *DA* mientras que en la segunda el “romance tradicional” (δημοτικό τραγούδι), que incluye también los “cantares acrílicos”. Rasgos de los poemas orales “tradicionales” se pueden encontrar en las obras “populares”. Tal fue el caso de la versión de *DA E*. La variación es un rasgo distintivo de la poesía “tradicional” y de la “popular”. De esta última, sin embargo, sólo en casos en que hubo más de una refundición, como en *DA*. Por un lado la “tradicional” tiene un “carácter colectivo”, y por el otro en la “popular” la variante es de carácter “individual” y (*ibidem*):

responde por lo común a la voluntad marcada del refundidor de cambiar el texto. Salvo quizá en el caso de *E*, *Diyenís* y las versiones de él conservadas ilustran esto último.

Para comparar *DA* con el *CMC* y la *Chanson de Roland*, caracteriza las obras, que considera “distintas manifestaciones del *epos* de frontera, que constituyen la forma característica de la épica medieval europea” (*ibidem*: 19). No obstante, deja marcado su punto de vista respecto a esta comparación que (*ibidem*: 20):

tiene que ver probablemente con el hecho de que las circunstancias socioculturales e históricas en que los poemas se componen y difunden sean similares. Lo más distintivo, sin embargo, son las diferencias, que también las hay, más allá del marco temporal o geográfico, o de la materia narrativa misma. Por poner sólo un ejemplo, el héroe bizantino presenta unas características muy

singulares que lo alejan de sus correlatos románicos. Algo hemos señalado al respecto. Si Roland y el Cid encarnan valores colectivos, Diyenís representa un individualismo sin límites, constituye un carácter fundamentalmente asocial. Llama la atención también cómo las acciones heroicas de Diyenís, y de su padre, están asociadas sobre todo a enfrentamientos a causa de una mujer.

Es decir, como indica a continuación el autor, el motor de la acción es cada vez el rapto de una mujer: una serie de luchas para realizarlo, anularlo o prevenirlo.

Y más abajo (*ibidem*: 18):

Desde la perspectiva actual la figura de Diyenís tiene sombras evidentes. Su carácter asocial y solitario, su marcado individualismo, su disposición colérica e intemperante, o su erotomanía, por citar sólo algunos de los rasgos negativos con que aparece caracterizado, lo ponen de manifiesto.

En estos comentarios de Alonso Aldama (2009) subyacen algunas de las características de la noción hegeliana del género de la epopeya como por ejemplo que la obra “constituye uno de los primeros testimonios de la literatura popular bizantina” (*ibidem*: 17). Sin embargo el autor se aleja significativamente del método historicista-positivista y se dirige hacia un estudio lingüístico de la forma como hemos ya anotado.

Con respecto de la idea de N. G. Politis (1909) y de Grégoire (1942) sobre que *DA* es “la epopeya nacional de los griegos modernos” se puede justificar en el fulgor romántico de la época.

Finalmente, cabe anotar que el editor no toma parte en la discusión sobre la prioridad de las versiones en disputa, la G y la E, y en su *stemma* (*ibidem*: 41) acepta la propuesta de E. Jeffreys (1998) en su edición de las G y E juntas que hemos comentado ya, matizando sólo las relaciones entre los MSS que descienden del (sub)arquetipo Z, es decir, los TAPO.

Concluyendo, anotamos de nuevo que el trabajo de Alonso Aldama es principalmente lingüístico y estilístico sobre la versión A y T. Estudia en apartados separados la ortografía, la fonética, la

morfología, la sintaxis y el léxico. Pasa luego al estudio de la métrica y de las fórmulas. Como anexo ofrece un léxico y un índice de vocablos de las versiones A y T. Edita también las versiones griegas G, E, P y O y ofrece una descripción de los criterios de edición de los demás editores (*ibidem*: 43-56).

Su estudio pertenece principalmente al campo de la historia de la lengua, por la escala del estudio dedicado a la lengua, y de la ecdótica textual, sin dejar desatendido, sin embargo, el campo de la historia de la literatura. Respecto al género de la obra, reconoce que la cuestión no se ha resuelto todavía. Muestra, no obstante, su desacuerdo con el método historicista-positivista pero no desconecta completamente con la noción hegeliana-romántica del género de la epopeya. En esta dirección antitradicionalista señala algunas características de la obra que son de índole novelesco, pero sin aplicar el término.

6. Historias de la literatura neogriega o de la literatura bizantina vernácula y obras generales sobre la novela bizantina, donde se estudia *DA*.

Los límites de la literatura griega y de la literatura bizantina han sido bastante discutibles. Así por ejemplo Beaton (1994) remonta los principios con el comienzo de la Revolución Griega en 1821 mientras que Hesseling (1924) marca su inicio con la producción cretense en lengua griega y en concreto con los versos de Sachlikis en el s. XV. Vutieridis (1924) también coloca el inicio en el s. XV pero en el mundo post-bizantino partiendo de la caída de Constantinopla en 1453. Estudia sin embargo la literatura bizantina en una introducción de 176 páginas, lo cual es significativo de la fecha inconcreta del inicio de nuestra era griega moderna y la superación de su homóloga bizantina, debido en parte a la diglosia que caracterizaba la producción literaria en Bizancio.

La obra de *DA* y el denominado “ciclo acrítico” según la noción de género épico que se aplica en ocasiones, y a veces según criterios lingüísticos, se adscriben por algunos críticos como obras bizantinas y por otros como neogriegas. Así en este apartado vamos a examinar la crítica de las obras en cuestión en introducciones de literatura neogriega o de literatura bizantina vulgar y en obras generales sobre la novela bizantina.

6.1. Krumbacher 1900

Uno de los primeros y más autorizados historiadores de la literatura bizantina, Krumbacher (1900), se manifiesta en su historia de la literatura bizantina escrita en 1892, con una segunda edición en 1897 que fue traducida casi de inmediato al griego y publicada en 1900. Bajo el título “Poemas mitológicos e históricos de argumento nacional” dedica algunas páginas a los cantos heroicos y las versiones descubiertas de *DA*. En este apartado incluye también el romance o novela (en griego hay sólo un término) de Belisario.

En modo de introducción (*ibidem*: 78) define el género y declara que durante el Medioevo nacieron poemas heroicos en Bizancio del mismo modo que en Occidente. Estos poemas cantaban las hazañas personales de héroes ilustres y sucesos importantes de la

historia nacional. Anota que los cantos heroicos (sing. το έπος, pl. τα έπη) presentan también partes dialogales—dramáticas, largas o cortas, que interrumpen la narración en tercera persona. En dichos diálogos los propios personajes expresan sus sentimientos, sus decisiones, y narran también sus aventuras. Encontramos en estos, continúa Krumbacher, la misma vida dramática que fue representada antiguamente por Homero. Observa que este dramatismo a pesar de la desaparición del arte dramático, se mantuvo siempre vivo en otras formas literarias.

Denomina los cantos “*chansons de geste*”, y anota que primeramente se cantaban por los trovadores, pero gradualmente perdieron su carácter local, se convirtieron en obras nacionales que empezaron a escribirse y llegaron a unirse en una obra única. Esta tesis la anuncia incluso en su introducción al mismo tomo de su historia (*ibidem*: 17). Ahí es donde caracteriza a sus autores como semi-letrados y considera estos cantares como los “poemas más antiguos en la lengua vernácula de la nación griega moderna, cuya primera forma se perdió para siempre”. Desafortunadamente, lamenta Krumbacher, al escribirse, la lengua viva desaparece bajo una lengua artificial de escuela y se llena de interpolaciones, cosa que observamos en los MSS.

Tales canciones no dejaron nunca de componerse y los lugares de composición eran las fronteras del imperio. El motivo de su creación no era único sino vario y diverso como también diversa fue la historia de este “grande organismo”, que es como dicho historiador caracteriza al imperio. Sin embargo, los acontecimientos históricos y el declive del Bizancio supusieron también una catástrofe y pérdida para estos cantos, cuyas características perviven bajo nuevas formas en la canción demótica de los siglos posteriores.

Con respecto a la obra de *DA* (*ibidem*: 84), la considera como la pura epopeya nacional bizantina. Continúa explicando el significado de los términos “acritis” y “apelatis” y sitúa geográficamente el asunto del poema en la zona de Capadocia y de Alta Mesopotamia, datando los hechos narrados en él en el s. X. Krumbacher (*ibidem* 85) observa que el “núcleo” de la obra es obviamente histórico, pero sería inútil buscar detalladamente todos sus referentes como si de un monumento histórico se tratase. Advirtió que en el caso en que la crítica se oriente hacia el historicismo, obtendrá

tan pobres resultados como los que obtuvo tal crítica con obras homólogas por la materia, la economía y el tema histórico, como fueron la *Chanson de Roland* (en ad. *Chanson*) y *Cantar de Mío Cid*, (en ad. *CMC*) procurando de desviar a la crítica de la trampa, según creía, del verismo de la épica.

Piensa Krumbacher (*ibidem*: 86) que los cantos populares que sirvieron de fuentes a la epopeya se perdieron, como ocurrió, anota, en el caso de la *Chanson* y del *CMC*. Sin embargo, los que llegaron hasta nuestros días, conservaron los mitos del pasado a través de la tradición oral por “boca del pueblo” (*ibidem*: 88).

Comenta (*ibidem*: 87) también los MSS que habían sido ya publicados en la época, o sea el T, A, O y G, anotando respecto al T que tiene excesivas referencias eclesiásticas y teológicas además de las intervenciones artísticas de gusto personal sobre la materia prima (que supone de excelente calidad, siendo expresión popular según la tesis romántica). Al compilador de la G, Krumbacher lo pinta con tintes muy oscuros considerándolo carente de inspiración artística (ἀμουσος). Señala también que los MSS son todos posteriores a la época en la que se formó el mito literario (*ibidem*: 89).

Termina con alabanzas hacia la epopeya bizantina y su influencia en las culturas eslavas, comentando la versión eslava de *DA* y enmarcando la obra en la epopeya medieval europea. A continuación citamos sus comentarios finales antes de mostrar su apoyo a la hipótesis de trabajo de un estudio “universal” de todas las obras de temática acrítica, actitud propia también del romanticismo (*ibidem*: 89):

De este modo se descubrió una entera epopeya, cuya importancia para el Oriente no es menor de la importancia de las epopeyas medievales en el Occidente. El Cid, el gran héroe del Occidente, ‘el más famoso castellano’, encontró a su homólogo en el rincón más lejano del mundo medieval civilizado. A través del estudio de la epopeya acrítica, de la cual corre una brisa de frescura de bosque - completamente diferente de la sabiduría erudita empolvada - se abrirán nuevos horizontes para comprender la civilización bizantina, la cual hasta el momento se juzgaba exclusivamente y más de lo necesario de los poco agradables productos de su erudición seca y de una polémica dogmática [traducción mía].

La tesis de los supuestos cantares, perdidos actualmente, que se unieron en la epopeya, tiene una historia muy larga en la tradición filológica. Fue la tesis de Wolf sobre las obras homéricas, de Gaston Paris sobre la epopeya francesa y de Milá y Fontanals y Menéndez Pidal sobre la epopeya española.

Por la misma razón de la preponderancia del espíritu del pueblo y de su lengua vernácula pura, como creían los críticos románticos, no refiere Krumbacher la existencia de cantos heroicos breves encomiásticos en lengua culta, género que floreció durante todo el periodo del imperio bizantino para exaltar la figura del emperador, y que además estaban destinados a la recitación (*cf.* Hunger 1992: 514-8).

Este mismo prejuicio y la repugnancia mostrada hacia la lengua culta, lo condujo a negar todo valor artístico a la producción literaria en esta lengua. Hunger (1992: 525) anota que sólo en el caso de la novela bizantina escrita en lengua culta, la crítica de filólogos de la altura de Karl Krumbacher, Erwin Rohde, Wilhelm Schmid y Eduard Schwartz fue radicalmente rebatida⁶⁴. Partiendo, continúa Hunger, de prejuicios naturalistas y psicológicos, dichos filólogos habían aplicado una crítica muy tacaña e injusta hacia este género, al que le fueron aplicados términos como “barbarismo” y “malformación”, entre otros.

6.2. Dimarás 1949

Dimarás inicialmente en 1949 (cito de la edición de 2000: 25) divide la materia *acrítica* en las *canciones acríticas* por un lado y en la *novela en verso* del *DA* de los MSS, por el otro, señalando la relación “indiscutible” de parentesco entre ambas vertientes de la

⁶⁴ Con el cambio del paradigma desde el romántico historicista al inmanentista, Otto Weinreich en 1972 en el epílogo de la traducción de R. Reymer de la novela de Heliodoro *Etiópicas* (citado por Hunger 1992: 526 y notas 66, 67) atacó la crítica romántica y con los nuevos datos que salieron a la luz con el descubrimiento de papiros, apoyó la tesis de que este género fue acuñado en el periodo helenístico y fue el resultado de la novelización de la “vieja” epopeya y su mezcla con la historiografía en combinación con influencias del drama. Esta fue la tesis de Bajtín (1989) sobre el carácter polifónico y el poder transformador de la novela como el único género que puede renovar la tradición absorbiendo los demás géneros.

materia por personajes comunes, lugares comunes y episodios parecidos.

A lo que al género de la obra se refiere, Dimarás expresa su desacuerdo con la tesis tradicionalista de Krumbacher (1900), N. G. Politis (1906), Grégoire (1942) y Kyriakidis (1926), según la cual la obra se adscribe al género épico y se denomina *epos* (o sea *epopeya* según nuestro criterio terminológico) y consideran desde un punto de vista tradicional que este gran ciclo de canciones populares heroicas y de transmisión oral que cantaban las hazañas de héroes bizantinos, en algún momento desembocan en la composición del *epos*.

Esta creencia, indica Dimarás, se basa en la noción dominante y oficial del género literario que rige la creación de las obras épicas, y comprendemos que se trata de la noción hegeliana aunque Dimarás no la menciona. Se podría, sin embargo, según el mismo autor, primero cuestionar dicha noción teórica, examinando hasta qué punto sigue siendo dominante y válida; en segundo lugar, si *DA* es realmente un *epos*, y en tercero, si los “testimonios filológicos no imponen la revisión de dicha creencia”. Dimarás (*ibidem*: 26) tiene en mente la versión G; no obstante, mucho de lo que señala aquí sobre la *genericidad* de *DA G*, es válido también para *DA E*:

La primera duda nos llevaría fuera de los propósitos de este trabajo, así no nos ocuparemos aquí de momento. Respecto a la segunda, podría uno de verdad apuntar que *DA* presenta claramente las características de una novela en verso de origen culto, que se relaciona más con el ciclo de las novelas de amor que con el ciclo épico. Los elementos eruditos [se refiere a los que proceden de fuentes escritas] que se han encontrado, son muchos: elementos musulmanes de la epopeya árabe de *Sayyid Battal* y de otros; elementos antiguos de la novela helenística y de las ‘ekfrasis’ sofisticadas [=las descripciones retóricas], elementos religiosos (como el *Credo* versificado). La existencia de elementos de la vida popular no revoca lo anteriormente señalado, sino que añade un colorido mayor en la variedad de las fuentes de la obra [traducción mía].

No obstante, reconoce el “carácter épico” a las canciones (*ibidem*: 28) y el “momento épico” que hizo nacer (*ibidem*: 29) al personaje de Acritis. A pesar de todo esto, *DA* para él es claramente una *novela en verso*, fruto de una larga tradición escrita y erudita que

Bizancio mantuvo, y para compararlo con las epopeyas del s. XII tanto en el Occidente como en el Oriente se debe anotar tal diferencia.

Dimarás (*ibidem*: 30) acepta que la versión E, la más popular de todas por su lengua, fue considerada más cercana al original durante el fulgor de la cuestión lingüística y la disputa entre los *demoticistas* y los *puristas*. Nosotros anotamos que en realidad se trata de una cuestión de género por la aplicación de la noción hegeliana del género de la epopeya que consideraba la epopeya como expresión del “espíritu del pueblo” y escrita por supuesto en la lengua del pueblo.

Respecto al orden cronológico y la prioridad entre las canciones y la obra de *DA*, Dimarás sigue una vía media según la cual puede que algunas canciones procedan de la fragmentación de la obra de *DA*, sin embargo, el volumen más grande de estas procede de la ‘experiencia inmediata’ del juglar.

Examinando los elementos textuales de la *genericidad*, tales como las descripciones retóricas de lugares y personas y la importancia del amor y la belleza, niega a la obra el papel de “epopeya nacional de los griegos modernos” que le atribuía N. G. Politis (1906), indicando que temas y episodios parecidos de carácter bélico o amoroso, se cantan también en obras novelescas.

6.3. Trypanis 1951

Trypanis en una antología de poesías griega medieval y moderna (1951: xxiv) empieza su apartado sobre la épica con la siguiente frase: “Constantinople in the tenth century seems anything but a likely place to give birth to a true epic” y continúa diciendo que los autores del período apreciaban las novelas de Heliodoro y de Aquiles Tacio y la delicadeza de los poemas de Anacreonte más que la grandeza de los poetas clásicos griegos.

Sin embargo, el imperio no terminaba en la Ciudad de Constantino. Nos prepara así para un ambiente peligroso, lleno de enfrentamientos y guerras, el ambiente épico de las inmensas fronteras donde continúa la lucha perenne de una fuerza primitiva contra todo tipo de enemigos (*ibidem*):

On the vast boundaries of the State there continued a perennial struggle of primitive strength and valour against hosts of barbarian tribes. There the representatives of Hellenism, in constant danger of being enslaved by the Arab, impaled by the Turk, or strangled by the

lasso of the Slav, had perforce to become hardened and belligerent semi-barbarians.

Y las más feroces y más peligrosas fronteras eran aquellas del Éufrates y del Tigris. De este modo, lejos de Constantinopla empezó alrededor del s. X a surgir un verdadero ciclo épico, el de Diyenís Acritis. Sigue con alabanzas sobre el héroe y sus cualidades, y lamenta la escasez de cantos heroicos que han llegado hasta nuestros días.

Sin embargo a la hora de referirse a la versión de los MSS, considera que el original está perdido y se atiene a la edición de Kalonaros, quien editó G, E y A. Así, para Trypanis (*ibidem*: xxvi) los diez libros de la versión de Andros (A), la más larga, es la obra que derivó de las canciones acríticas, escrita por un erudito y dividida en dos partes: la “Novela del Emir” y “La juventud, las bodas y las hazañas caballerescas del héroe”. En ambas partes domina el amor característico de la novela helenística y la obra es una novela en verso. Por tanto, sigue de cerca este género. Sirve además de pasaje o de enlace que conecta esta tradición con la novela bizantina. De hecho, muchos pasajes toman como modelo a Aquiles Tacio y Heliodoro pero con alteraciones para que encajen en la métrica del decapentasilabo yámbico, el denominado verso político. Trypanis acepta la tesis de los folkloristas griegos sobre la antigüedad de las canciones y de su importancia en la composición de la versión de los MSS de DA, e igual que N.G. Politis, piensa la figura de Diyenís como el héroe nacional de Grecia.

Para Trypanis la *genericidad* de DA A consiste en la refundición de las canciones acríticas en primer lugar, pero estudió la obra como novela y señaló las influencias textuales de Homero, de los himnos homéricos, de Píndaro igual que de otros autores también. La figura del héroe está tomada del Aquiles homérico, también de Alejandro Magno, y detrás se notan los dioses y semidioses mitológicos como Dioniso y Heracles. Llama a Acritis el Heracles medieval y la personificación de la virilidad griega. Trypanis además, como filólogo clásico, cuyo “horizonte de expectación” estaba formado por estas lecturas clásicas, encontró lazos con temas de la Antigüedad aunque mediados por la crítica de N.G. Politis (*ibidem*).

A parte de los elementos griegos, este autor reconoce que obviamente se establecen relaciones con obras orientales: árabes, persas e indias. Hechos históricos se reflejan también pero no contemporáneos, lo mismo que ocurre con figuras de emperadores bizantinos. Una de las más interesantes figuras es la de Filopapús, a quien Grégoire (1942) relacionó con un personaje del s. II d. C. de una epopeya de Comagena. Este personaje se ridiculiza en la nueva epopeya⁶⁵ de *DA* como pasó con otros héroes épicos en los romances caballerescos (por ej. Carlomagno). Finalmente, apunta, el ciclo acrítico se refundió en la novela, igual que el ciclo homérico, basándose para esta tesis en las aportaciones de Grégoire (1942).

6.4. Beck 1988

Beck en su *Historia de la literatura bizantina vulgar*, escrita en alemán en 1971 y traducida al griego en 1988, inicia el capítulo intitulado “Canciones épicas”, donde estudia las canciones acríticas, señalando que el marco histórico en el que se mueve la poesía épica de los bizantinos se caracteriza por la lucha entre el Imperio y el Islam. Anota que Bizancio también luchó contra los persas en el tiempo de emperador Heraclio. Sin embargo, sostiene Beck, el rapsoda de estas guerras gloriosas era el orador Jorge Pisidis, quien compuso sus obras panegíricas en lengua clásica para honrar al emperador victorioso y por tanto, como orador, no podría ser “en realidad un poeta épico”. Así mismo, para Beck, la lengua clásica y el hecho de que Pisidis fuera un orador, constituían dos “obstáculos que lo tuvieron lejos de la poesía que utiliza el pueblo para construir su identidad propia y para expresarse”. Expresa además su desacuerdo con la opinión de Grégoire (1942), quien sostuvo que seguramente debajo de los versos clasicistas de Pisidis se puede descubrir el “oro de la poesía épica popular”, por falta de testimonios.

No obstante, según el mismo autor, las guerras entre Bizancio y el Islam, sí que hicieron nacer un ciclo de canciones heroicas, sobre todo después de la segunda mitad del s. IX, cuando empezó la “reconquista” de las zonas que los últimos dos siglos estuvieron bajo dominio musulmán (*ibidem*: 98). Con el paso de los años, el periodo de guerra termina y comienza el período de paz del s. XI, pero este

⁶⁵ Está claro que aquí se refiere al ciclo acrítico que acabó formando la obra de *DA*.

período pacífico se interrumpió por la aparición de los turcos, hecho que cambió la situación para ambos enemigos.

Para Beck, la destrucción por los árabes de la ciudad-fortaleza de Amorion, en Asia Menor, produjo una impresión considerable en los hombres de la época. El *Cantar de Armurís* deja la impronta de este suceso histórico, aunque el material, según Beck (*ibidem*: 108), era originariamente árabe y pasó luego a los bizantinos. Sostiene esto apoyado en las investigaciones de Sathas (1880 cit. Beck 1988: 107), quien encontró material parecido en obras musulmanas como el *Sayyid Battal*, y de Grégoire (1942). La repercusión, sin embargo, de la caída de Amorion, ha creado numerosas versiones de la canción, más de cien, que al transmitirse oralmente, alteró los nombres y los personajes, cosa normal para este tipo de literatura⁶⁶, según sostiene Beck (*ibidem*: 106-7), para quien su versión original se debería fechar en el s. IX, o sea muy cerca cronológicamente del hecho histórico.

A continuación Beck presenta la segunda canción acrítica que la crítica ha estudiado en extenso⁶⁷, el *Cantar del hijo de Andrónico*, con un panorama sobre el estado de la cuestión. En esto se ve claramente que mantiene una posición crítica historicista. Sus esfuerzos se mueven bajo el intento de identificar a los héroes de las canciones con personajes reales que se conocen por la historiografía. Los más favorecidos por sus propuestas son miembros de la noble y poderosa familia de los Ducas, Andrónico y Constantinos, cuyas hazañas se cantaban ya en época de Pselós, como nos refiere en su *Cronografía* a propósito de la coronación de Constantino Ducas en 1059.

Sin embargo, admite Beck (*ibidem*: 113) que la conexión de los hechos narrados en las canciones con la historia es muy floja, y esto nos hace pensar, según Beck, que igual los nombres se insertaron

⁶⁶ Beck (1988: 106-8) cita aquí la bibliografía y las ediciones junto con las diversas hipótesis que se ha llegado a formar la crítica sobre la *Canción de Armurís*.

⁶⁷ Para los estudios sobre estas dos canciones en concreto *cf.* Beck 1988: 108 & 113. Sathas y Legrand, los primeros editores ya en 1875, en la introducción (que fue escrita por Sathas) estudia junto con *DA* las canciones acríticas y llega a la identificación del héroe Porfyrís de las canciones con el general del emperador Romanos Lecapenos, el fuerte y valiente Pantherios, para identificarlo a su vez con Diyenís Acritas. Kalonaros ha editado en 1941 junto con los tres MSS, las versiones rusas y muchas canciones acríticas. Alexiou también edita en 1985 junto con *DA* el *Cantar de Armurís*, y en 1990 añade también el *Cantar del hijo de Andrónico*.

en canciones preexistentes. Tampoco aceptó la hipótesis que formuló el primer editor Sathas en la introducción de *DA* (Sathas y Legrand 1875) según la cual Diyenís Acritis sería el personaje histórico Pantherios, general de Romanos Lecapenos, de una fuerza y heroísmo impresionantes según transmiten los cronistas.

Pasa a comentar más canciones como la que procede de Pontos, *El prisionero*, a la que niega relación con *DA* y con la familia de los Ducas. Sobre otra canción, la *Del Teofylactos*, rechaza de nuevo las hipótesis de Grégoire (1942) sobre la relación del nombre Alejandro -muy común en muchas canciones, señala Beck (*ibidem*: 118)- con el emperador Alejandro (de los años 912-913), casi desconocido. Beck sostiene que el nombre Alejandro está relacionado seguramente con Alejandro Magno.

En general, este investigador intenta distanciarse de las identificaciones arbitrarias de los nombres que aparecen en las canciones, con personajes históricos. Se basa en lo que muchos críticos han señalado ya, es decir, que los nombres no son elementos fiables para las identificaciones o las dataciones de las canciones o de *DA*, no sólo porque cambian con gran facilidad durante la larga sobrevivencia de las canciones mediante su transmisión oral, sino porque sólo la existencia de los nombres no puede constituir una prueba sólida para las referencias extratextuales de las obras.

El siguiente capítulo de su *Literatura bizantina vulgar*, Beck (1988) lo dedica a *Diyenís Acritis*. Son interesantes para nuestro tema las líneas con las que comienza este apartado:

Quizás tengan razón los que llamaron a la denominada *Epopéya de Diyenís Acritis* “epopeya nacional de los bizantinos”. Sin embargo, seguramente están equivocados los que caracterizan esta obra literaria como el “Homero bizantino” [cf. Wartenberg 1936], porque, mientras que la presencia de Homero es continuamente notoria durante toda la literatura bizantina, sin embargo, la epopeya acrítica, no ha dejado ninguna huella importante de dicha tradición [traducción mía].

La razón por la cual la materia de Diyenís se menospreció, fue el clasicismo que dominó durante todo el período bizantino entre los literatos y eruditos del Imperio. Las primeras menciones a la figura de “Acritis” se hacen por Teodoro Pródromo en el s. XII, quien escribía

en ambos registros, en lengua vulgar, y siendo de educación superior clásica, también en la lengua ática.

Ya desde antes del 1971, año en que publicó su historia en alemán, Beck (*cf.* 1966)⁶⁸ acepta la estructura bipartita que señaló

⁶⁸ Beck en otro artículo suyo del 1966 estudia el “Formprobleme” del poema y continúa la teoría de la división bipartita: la primera, que es el “Cantar del Emir” (G 1. 1– 3. 343 y E 1 – 609), se considera epopeya mientras que el resto del poema es el “Romance / Novela de Diyenís”. “Roman im Gegensatz zum Epos ist hier nicht verstanden als Gegensatz zwischen individueller, psychologisch vertiefter Persönlichkeitsentfaltung gegenüber dem kausal geschlossenen Erlebnisaufbau des “typischen” epischen Helden, sondern als Gegensatz zwischen einem Handlungsablauf, der repräsentativ einen episch verstandenen Geschichtsaufbau sichtbar macht, und dem Tun eines Helden, der nicht mehr Geschichte repräsentiert, sondern –wenn auch vielleicht in einem geschichtlichen Rahmen stehend– in diesem Rahmen “privat” handelt und ein privates, für sein Volk “irrelevantes” Werk aufbaut, ohne dass die Motivierung dieses Handelns psychologisch “individueller” sein müsste als im Epos” (cit. por Pertusi 1970: 520 nota a pie de página núm. 96. Utilizo la traducción italiana del fragmento efectuada por Pertusi (*ibidem*: 520), el cual voy a parafrasear aquí: “contrariamente de la epopeya, no se entiende aquí como antítesis entre una evolución de la personalidad individual psicológicamente ahondada y el establecimiento causalmente bien definido de las aventuras del héroe épico *típico*, sino que se trata de una antítesis entre una serie de acontecimientos que vuelve representativamente evidente un despliegue histórico épicamente intenso y el actuar de un héroe que no representa ya la historia, sino que aun estando y actuando dentro de un marco histórico, de modo privado construye una acción privada, *irrelevante* para su pueblo, sin que la motivación de tal acción deba ser psicológicamente más individual que en la epopeya. Beck se basa en la noción hegeliana del género de la epopeya según hemos adelantado en el apartado sobre dicho género. Así, la epopeya es la expresión de los valores de un pueblo mediante la acción de un héroe en un período de búsqueda de su identidad y a través de la lucha de elementos y de valores nacionales opuestos. Tal héroe, por ser representativo de toda la comunidad, se caracteriza “nacional” y “popular”. Beck (1966: 142-6 citado por Pertusi 1970: 522) continúa sus teorías y sostiene que el redactor de lo que él llama “Novela de Diyenís”, se inspiró en el ciclo de las canciones sobre la “Lucha con el Caronte” (cuyo protagonista no siempre era el héroe Diyenís) y para hacer que el héroe muriese de modo dramático, lo amplifica añadiendo otras canciones y descripciones retóricas de la casa y del jardín, y tomando prestada de la versión eslava-rusa donde apareció por primera vez, según Beck, la escena del duelo con Maximú [Grégoire incluso sostuvo que la versión eslava-rusa hereda la forma más antigua de *DA*] relacionada con las escenas de los bandidos. En relación con estos episodios, siempre según la misma teoría, fue injertada la tradición del material del ciclo de las “canciones sobre el rapto”. Para Beck, el “Cantar del Emir”, en cambio, es una unidad épica cerrada y su mundo es épico en el sentido estricto del término.

Trypanis (*ibidem*) pero denomina la primera parte “*Cantar del Emir*” y la segunda el “*Romance / Novela de Diyenís*”, clasificando las dos partes dentro de géneros literarios diferentes: la primera sería una epopeya mientras que la segunda, una novela (1988:130).

La obra de Beck es una herramienta muy útil para el investigador porque recoge la crítica y ofrece una bibliografía hasta el momento de su publicación, y a veces la comenta. Los temas que considera son las identificaciones de nombres de personas y de lugares, la datación de la versión original y de las diferentes versiones, como también las relaciones con otros textos y con las canciones acrílicas.

Beck (1988: 127-8) opta por la datación de la obra en el s. XIII, porque durante las guerras con los turcos selyúcidas, que concluyen a finales de este siglo, nace en ambas partes una tendencia heroica “acrítica” en una zona “conflictiva” que recuerda las fronteras del Éufrates en s. X, que los historiadores (y cronistas) coetáneos mencionan con admiración. Este periodo termina con el reinado de los emperadores bizantinos Miguel VIII y Andrónico II, que por razones de política exterior orientaron su interés hacia el occidente. Otra razón más, para el autor, a favor de la datación en el s. XIII, es que en este siglo el interés literario hacia la novela helenística llega a su cumbre, hecho que explica la “adaptación” de material novelesco en la *Novela de Diyenís* (que es la segunda parte del poema de *DA*), aunque aceptando, “sin que nada nos obligue a hacer esto, que estas ‘adaptaciones’ novelescas no ocurrieron desde la primera redacción”, anota Beck (*ibidem*: 128) revelando así su fuerte deseo de expresar que textualmente hablando, *DA* presenta elementos novelescos.

Como señalamos en el capítulo sobre la práctica medieval, su existencia o ausencia, más que a una distinción genérica entre novela, en el caso que existan, o epopeya, en el caso que falten, muestran la existencia o ausencia de un autor instruido porque estos elementos que constituyen la *genericidad* de la obra provienen de la retórica y formaban parte del *arte de redactar*, del *ars dictaminis*, desde la Antigüedad hasta el Renacimiento. La *genericidad* de la obra, según se extrae del estudio de Beck, está basada en las relaciones textuales, esta vez no con las canciones acrílicas de origen popular y de transmisión oral (según el concepto de la noción romántica del género

épico), sino con la producción erudita y de transmisión escrita de la novela.

La tesis de Beck sobre la prioridad de las versiones MSS de *DA* es que la más antigua es la G, siguiendo las tendencias de la crítica que se formaron después de la edición de Mavrogordato (1956) y concordando sobre todo con la tesis de L. Politis (1969 y 1970): la T es más antigua que la A y existe relación de dependencia de la segunda con respecto a la primera. La T por su lado depende de la G y de la E. Entonces la G es la más antigua. Sin embargo, los argumentos de L. Politis son sobre todo lingüísticos y se basan en una creencia personal (que la G es más impresionante y más completa), postulando que el original debería haber sido redactado en la lengua del G, en lengua de los textos eclesiásticos, y no de la E cuya lengua es la vulgar de un periodo de uso en la literatura vernácula que se extiende del s. X hasta el s. XVI.

Con respecto a la versión E, Beck (*ibidem*: 128-9) reconoce su estilo vulgar con presencia de elementos retóricos; considera también que algunas de sus partes son bastante antiguas y por tanto cronológicamente la sitúa en la misma altura más o menos de la G. Anota incluso que en esta se hallan elementos de las *canciones populares* del s. XV en el que fue copiada.

El *stemma* que presenta (*ibidem*: 130), semejante al de Grégoire (1942: 301), incluye las hipotéticas influencias de las canciones populares en la formación de *DA* –en el sentido que no se pueden comprobar, aunque seguramente las hubo. Este *stemma* resume la tesis de Beck (1966) de que en principio existieran dos partes independientes, el *Cantar del Emir* y la *Novela de Dîyenîs* que nacieron a partir de una tradición y de canciones posiblemente orales (tesis cuestionada por Pertusi 1970), que se unieron en una primera composición en la cual no existía el episodio del encuentro de *DA* con el emperador (que aparece en la tradición de la G y pasó también a la T) y de allí, esta obra y otras canciones, mediante flujos e intercambios bilaterales de elementos, llegan a este único, supuestamente, punto de la versión que heredan más o menos todos los MSS salvados de las versiones que llegaron hasta nosotros. Anota que la versión E recibió una influencia de las canciones populares del s. XV, en la época de la copia del MS existente, además de perder algunos elementos y episodios.

En el resumen que Beck ofrece de la obra, da el de la versión G, puesto que la considera más cercana al original. Anota (*ibidem*: 134) que el *Cantar del Emir* no termina con la victoria de los bizantinos sobre los árabes, sino con la victoria de una hermosa joven griega sobre un hombre árabe. Por culpa del amor este se convierte al cristianismo y después convence a toda su familia a hacer lo mismo.

Beck opina (*ibidem*) que en el *Cantar del Emir* no se encuentran elementos novelescos. En cambio, existe un número impresionante de material histórico y onomástico. A continuación (*ibidem*: 134-5), basado sobre el análisis historicista de Grégoire (1942) y la historia de Vasiliev (1935), hace mención a la conversión y la instalación en tierras bizantinas de una tribu árabe entera, la de los Banu Habib, hacia el 935-940, según hereda una crónica árabe (*ibidem*: 135 nota 38), para sostener lo siguiente (*ibidem*: 135):

La secuencia condensada de los acontecimientos y su representación palpable en la epopeya, sin casi ningún hueco, la coincidencia entre la historia y la epopeya, son impresionantes y nos conducen a muchas conclusiones. Por lo tanto, es imposible que no busque alguien en el *Cantar del Emir* el eco de estos acontecimientos de los ss. IX y X en las fronteras del Éufrates y no fechar este material de la epopeya precisamente en este período [traducción mía].

Señala él también que los mismos hechos históricos se reflejan en obras literarias musulmanas como dos novelas caballerescas, una turca bajo el título *Sayyid Battal*, y una árabe con el nombre *Dhât al Himma* o *Dalhemma*. La famosa *Mil y una noches* narra una historia parecida a la historia de amor del *Cantar del Emir*, pero esta vez la pareja se instala en Bagdad y su hijo, Rumzan, hereda el trono de su abuelo materno bizantino en el reino de Cesárea.

Beck examina las canciones acrílicas que considera que tuvieron alguna relación con *DA* (*ibidem*: 153-61). Estas son las que cantan el rapto de la joven o la novia de una boda y las que tratan el tema de la muerte. Las conclusiones a las que llega Beck (*ibidem*: 161) con respecto al tema de la prioridad entre las canciones y la obra de *DA*, es que seguramente las primeras deberían haber preexistido; y no obstante esto, tampoco se puede negar que después de la redacción de *DA* hubo flujo de material y de temas de orden inverso, es decir,

desde las versiones de los MSS hacia la tradición popular de las canciones acrílicas, fenómeno conocido en otras literaturas como fragmentación de la épica.

Sobre la segunda parte, la *Novela de Diyenís*, según Beck, esta ha tomado de la *Historia-Novela de Alejandro* material que reelaboró: el origen mestizo del héroe, la maduración rápida, su adolescencia heroica, la doma de fieras y la lucha con leones y dragones, el rapto de la joven (que además reflejaba la realidad en Asia Menor), la lucha con la amazona, algunos nombres como Filopapús, que igual recuerda al padre de Alejandro (*ibidem*: 165-6). Considera además que esta segunda parte, la *Novela de Diyenís*, fue uno o dos siglos posterior a la del *Cantar del Emir*, la cual fecha en el s. X.

El encuentro con el emperador bizantino, un tal Basilio (que se hereda en la tradición del G), piensa Beck (*ibidem*: 163-4) que era el final original de la obra, como ocurre en la versión eslava. Considera el autor que esta versión hereda una forma más antigua de la obra de DA, siguiendo en esto a Grégoire (1942). Dicho encuentro de Diyenís con el emperador es hostil, hecho que representa la realidad histórica de las zonas fronterizas que estaban bajo el control de las familias poderosas de los *temas*⁶⁹, las cuales disfrutaban de cierta autonomía lejos del poder central, y por lo tanto se caracterizaban por un espíritu rebelde (esta es la base de la teoría de Grégoire sobre el origen pauliciano de DA).

Según Beck (*ibidem*: 165), en un momento en que esta realidad ya no existe –posiblemente después del reinado de Miguel VIII y de Andrónico II, en el s. XIII, como hemos ya mencionado– un adaptador de DA que no tenía presente esta realidad, quiso continuar la obra inspirado por la canción sobre la lucha de Diyenís con el Caronte, que empieza con el verso “Acritis construía un castillo...”, y lo amplificó añadiendo descripciones retóricas, parecidas a las que se encuentran en las novelas helenísticas y bizantinas, sobre el jardín, la casa y la tumba y dio un final a la obra, respondiendo a las exigencias de una biografía, con la muerte del héroe (*ibidem*: 165).

Beck, por un lado, piensa que la diferencia “decisiva”, como la caracteriza, entre estas dos partes de la obra, es la falta de elementos

⁶⁹ Del griego *θέμα-θέματα/thema-themata*: principales divisiones administrativas del Bizancio

que permitan la identificación histórica del héroe Diyenís (1988: 149). Aquí también se puede señalar que Beck tiene en mente el concepto hegeliano del género de la epopeya. Algunas páginas más abajo (*ibidem*: 153) refiere que el verdadero nivel heroico que se comprende como épico, que sería la lucha de Diyenís con los sarracenos, no se encuentra con coherencia en la segunda parte. En cambio, ocurren dos cosas: o el héroe narra estas luchas en primera persona como recuerdos suyos o el poeta los menciona de modo breve en pocas líneas. Además, de ninguna manera desempeñan una función importante en la obra. Se presenta un ambiente heroico pero sin contenido análogo. Se trata del escenario épico, con personajes de “trajes” épicos. Sin embargo, la trama se despliega sin la dramatización de hechos históricos y la acción de los héroes es más bien privada que pública.

La formación de su tesis está basada en las semejanzas que presenta *DA* en cuestiones de estilo, con la novela helenística y bizantina. En los últimos años de la década de los '60 y los primeros de los '70 fue el momento en que otros críticos también llegan a las mismas conclusiones estableciendo relaciones entre las versiones de los MSS.

6.5. L. Politis 1978

L. Politis (1989 [1978¹]: 25-7) ha estudiado a *DA* antes de redactar su *Historia de la Literatura Neogriega* (cf. L. Politis 1969, 1970 [reimpreso en 1975] y 1973). Es importante anotar que empieza su historia con el capítulo “La literatura antes de la Caída, ss. XI – XV” y la primera obra que estudia es *DA*. Establece el marco histórico que creó tanto las canciones populares del ciclo acrítico de temática heroica, como la propia epopeya, en las siguientes palabras que recuerdan las tesis romántica de N. G. Politis (1906):

Es una época crítica, época de cambios, de conflictos entre los pueblos, de creación de conciencias nacionales, pero también en esta época el espíritu religioso y caballeresco medieval llega a su auge [...]. Sabemos que el espíritu competitivo, especialmente en su enfrentamiento con pueblos extranjeros y de otra religión, favoreció la creación de leyendas alrededor de personajes importantes, reales o imaginarios, y estas leyendas gradualmente formaron una materia

épica que desembocó a creaciones literarias concretas – en España la epopeya del Cid y de Roland [en Francia] (*ibidem*: 25-6).

El autor parte de la creencia de que Bizancio también es “Occidente” y pone en paralelo a los *acrites* con los marqueses, una clase militar feudal encargada de proteger las fronteras del imperio. Luchaban estos “marqueses” bizantinos, continúa L. Politis, contra los árabes, más con los jefes locales de estos, los emires, pero también luchaban contra los bandidos, *apelates*, gentes ilegales pero distinguidos por su valentía, partidarios del mismo código ético y táctica militar con los *acrites*. Acepta la tesis de la preexistencia de los cantos heroicos sobre las hazañas de estos héroes “fronterizos”, anotando la referencia de Aretas, igual que los demás historiadores tanto de literatura bizantina vernácula como de literatura neogriega.

Estos cantos, como otras fuentes eruditas, sirvieron de fuentes al autor de *DA*, al que caracteriza como el primero de la literatura neogriega aunque opta por la versión más arcaizante, la G. Así mismo, L. Politis⁷⁰ en su *Historia* caracteriza la E como la adaptación abreviada en lengua vernácula de la versión G, que se creía la más cercana al original perdido, opción de la crítica que dominaba hasta mediados de la década de los '80.

Con respecto al género literario, era de esperar, juzgando por lo que había adelantado al principio del capítulo, que L. Politis considerase a *DA* una epopeya:

epopeya heroica, análoga a las creaciones occidentales y orientales de la época y no una novela ni epopeya cortesana.

Son épicas originales por supuesto, afirma L. Politis, las escenas del *Cantar del Emir* y las luchas contra los bandidos, pero la más épica de todas es la escena de la lucha contra la amazona Maximú. A la obra no le falta calidad estética y representa con

⁷⁰ L. Politis muere en 1982, antes de la publicación de la edición de Alexiou en 1985 que cambió las tendencias de la crítica y la “reconciliación”, temporalmente por lo menos, a favor del E. Después de la “venganza” de Alexiou hacia los comentarios discriminativos sobre el E por parte de críticos como Hesselring (1912) y Mavrogordato (1956), se llega al momento de “reconciliación” en que ambas versiones llegaron a editarse juntas (E. Jeffreys 1998) y a utilizarse ambas también en los estudios.

fidelidad el espíritu heroico de la época y del ambiente que le dio origen. El autor de *DA* se deja llevar en muchas partes por un tono parenético y erudito pero esto no nos debe hacer ignorar las escenas épicas puras de la obra.

En cuanto a la datación de la obra, rechaza la propuesta del historiador belga H. Grégoire (1942)⁷¹ que la sitúa demasiado temprano según L. Politis, entre 928 y 944. Mientras considera las propuestas de Mavrogordato (1956) más convincentes en general, pero no está de acuerdo con su propuesta de datación en los años del reinado del emperador Constantino IX el Gladiador, entre 1042 y 1054. Para L. Politis el *terminus ante quem* está marcado por el 1071, año de la batalla de Manzikert y la caída de las zonas de Capadocia y del Éufrates en manos de los selyúcidas turcos para siempre, pensando que la obra se compuso en estas zonas. Cabe señalar que este mismo año para la mayoría de los críticos en la actualidad, sería el *terminus post quem*, porque consideran que el autor de *DA* fue originario de las zonas perdidas, pero piensan que redactó su obra en Constantinopla *in memoriam* de su patria y como expresión de su nostalgia hacia esta.

L. Politis, en otro apartado de su *Historia* (cap. 5) dedicado a la *canción popular*, estudia el ciclo acrítico. Para este autor la *canción popular*, que comprendía temas de todos los momentos importantes de la vida social y personal del hombre, se define de este modo (*ibidem*: 101):

sin duda el medio con el cual el pueblo ha dado la expresión más válida de su mundo y de su personalidad. Lo que solemos llamar ‘el alma de un pueblo’, su mentalidad / conciencia / *forma mentis* (ψυχοσύνθεση), sus penas y sus pasiones, incluso sus aventuras históricas, los encontraremos cristalizados en su expresión poética superior de la canción que naturalmente ganó el entusiasmo de todos que la estudian desde Fauriel [hasta Goethe, dirá más abajo] [traducción mía].

Canciones con temática épica se salvaron en las zonas de Pontos, en Capadocia, Chipre y Creta y en otros sitios casi por todo el

⁷¹ Escapando de la Europa en guerra, Grégoire recoge los resultados de su larga investigación historicista–positivista en una obra publicada en Nueva York en 1942 bajo el título *Διγενής Ακρίτας*.

mundo grecófono, y se cantaban hasta bien entrado el s. XX. Acepta él también la tesis intermedia de que algunas canciones –y material folklórico de la tradición oral– cuyos ejemplos son muy escasos hoy en día (p. ej. *El Cantar de Armuris*, o *El hijo de Andrónico*, de *Scleropulos*, de *Porfiris*, del *Castillo de Orias*, y las canciones relacionadas con la muerte de Diyenís, etc.), junto con fuentes escritas eruditas, influyeron en la creación de *DA*. Sin embargo, la propia obra una vez escrita y copiada, creó otro ciclo de canciones, como ya hemos mencionado.

Las canciones épico-heroicas populares se enmarcan en un mundo cruel y bélico como el de la *Iliada*, en el que, como se ve a lo largo de estas, el amor no desempeña ninguna función y la mujer como Maximú pertenece ella también en este mundo épico. Estas canciones igual han aparecido más o menos en la forma que las conocemos, en los ss. IX y X durante los enfrentamientos entre bizantinos y sarracenos en Asia Menor, y desde allí se difundieron en el mundo griego y entre los pueblos eslavos.

Por lo que había adelantado en su *Historia* sobre la obra de *DA*, resumimos que esta da comienzo a la literatura neogriega; refleja el espíritu medieval de la caballería; está enmarcada en una época de creación de conciencia nacional; se caracteriza por un ímpetu competitivo y representa las luchas hacia pueblos de otra raza y otra religión. Por todo esto se nota que en la formación del “horizonte de expectativas” de L. Politis, influyó la noción hegeliana y romántica del género épico, como se ve de la consideración de la *canción popular* como la máxima expresión poética del “alma de un pueblo”.

Por el otro lado, es interesante ver que L. Politis (*ibidem*: 28) caracteriza los resultados de los estudios positivistas–historicistas de Grégoire como “imposibles” y extraviados de los límites “naturales” de la obra, no por su método, sino por sus resultados no verificables. No obstante, la caracterización de “natural” es más bien intuitiva y sin justificación, puesto que sobre la *canción popular* y la epopeya se expresa de un modo romántico. Acepta L. Politis (*ibidem*: 107) incluso las tesis de S. Kyriakidis (1934) según la cuales la clase “superior”, que son las canciones populares narrativas, se remontan con “fuertes argumentos” a la antigüedad tardía.

6.6. Tonnet 1999

Tonnet en su historia de la novela griega del 1996 (cito de la traducción griega del 1999) llama “novela popular” a la obra *DA*, y cabe anotar que opta por la versión G. Reconoce, igual que la mayoría de la crítica, la deuda literaria de la obra con las canciones populares como por ejemplo, el *Cantar de Armurís* y *El hijo de Andrónico*. Anota que la narración lineal diferencia a *DA* tanto de las narraciones circulares de la “novela caballerescas” o “novela de amor” de influencia occidental que lo sigue, como también de la narración en marco de origen oriental, como es el caso de *Mil y una noches* o de *Syntipas* que aparecieron antes que *DA*. Es diferente también de las obras del aticismo bizantino del s. XII, como por ejemplo *Los amores de Ismene e Ismenias* de Eustacio Macrembolita o *Rodante y Dosicles* de Teodoro Pródromo, obras destinadas a un público lector nutrido –si juzgamos por el gran número de MSS– de cierta educación.

En *DA*, según Tonnet (1999: 46-7), lo “épico” se expresa en las escenas de cacerías y en las acciones guerreras de Diyenís; sin embargo, en la obra se encuentran numerosas escenas de “sentimientos sencillos, intensos y sanos” (*ibidem*: 47) que ocupan un lugar aún más importante que las escenas bélicas. El amor, a pesar de su simplicidad aparente, es importante, y dura hasta la muerte de los enamorados, al final de la obra.

Todo esto son indicios de un lirismo amoroso de corte nuevo que combina la fuerza sencilla de la *canción popular* junto con temas de origen platónicos, como el amor incesante que empieza por la mirada, anota el autor (*ibidem*).

Tonnet (*ibidem*: 48) llega a formular también observaciones de carácter antropológico y social como las que expresa sobre el papel social de las mujeres, que se presenta diferente de aquel de la novela helenística: la joven ahora está encerrada en su casa o castillo y deciden sobre ella la familia y el padre. Pero, según este autor, lo más importante sería el cambio de los sentimientos: la fidelidad eterna de los enamorados en la novela helenística se sustituye, diríamos, por una actitud “machista” (el término es mío) del héroe que “castiga” a la guerrera femenina, la amazona Maximú, por haberse entrometido en asuntos “exclusivamente para hombres” como era la guerra. Este episodio tiene sus paralelos literarios en los mitos de Aquiles con Penthesilia y de Alejandro con Thalistria. Respecto a esto, Tonnet

anota que la distinción entre amor legar e ilegal, se introdujo como concepto por el cristianismo. En el Oriente, sin embargo, la seducción es más sensual, mientras que en el Occidente, véase el caso de Tristán y de Isolda, es más sentimental. No obstante, el héroe se encuentra en una situación psicológica de dicotomía. Señalamos que este desplazamiento hacia una ética cristiana no ocurre en el E, sino en la versión G y A que utiliza Tonnet. Aunque vemos también que en estas versiones, el texto escapa notoriamente de ese conservadurismo monacal.

En lo que respecta al estilo de *DA*, Tonnet (*ibidem*: 51) no deja de señalar que en las versiones G y A, la narración está redactada en lengua bastante arcaizante y difícil, pero incluye también canciones amorosas populares, técnica atribuida a la retórica según la cual, en una obra de un cierto estilo y género se injertan elementos de otros géneros o de otra tradición artística. Este es el caso también de la descripción retórica de jardines, edificios, y de obras de arte, las conocidas “ékfrasis”.

Observamos que las anotaciones de Tonnet son de carácter estructural y antropológico, señalando el papel de la mujer en la sociedad y el carácter del elemento amoroso dominante en la obra. Señala también la “polifonía” novelesca que caracteriza la obra por integrar otros géneros, como canciones populares y descripciones de lugares, de origen retórico.

6.7. Beaton 1989

Beaton publica su obra en 1989 (cito de la traducción griega de 1996: 55-69), después de la edición por Alexiou (1985) de la versión E, la cual empieza a tomarse y a estudiarse seriamente por la crítica hasta que ambas versiones lleguen a considerarse equivalentes (E. Jeffreys 2012). Así mismo, Beaton empieza reasentando las dos versiones más antiguas, G y E, con un resumen de cada una, y prosigue con comentarios sobre la lengua, la versificación y la estructura narrativa, cosa que los historiadores anteriores hacían sólo para la versión G, que se consideraba la más próxima al original.

En lo que a la versión E se refiere, que está redactada en lengua vulgar con pocos elementos arcaicos, pero difícil de clasificar, anota que el episodio, situado mal en la obra, de la visita de Diyenís a los bandidos (vv. 622-701) es un indicio de la existencia de cantares

breves orales independientes, materia que fue elaborada por el autor de *DA*. Además, este mismo episodio, el de “Diyenís donde los apelates”, no se encuentra en el G. Mientras el copista del E lo dejó donde lo encontró, el compilador del grupo Z (TAPO) lo interpone en un lugar tampoco muy adecuado⁷², entre una escena de cacerías y el rapto de la novia, escenas ambas que no se podrían dividir, según piensa Beaton (1996: 65), por ser el rapto una especie de cacería, como el propio héroe en forma metafórica anuncia a su madre.

Volviendo al MS E, los elementos de la oralidad, como la sintaxis paratáctica, la ausencia de encabalgamientos y el uso de fórmulas, no tienen una función mecánica, como ocurre en la poesía oral (*cf.* Lord 1960), sino una función referencial a los modelos orales utilizados (*cf.* Bäuml 1984: 43). En cambio, el compilador de la versión G, observa el autor (*ibidem*: 67), fue más atento y utiliza más elementos retóricos.

Respecto al verso del G, sigue siendo el decapentasilabo, que cuando los acentos importantes caen en sílabas pares, es denominado *yámbico* (característica que es considerada como la norma en la literatura bizantina escrita en este verso, el decapentasilabo), mientras que si estos caen en sílabas impares, el verso viene llamado *anapéstico* (que es bastante raro, en porcentajes de no más del 1%). En la versión E el verso es *yámbico* mientras que en la G presenta una “anomalía”, la cual Beaton (*ibidem*: 68) prefiere señalar como una selección consciente del compilador de dicha versión, igual pretendiendo imitar el hexámetro dactílico de las obras homéricas, cuyo ritmo se parece más al anapesto que al yambo. Cabe recordar que la presencia de versos anapésticos en un porcentaje del 25% de la versión G, es una excepción particular y única en la literatura bizantina.

⁷² Esta intervención consistente en eliminar el episodio que no encajaba con el resto de la narración, muestra que la redacción de la G fue realizada por un compilador que reelaboró el texto, mientras que en el caso del E la redacción fue de la mano de un simple copista. Además, Beaton recuerda que Suzanne Mac Alister (1984) señala que este episodio aparece en el Z (TAPO) porque se encontraba en el E, que fue una de las fuentes tanto del G (*cf.* Beaton 1993a y 1993b), como del grupo Z (junto con un MS de la familia del G) (*cf.* M. Jeffreys 1975, publicado también en E.&M. Jeffreys 1983).

Así mismo, entre las dos versiones más antiguas, la E y la G, existen algunas diferencias en la trama y los hechos narrados. Un episodio como el que hemos visto de la primera visita de Diyenís, fue eliminado en la G (o añadido en la E como prefiere Beaton). Otros tres episodios hacen que las dos versiones se diferencien, puesto que se encuentran solo en la G: a) la visita y los honores del emperador a Diyenís⁷³, b) el adulterio del héroe con la hija de Haplorrabis⁷⁴ (G libro V) el asesinato de la amazona Maximú por Diyenís, después de su encuentro amoroso.

La tesis de Beaton respecto a estos episodios es que el primero, que narra el encuentro con el emperador, puede ser tanto añadido del G como eliminación del E. Sin embargo, piensa que lo más seguro es que en ambas hipótesis se trataba de una decisión consciente, promovida por una razón política. No deja de anotar el alargamiento excesivo del libro IV, donde aparece, permitiéndonos suponer que seguramente piensa que fue un añadido del compilador del G.

Con lo que respecta al adulterio de Diyenís con la joven árabe, hija de Haplorrabis (*cf.* en este estudio el apartado sobre la práctica medieval), Beaton (*ibidem*: 64) observa que la invención naturalista – para justificar el cambio desde la tercera persona a la primera en la narración– que fue la necesidad de Diyenís de confesar a un desconocido su adulterio, debió desempeñar un papel muy importante en la versión original de *DA*. Beaton expresa esto basado en la observación de Trapp (1971a: 69-70) de que este cambio hacia la narración naturalista igual proviene de la *Odisea*. No obstante, queda una hipótesis que no se puede excluir.

En cambio lo que se refiere al asesinato de Maximú, se confiesa por el propio héroe en tres versos (G, libro VI 836-8 de la edición de Mavrogordato 1956: 214).

⁷³ Según Kazhdan & Epstein (1985: 117-8) citado por Beaton (1996: nota 32, p. 299), los honores del emperador a un santo es un topos en la hagiografía, y Beaton lo considera una observación importante, porque se relaciona *DA* G con este género literario, como hemos anotado en el apartado sobre la práctica medieval. Beaton refiere en la misma nota 32, que Trapp (1971a: 58-62 y 1971b) examina la autenticidad de la escena, junto con la ideología política que representa.

⁷⁴ Este episodio que narra uno de los dos adulterios de Diyenís, puede ser también añadido puesto que es episodio del adulterio del héroe con la hija de Haplorrabis para enriquecer la narración.

Beaton dedica una parte de su estudio a la descripción del original de *Diyenís Acritis*, pero retrospectivamente, a través de la comparación de las dos versiones más antiguas, la G y la E. La conclusión a la que llega es que las descripciones y los episodios, los elementos retóricos, las recapitulaciones y los proemios en casi cada episodio se hallan en mayor frecuencia en el G que en el E.

Respecto al verso, el E respeta más la unidad de sentido y la regularidad del verso decapentasilabo yámbico, mientras que el G rompe la unidad con encabalgamientos y el ritmo yámbico con intervalos anapésticos.

La lengua de las dos versiones se puede caracterizar en ambas como la “mixta” bizantina, una lengua basada en la vernácula pero con elementos arcaicos. En gran parte la lengua y las cuestiones de estilo se deben en las fuentes que utiliza cada versión. Por una parte, la E parece más cercana a los cantos heroicos breves, como el *Cantar de Armuris* o *El hijo de Andrónico*, mientras que la G, a obras escritas principalmente novelescas como las de Aquiles Tacio y Heliodoro, y la *Novela de Alejandro*. A pesar de la mención que se hace a Homero tanto en la G como en la E, estas se deben a creencias generales comunes en la Edad Media, pero indican, según Beaton, la intención del autor de enmarcar su obra en la misma tradición que inició el poeta de la *Iliada* y la *Odisea*. Cabe señalar que elementos de ambas tradiciones, tanto de los cantos heroicos como de las novelas, se encuentran en ambas versiones, pero en la E predominan los primeros mientras que en la G los segundos.

Las vidas de santos, sin embargo, han prestado la forma biográfica a la obra de *DA* –y en la G la visita del emperador al héroe también– mientras que declaraciones de carácter ético y referencias a textos hagiográficos y eclesiásticos son más frecuentes en la G.

Respecto a la datación de la obra, acepta la tesis común según la cual se sitúa cronológicamente en el s. XII, tras la batalla de Manzikert en 1071, cuyo resultado fue la pérdida de Asia Menor a manos de los turcos selyúcidas. La obra fue escrita posiblemente, sostiene Beaton (*ibidem*: 76), en Constantinopla y se motivó por sentimientos de nostalgia y la necesidad de exaltación de la tierra natal del autor, perdida a manos turcas, fenómeno análogo, según apunta el autor (*ibidem*: 77), al dado en la literatura neogriega, nueve siglos después, tras la catástrofe de la Asia Menor en 1922.

Hemos señalado que los estudios de Beaton y de Tonnet son mayoritariamente textuales. Beaton, más analítico y más extenso, puesto que es más experto en la materia de *DA*, utiliza herramientas de narratología, colocando la obra -hecho que se refuerza también con la utilización del término “proto-novela”- en una fase significativa en la reaparición del género de novela. El desplazamiento de un carácter más simple de la narración, que es el que encontramos en la versión E, a uno más complejo en la G y aún más elaborado en las del grupo Z, hecho que ha anotado en otro estudio suyo el mismo Beaton (1993) con el título característico de “An epic in the making” (que igual se podría cambiar por el “A novel in the making”, según la teoría de Bajtín sobre la épica y la novela), significa el paso hacia la novela, puesto que el proceso desde las más viejas a las más modernas es el de la novelización, es decir, del mundo de la oralidad y la recitación delante de un auditorio, al mundo de la escritura y la recepción mediante la lectura solitaria, y en este proceso las adiciones y amplificaciones son características de las versiones más recientes.

Está admitido que la versión G, por la que Beaton ha mostrado su preferencia, se ofrece más que la versión E para un estudio estructural atendiendo elementos textuales, debido a su estructura narrativa más compleja, su versificación tan particular y su situación más cómoda en la literatura escrita bizantina de la época.

Respecto a la noción del género, como hemos visto, Beaton adscribe la obra al género novelesco, pero al carecer de paralelos la denomina “proto-novela”. Este estudioso escribió su libro en inglés *The Medieval Greek Romance*, o sea la *Novela griega del Medioevo*, en 1989, antes del estudio del núcleo común en 1993, que lo condujo a la consideración, aunque expresada de modo diplomático, de que la versión E sirvió como fuente a la G. Antes de estos trabajos, Beaton pensaba que la versión más cercana al original era la G.

La obra en general, como observa en este trabajo suyo, se desplaza significativamente, no sólo como dice él, del mundo cruel de los enfrentamientos bélicos entre bizantinos y árabes, donde los hombres muestran su valentía en el campo de batalla y las mujeres son víctimas de raptos, violaciones y asesinatos crueles (1996: 78), hacia el mundo de las novelas que empezaron a reaparecer en el mismo siglo, el s. XII, donde el amor humano supera las adversidades del destino.

Llama la atención el carácter solitario de Diyenís y su relación con su mujer, la cual queda siempre a su sombra, sin nombre y con una función de satélite respecto a la figura dominante del héroe. En esto Diyenís se parece a los héroes antiguos y a los santos, cuya propia conducta excepcional y paradigmática y por tanto heroica, los hace sobresalir de los demás. Sin embargo, sostiene, como observó también Galatariotou (1987: 65-6), que al final de la obra resulta que el incentivo principal de todas las acciones de Diyenís fue su amor hacia esta joven, elemento que lo convierte en un héroe romántico “manqué” y a la misma obra en presagio de la novela bizantina del s. XII.

Acabamos de exponer las observaciones de Beaton sobre el contenido y la estructura de la obra, que le sirven para sostener la elección del término “proto-novela”. Cito a continuación el original en inglés (1989:47-8) donde se expone claramente su punto de vista sobre la *genericidad* de *DA* señalando las diferencias, a nivel temático, de esta obra con la novela bizantina:

Despite, or perhaps because of his infidelities, Diyenís is devoted to his unnamed bride to the point of almost trying to subsume her existence within his own. His declared intention, soon after his marriage is ‘to live alone’ (in the singular: μόνος), but with his bride (G iv 956-64); and there is a certain paradox in a lonely state which includes someone else. This loneliness of the hero seems, even more than the ending, to mark off the story of Diyenís from both the earlier and the later romances. All the romances refer in their titles to two principal characters; and although the lovers are frequently separated from one another for long stretches of the action, the single overriding goal of each is to be re-united with the other. Although no ancient or medieval definition of the genre exists to help us, we may justifiably extrapolate from the evidence a governing principle for the Greek romance: it is the story of two characters, a man and a woman, for each of whom personal fulfillment is only possible through the achievement of lasting union with the other. The romance, with its ‘snakes and ladders’ structure of advance and retreat, is the story of how that union is teasingly deferred by the fickle hand of Chance, only to be brought about finally by an agency similarly beyond their control; and the story inevitably ends with the marriage of the pair. *Diyenís* by contrast is (mainly) the story of a single, and solitary,

individual who, like the heroes and saints of old, pits his will against his environment; and fate or chance is not an issue in this story.

There remains in *Diyenís* an unresolved tension between two types of plot structure and of admired behavior: between the complementarity and duality of the principal roles in the romance on the one hand, and on the other the harsher conventions of the Alexander story, the saints' lives and, presumably, of its oral sources, in insisting on the lonely self-sufficiency of its hero. But the elements already incorporated into *Diyenís* form the Hellenistic romance in their turn throw a shadow over that solitary ideal [...] At the end of the poem the purpose of heroic deeds is revealed, retrospectively, as having been to win a woman's love. And this ideal, romantic love that has hovered about the bloody battles and macho posturing of men at arms seems at the end of the text tragically unfulfilled. *Diyenís*, I would like to suggest finally, is a romance hero manqué; the text an open-ended pointer towards the revival, in the middle of the twelfth century, of the genre of the romance proper.

De todas maneras, sostiene Beaton (*ibidem*: 74), en *DA* se observa el primer intento consciente de introducir en una literatura escrita cantos populares breves de la tradición oral. Este estudioso piensa que el compilador del G (G.IV 33-5), procura menospreciar las hazañas de Filopapús, de Kínnamos y de Yannakis, para justificar su decisión de eliminar la primera visita de *Diyenís* a los bandidos donde se cantan principalmente las hazañas de dichos héroes⁷⁵ (mientras que el copista del E la deja donde la encuentra). Beaton (*ibidem*: 61 y 70) da más crédito a la mención de Aretas y piensa que este incidente (la presencia del episodio en E y su ausencia en G) es una señal de existencia de cantos independientes sobre estos héroes que aparecen como bandidos en *DA*.

Podríamos anotar que una prueba más que justifica la integración de estas canciones heroicas, es el contenido de este episodio (de la visita de *Diyenís* a los bandidos). Recordamos que empieza con la voluntad de *Diyenís*, tras haber encontrado un león

⁷⁵ Sin embargo, la referencia debe ser intratextual y se refiere al episodio que se encuentra en el E y se expulsa del G por su compilador. De momento, tenemos más indicios de pensar que así fue, puesto que el texto heredado del E fue una de las fuentes del G como también del Z (TAPO).

muerto por un golpe de Yannakis, de conocer a estos valientes bandidos.

Incluso, piensa Beaton más abajo, el propio nombre del héroe, Diyenís, es simbólico, procede de un término gramatical (διγενή επίθετα / adjetivos ‘bigenéricos’ ¿?) que se refiere a los adjetivos de forma sólo para el masculino y femenino, y se podría perfectamente aplicar según este autor, como término de género para definir una obra que participa en dos tradiciones, en la tradicional y oral como es la epopeya por una parte y en la escrita y erudita como la novela, por otra.

6.8. Tsákonas 1992

Un nuevo marco de interpretación de las aportaciones críticas de las canciones acrílicas y de la obra de *DA* nos ofrece Tsákonas (1992: 31-42), profesor de sociología y seguidor de la filosofía política del “despotismo ilustrado” y de un estado “paternalista”, quien en su breve apartado sobre dichas obras retomando el hilo de algunas anotaciones de la historia de la literatura neogriega de Dimarás del 1948 (citamos de la publicación de 2000). Señala que la sociedad tal como se representa en las canciones acrílicas y *DA*, es más guerrera que agrícola (*ibidem*: 27), de una estructura feudal, donde una clase guerrera de la periferia, señores locales de un sistema viejo, se convierten en acrites–[marqueses] y toman una posición en el sistema administrativo y militar del Imperio Bizantino, pero disfrutando de cierta independencia. Por lo tanto, esta sociedad recuerda las sociedades de los caballeros medievales en la Europa Occidental. Su modo de vivir bélico se entremezcla con elementos cortesos, como se ve en las historias de amor, que se parecen a las que se cantan en las novelas cortesas caballerescas en Europa.

La figura de Diyenís, para Tsákonas (*ibidem*: 38-9) no puede ser la del héroe nacional neogriego, quien constituye el enlace entre el mundo antiguo y el mundo moderno para concluir la unificación de las tres fases del helenismo, la antigua, la medieval y la moderna. Es verdad que presenta semejanzas con héroes antiguos. No deja de ser, sin embargo, un héroe mestizo que expresa la unión de los dos pueblos tras siglos de enfrentamientos bélicos, recordando lo anotado por Karantonis (1950).

Considerando lo que se acaba de decir, anota el autor (*ibidem*) que se podría llegar a la conclusión de que el nuevo helenismo es un fenómeno interno bizantino con influencias orientales del mundo árabe. Así mismo, la fuerza sobrehumana de Diyenís y de los demás héroes, lejos del mundo racionalista griego, se vincula con el mundo oriental, tanto de los cuentos árabes de *Mil y una noches*, como de los mitos y los héroes de la India.

Sin duda, la cultura griega moderna ha creado un héroe popular como Diyenís Acritis cuya historia y mitos se relacionan con las de los santos y en especial, de los santos guerreros (como San Jorge y San Demetrio) que representan una mezcla de elementos griegos paganos y bizantinos cristianos para el nuevo mundo neogriego que se auto-reclama “heleno-cristiano” (*ibidem*: 41); esto fue el fruto de los esfuerzos de Paparigópoulos y tal fue su éxito que hoy es obvio considerar a “Pericles como un compatriota tanto de nosotros hoy en día, como de León Isauro” (*ibidem*: 40).

En su historia de la literatura de carácter social, Tsákonas intenta desconectar la imagen del héroe Diyenís y la obra *DA* como el anillo intermedio de origen bizantino entre los griegos antiguos y los modernos. Anota las influencias orientales. Anota también el paralelo de la sociedad bizantina de la frontera en la época anterior a la llegada de los turcos en el s. XI, con su homóloga caballerisca de la sociedad feudal en el Occidente.

6.9. E. Jeffreys 2012

Elizabeth Jeffreys, editora también de *DA* (*cf.* 1998), últimamente (2012: 463) estudia de nuevo *DA* y las canciones acrílicas, en el apartado bajo el título “Medieval Greek epic poetry”, en una obra de referencia de la casa editora De Gruyter Lexicon, *Medieval Oral Literature*. Ya desde el título se establece un marco de recepción o de función de índole genérica, de la obra de *DA* y de los cantares acrílicos: este marco es aquel de la épica medieval y de la literatura oral.

E. Jeffreys (*ibidem*: 463-4) recoge brevemente las tendencias principales de la crítica anotando que fue considerada como la epopeya nacional de la Grecia moderna, equivalente a las obras de Homero y al *Beowulf* y al *Cid*. Su crítica fue influenciada por la

cuestión lingüística. En ambos temas la crítica giraba alrededor de la prioridad, o del E o del G:

The text was commandeered to serve as the National Epic of the Greek state, the modern equivalent of Homer or the European *Beowulf* or *Cid*. These nationalistic overtones have long haunted *DA*, exacerbated by the Greek Language Question, the long struggle between the vernacular (*demotike*) and learned (*katharevousa*) versions of Greek for the status of national language. The two primary versions of *DA* could be seen as forerunners of these two registers. In the language debates of the late nineteenth and early twentieth centuries it was important to know which was the authentic language of the nation's epic⁷⁶.

La autora recoge también la bibliografía más significativa sobre las obras bizantinas en consideración y clasifica la obra *DA* como “epic” o sea epopeya, con una cierta cantidad de novela, pero reconoce que tal adscripción genérica ha sido muy controvertida, para señalar en otro punto (*ibidem*: 467) que el propio héroe Diyenís muestra muy poco interés en la épica histórica; prefiere más cantar canciones amorosas y no cuentos de valor heroico:

Digenis Akritis (DA), the only text that can be classed as a medieval Greek – or Byzantine – epic, though that classification is frequently challenged. Primarily it is epic because the central figure, Digenis, is male, performing valiant deeds against wild beasts and other foes, both human and supernatural, in a historical setting that is reminiscent of one of Byzantium's more heroic periods in the ninth and tenth centuries. But, there is a certain amount of romance, in two love-stories, first between Digenis' parents and then between Digenis and his bride.

En otro punto (*ibidem*: 476) E. Jeffreys aplica la noción del género hegeliano de la epopeya a otra obra relacionada con una serie de canciones en lengua vulgar. Tal obra es la *Crónica de Móreas*, que como hemos visto, Dimarás (2000: 31) asoció con *DA* por las descripciones de batallas:

⁷⁶ Cita a Browning 1983: 100-15 y a Mackridge 1985: 6-10, donde se recoge la disputa entre los *demoticistas* y los *puristas*.

The *CoM* [*La Crónica de Morea*] is a more complex case and has been referred to at several points in this chapter. It functioned as the foundations epic of the post-1204 Frankish kingdoms of the Morea; multiple versions exist of which the primary are those in Greek verse and French prose. The Greek has a high formula count but while it offers little scope for thematic analysis it does show many other stylistic features ultimately derived from techniques of oral composition.

La autora (*ibidem*: 468) anota que en **Digenis* (que es el arquetipo perdido o la forma original que se halla detrás de la G y E) en algún momento o de su creación o de su divulgación, habrán ingresado elementos de canciones orales sobre la familia de los Ducas, cuya existencia está testimoniada por Miguel Pselós como ya hemos anotado en otro apartado. Su objetivo principal era reflejar la sociedad arabo-bizantina de la frontera y cantar los enfrentamientos del héroe con los bandidos, sus cacerías de bestias salvajes, rapto de su novia, construcción de un palacio y muerte joven. Probablemente, alrededor de 1130 y 1140, cuando empezó la moda de la imitación de las novelas helenísticas, este material fronterizo sobre el héroe Diyenís se refundió en forma biográfica. Este material en lengua vernácula ejerció cierta atracción en los que experimentaban con varios géneros y varios estilos lingüísticos. Sin embargo, no llegó nunca a adquirir una forma completa de novela helenística:

this novel, or romance, on *Digenis* was never rounded and it remained a sketch, a loosely linked sequence of episodes: it is this **Digenis*, which lies behind G and E.

Imitaba de cierta manera a Aquiles Tacio y a Heliodoro. Su verso sería el decapentasilabo, pero su lengua y su metro eran torpes, según anota E. Jeffreys (*ibidem*), y el poema ejemplifica las dificultades que los espíritus más atrevidos se buscaban para exceder las fronteras culturales impuestas por los tabúes lingüísticos bizantinos. Uno de sus episodios, antes de la mitad del s. XII, se satiriza en las obras de Teodoro Pródromo el Pobre.

E. Jeffreys (*ibidem*: 468-9) señala que la censura lingüística bizantina ha destruido casi todas las evidencias escritas posibles sobre

la epopeya bizantina. Por esta razón y para argumentar a favor de la existencia de una tradición oral en el s. XIV, que se fecha el MS de la versión G, acude a otros textos y otros contextos: aquellos de la Constantinopla de los Paleólogos, y los estados francos en territorio griego que se crearon después de la cuarta cruzada, cuya culminación fue el saqueo de Constantinopla en 1204. El estado más importante fue el de Mórea en Peloponeso. En estas zonas floreció una literatura en lengua vernácula de varios géneros y muchas veces anónima, cuyo estudio puede arrojar luz, en el sentido que puede funcionar como paralelo, a lo que ocurrió en el s. XII sobre *DA*, a falta de datos suficientes sobre esta obra (*ibidem*: 476).

7. Colecciones de canciones acrílicas

7.1. Introducción

Junto con la obra de *DA* se estudian también las *canciones acrílicas*⁷⁷. En este grupo consideramos todas las que pertenecen a esta categoría que fueron registradas en el s. XIX por los folcloristas europeos, pero sobre todo por los esfuerzos de folcloristas griegos como N. G. Politis, Kyriakidis o Sakellarios entre otros. ‘Cantar acrílico’, en cambio, es el que presenta transmisión MS. Según este criterio nuestro de aplicación terminológica, de momento disponemos sólo de uno, el *Cantar de Armuris*, del s. XV (Destounis 1877).

Por otro lado, el nuevo estado griego necesitaba echar raíces y conectarse con su pasado importante, el de la Grecia antigua y de Bizancio, épocas en la que el helenismo había “triunfado”, y por tanto los nuevos helenos podrían continuar de alguna manera la historia gloriosa de sus ancestros, si fueran conscientes de esta herencia. En este clima se enmarca la historia de K. Paparigópoulos (1896) que se vino redactando durante un largo periodo de tiempo para publicarse finalmente en 1896.

Estos poemas cortos de transmisión oral tenían como protagonistas tanto al héroe Diyenís como también otros héroes. Se clasifican dentro de un subgrupo de la *canción popular*, las *paralogés*.

⁷⁷ Romeos (1968) en una monografía titulada “La poesía de un pueblo” continúa las teorías románticas sobre la *canción popular*, “Volkliteratur”, donde se clasifican también las canciones acrílicas, y sigue la teoría de Paparigópoulos sobre la continuidad de la nación griega desde la Antigüedad hasta la modernidad en tanto esto se refleja en la *canción popular* griega, máxima expresión del “espíritu del pueblo” y de la idiosincrasia de este. Se ratifica también con las tesis de N.G. Politis sobre las canciones acrílicas y con las teorías historicistas-positivistas de Grégoire (1942). Sin embargo, Romeos (*ibidem*) no se interesa por estudiar los *realia* y el marco histórico y geográfico de la obra, sino que estudia estructuras, temas y motivos de las canciones, a veces por sí mismas y a veces en paralelo con obras de la Antigüedad. Esto indica el cambio de paradigma del romanticista hacia el inmanentista. Interesante es la comparación que Romeos hace (*ibidem*: 29-38) de los caballos y de la relación caballo-jinete en las obras homéricas y en las canciones acrílicas, para sostener la continuidad de la tradición. El mismo objetivo tienen sus teorías (*ibidem*: 26-7) según las cuales Diyenís es una forma desgastada del nombre de Dionisos–Baco y que las canciones sobre el héroe bizantino representan la evolución de las canciones sobre Dionisos y su séquito. Sin embargo, estas observaciones permanecen aún a un nivel hipotético.

Por lo general se trata de “narraciones breves de carácter heroico y ritmo veloz, que parecen más un resumen técnicamente elaborado y expresado en versos, de un cuento, a menudo dramático” (Dimarás 2000⁹: 15). Dimarás ya el 1949, año en que publica por primera vez su historia de la literatura neogriega, anota que la recuperación de las versiones originales y la correcta clasificación en grupos temáticos (p. ej. “acríticas”) de las canciones que llegaron hasta nosotros, es una misión difícil y requiere especial atención por los estudiosos, debido a las siguientes razones (*ibidem*): primero, por su ancianidad estas canciones fueron alteradas por los juglares o trovadores, quienes se permitían o cambiar un nombre, o evitar un fragmento o quitar los elementos que funcionaban en otro contexto; segundo, por las entremezclas de fragmentos procedentes tanto de otras canciones como de improvisaciones de los juglares o trovadores, con el fin de recuperar espontáneamente fallos de memoria. Por lo tanto, llegar a proponer una forma original retrospectivamente, puede ser bastante arriesgado.

Después de haber presentado esta descripción y las dificultades de recuperación de una forma original, pasamos a otro aspecto señalado por la crítica. Este no es otro que el de la fidelidad histórica y geográfica, tema que fue considerado estrechamente ligado con el supuesto realismo de la épica, por la idea de que nace con función y papel “noticiero” según el cual se supone que el juglar hubiera testimoniado y reflejado los hechos narrados en su canción o cantar. Se trataría, para utilizar un término de la filología española, de una especie de “romances viejos” que evolucionaron en “romances nuevos”.

Con este presupuesto en mente, en 1866 Büdinger publica en alemán un estudio historicista–positivista, facilitando una gran cantidad de datos históricos sobre la canción acrítica del *Hijo de Andrónico*, con una versión más moderna de la misma, procedente de Capadocia, transmitida en el dialecto de Pontos y conocida con el título de *Emir Alis*. Esta última versión de la canción es muy corta e incompleta y Büdinger no la traduce. Su intención era demostrar que la canción épica registra la realidad de su época y que esta tradición en Bizancio se lega a la era moderna con el ejemplo de la versión (deteriorada e incompleta) del s. XIX en el dialecto de Capadocia y es clasificable como epopeya popular (*Volksepos*).

Pocos años antes del estudio de Büdinger, en 1859, Spyridon Zampelios menciona que copia en París la canción del *Hijo de Andrónico* de la colección de Fauriel, pero sabemos que en esta colección dicha canción no se encuentra⁷⁸. Büdinger ha leído el poema del artículo de Zampelios y lo reedita comentándolo en extenso ofreciendo una enorme cantidad de informaciones históricas.

Sin embargo, es muy interesante anotar que los comentarios de Zampelios son unas pocas líneas, sobre paralelismos de la canción con los *romances* occidentales y las *baladas*. En su comparación concluye que aquél y estos distan, según Zampelios (1859: 38-41), porque las canciones griegas dramatizan trágicamente las aventuras privadas de los héroes pero evitan toda emoción amorosa. Influenciado por la *Poética* aristotélica, anota que por su modo de representación son canciones épicas (o sea narrativas) pero contienen lirismo (asuntos personales y musicalidad) y dramatismo (acción y diálogos). Su lirismo se debe al hecho de que están compuestas para ser cantadas y bailadas mientras que su dramatismo considerable se evidencia en la representación de las acciones que pueden provocar lágrimas y contienen partes dialogales que se intercambian con las partes narrativas.

En cambio los comentarios de Büdinger son obviamente románticos, con la noción de *Volksepos*, y el concepto del género hegeliano de la epopeya que por vez primera, que se sepa, se introduce en la filología neogriega⁷⁹.

Un tema que heredó la noción romántica del género épico, es la cuestión de la prioridad: ¿Existieron primero las canciones que desembocaron en la epopeya, o fue la obra de *DA* la que dio origen a

⁷⁸ Kyriakidis (1926: 35) anota que Zampelios “según solía hacer, alteró la forma de la canción”. Mavrogordato (1956: xxix) dice que Zampelios mintió cuando presentó el poema como procedente de la colección de Fauriel, basándose Mavrogordato en la referencia de Legrand quien anota que él mismo, igual que Zampelios, utilizaron la misma versión que fue copiada por Brunet de Presle cuando era estudiante, en una de las lecciones del profesor Hase, con la diferencia de que Zampelios, según Legrand, la “mejoró”.

⁷⁹ Sobre el mismo fenómeno en la crítica cidiana, de “la recepción de una recepción”, es decir “de cómo Mio Cid y su poema viajaron a Alemania y retornaron a España” véase Banús y Galván 2000.

las canciones? Los que pensaban que la epopeya surgió directamente del pueblo, el cual cantó en sus canciones populares las hazañas de sus héroes, se basan en la noción hegeliana del género de la epopeya, y por eso se expresaron de modo tradicionalista moderado, puesto que reconocían que *DA* fue obra de un autor y no de varios, y entre sus fuentes constaban seguro algunas canciones acrílicas. Por el otro lado, los hubo quienes consideraron que la gran composición épica como la de Homero no se dio en el caso de *DA*. Estos se referían a las canciones acrílicas con el término de “epos” y a la obra de *DA* con el término de “novela”. Así es como estas canciones tomaron el nombre de “ciclo acrílico” por analogía al “ciclo homérico” de las canciones que se pensaba que dieron origen a la epopeya homérica o que refundió Homero en sus poemas.

Antes de la publicación de la primera versión de *DA*, la *T*, editada por Sathas y Legrand en 1875, las colecciones de canciones populares anteriores a esta datación, no se recogían bajo el apartado separado de las denominadas del “ciclo acrílico”, sino que se mezclaban con las demás y se clasificaban por la temática heroica. Sathas en su *Biblioteca Medieval* (1873: μθ', n. 1) fue el primero que había expresado su desacuerdo con la clasificación de las canciones en las colecciones, y propuso cuatro divisiones entre las cuales una de ellas con el título de “ciclo acrílico” (*cf.* Petrópulos 1958: η'-κδ').

No obstante, los temas comunes entre las canciones acrílicas y la obra de *DA* son nada más tres, como anota Beaton (1980: 79): a) el rapto de la novia, b) la construcción de la casa del héroe c) y el tema de su muerte (aunque la lucha singular entre el héroe y el Caronte de las “canciones acrílicas” no se encuentra en *DA*). Todos estos temas, continúa Beaton –por su aspecto también antropológico, añadiríamos –son comunes en muchas tradiciones literarias y folclóricas (*cf.* Entwistle 1946).

Los primeros editores de *DA T*, Sathas y Legrand (*ibidem*), consideran que las canciones provienen de *DA* y por eso se hallan en ellas estas inexactitudes debidas a las alteraciones por el paso de los años, puesto que el original de la obra de *DA* se remontaba al siglo X, mientras que las canciones, al ser orales, fueron registradas en el s. XIX tras un largo período de transmisión oral. En el fragmento que citamos se examinan las relaciones familiares entre la canción del *Hijo de Andrónico* y la obra de *DA T* (rebisonda). Además, gran parte de su

introducción está dedicada a la relación de los hechos narrados con la historia, introduciendo así también en la obra de *DA* el método historicista inaugurado por Büdinger (1866), y que dominará en los años siguientes (con el máximo ejemplo el de Grégoire 1942) hasta el cambio del paradigma con la edición de *DA G*, por Mavrogordato (1956). Cito de Sathas y Legrand (1875: xlvi-vii):

Il va sans dire que, depuis neuf siècles plus d' une variation s'est glissée dans le texte de ces chansons. Ainsi, il en est qui font de la mère de Digénis, la femme, et non la fille, d' Andronic Ducas. Dans d' autres, Eudocie, épouse d' Akritas, et, par conséquent, nièce de Constantin Ducas, est mentionnée comme étant la soeu de ce dernier. Cette confusion s' explique d' autant plus aisément que, nous le savons par le poème, le père d' Eudocie et le père de Constantin étaient l' un et l' autre des Ducas. Parfois encore, ce même Constantin, le seul des oncles de Basile dont nous sachions le nom, est représenté tantôt comme son père, tantôt comme son beau-frère. Du reste, il pourrait se faire que l' un des beaux-frères de Basile eût porté le même nom que son oncle, le fils aimé d' Andronic Ducas.

Nous devons dire toutefois que, malgré ces confusions de nom et de personne, il nous a été très-facile, grâce au poème que nous publions, grâce surtout aux données historiques, de restituer à chacun ce qui lui appartient en propre.

Voice d' abord une chanson relative à la naissance de Basile et à sa première jeunesse.

Con respecto a las canciones acrílicas, los primeros editores, hace falta señalarlo, como se ve también en el fragmento que acabamos de citar, no optaron abiertamente ni por la prioridad de las canciones ni por la del MS. Lo que hicieron, confiados más en la forma fijada por la escritura que en las canciones que se transmitían oralmente durante siglos hasta su fijación escrita por los folcloristas del s. XIX, es pensar que estas, con el paso del tiempo, como era lógico, se alteraron; lo mismo anotaba también Mavrogordato (1956), que las canciones acrílicas son antiguas por su tema pero no por su forma. Esta fue también la opinión de Dieterich (1904) en su artículo donde compara diversas formas de canciones publicadas por Passow (1860) y (1876), Kanellakis (1890), Sakelarios (1891), Jeannarakis (1876) y otros.

Fue Psijaris (1884) el primero -uno de los más apasionados defensores de la lengua demótica frente a la purista en la “Cuestión lingüística griega”- en expresar la opinión romántica y la tesis tradicionalista de que *DA* es posterior a las canciones, y que la tradición popular dio origen tanto al ciclo acrítico como también a *DA*. En esta línea continuaron las tesis de Krumbacher (1904) cuando presenta el MS del Escorial tras haberlo encontrado en Madrid, y de Hesseling (1912) cuando edita por primera vez esta versión como vemos en otros apartados. Politis (1906 y 1909) piensa que las canciones acríticas precedieron e influyeron en la obra de *DA* que se hereda en los MSS y donde además perdieron su “virilidad épica”.

En cambio Miliarakis (1881) en su edición del MS de (A)ndros, piensa que entre las canciones acríticas y *DA* no hay relación, y considera que las canciones son posteriores a la obra. En esto influye la gran diferencia entre ambos MSS, el E y el A, y la proximidad de estilo que presenta el E con respecto a las canciones acríticas.

Entre estas dos opiniones extremas aparece también la de la vía media, que es la que va a dominar. G. Warthenberg (1897) piensa que el autor de *DA* utilizó material tradicional de las canciones pero la obra no se basó exclusivamente en esto. Así fue también como ocurrió en la epopeya homérica y germánica.

Creo que se puede aceptar que simplemente existieron temas y motivos comunes a nivel semántico, como también fórmulas, frases cortas y elementos narrativos a nivel sintáctico, que se deben a esta relación entre las canciones y *DA*. El nombre del héroe no es necesario que coincidiera. Sin embargo, averiguar la dirección de los préstamos queda casi como una misión imposible, puesto que no se identificó ninguna canción posterior a *DA* y son todas recopilaciones del s. XIX. La única que sobrevivió en un MS y salvó una forma más arcaica fue la publicada por Destounis en 1877, del siglo XVI y conocida como *Cantar de Armuris*, como ya se ha anotado al inicio de este apartado.

Con respecto a la problemática de la clasificación de las canciones como acríticas, la existencia solamente de los nombres de los héroes o las relaciones familiares, o la historicidad de estos nombres y de los eventos, no puede ser un criterio fiable para clasificar una canción como acrítica. Hace falta que coincidan, como

sostiene Petrópoulos (*ibidem*: κβ') otros elementos de relevancia genérica, como episodios, estilo y "atmosfera poética", y esto sería lo que creía también N. G. Politis, concluye este autor. Por el otro lado, Beaton (1980: 1-2) en su estudio monográfico sobre la poesía popular de la Grecia moderna, piensa que hasta ese momento dominaba la tesis de N. G. Politis y la clasificación propuesta por él según el criterio de la temática:

Thaditional Greek scholarship, which is still dominated by the pioneering work of N. G. Politis at the end of last century, has divided the vast body of sung material into categories based on subject matter. Modern collections of songs follow a rigid format based on this classification: narrative songs in which the name Diyenis appears, or which seem to be related to other songs in which it is found, are known as *akritiká*, after the eponymous hero of the Byzantine epic *Diyenis Akritis*. Narrative songs in which this name is not found, but whose subject matter otherwise belongs to a similar vaguely historical or mythical past, are known as *paraloyés*, a word of uncertain derivation, rarely appearing in the songs themselves, but which has come into its own in the realm of scholarly taxonomy.

Por último anotamos que sobre la música de las canciones populares en general disponemos de estudios realizados. La monografía más divulgada es la de la Academia de Atenas (1968) realizada por Spiridakis y Peristeris. El MS del s. XVII procedente del monasterio de Iberos en monte Atos (*cf.* Bouvier 1960), es un testimonio sobre las canciones acrílicas y parece que conectan *DA* con las canciones que fueron registradas en el s. XIX (E. Jeffreys 2012: 467) y nos ofrece también información musical sobre el modo como se cantaban.

A este punto conviene señalar los tres temas principales que se consideran comunes tanto en la versión de los MSS y en las canciones acrílicas. Estos son los siguientes: el rapto de la novia (*cf.* Entwistle 1953, Beaton 1980, Mackridge 1993); el palacio (Grégoire 1942) y el tema de la muerte del héroe (*cf.* N. G. Politis 1909, Saunier 1972, Caramiquela Gerhold 2010).

7.2. Fauriel 1824

La primera colección de cantos populares griegos fue la del romántico francés Claude Fauriel, que se publica en París en 1824 en medio de la guerra de la independencia contra el imperio otomano, y se tradujo de inmediato al alemán por Wilhelm Müller (1825). Sin embargo, en esta colección no encontramos canciones acrílicas, ni menciones a *DA*.

La pasión de Fauriel por Grecia y por su cultura es evidente y no expresa su preferencia a la Antigüedad, como los demás, sino que ve en las canciones populares de la Grecia moderna, que publica, una expresión autóctona del elemento griego que no fue contaminado por las influencias de los francos, los italianos y en general de los occidentales, cuya cultura del Medioevo era, según anota, muy inferior a la cultura bizantina.

Sin embargo, lamenta Fauriel, a pesar de esta superioridad cultural de los bizantinos, estos se impresionaron por las letras y las costumbres occidentales que fueron llevadas sobre todo a Constantinopla. Este entusiasmo dio origen a la novela caballerescas bizantina en lengua vulgar. Fauriel se refiere a esta novela con comentarios negativos, mientras que colma de alabanzas la cultura popular y las canciones que el pueblo griego mantuvo para expresar su alegría y su dolor, tanto de sus momentos privados como también de la vida pública, es decir, de la guerra contra los turcos (la denominada canción *kléftica*), y ve en ellas una tradición continua que viene desde la Antigüedad hasta hoy.

Cabe señalar que Fauriel, aunque no dijo nada sobre las canciones acrílicas, ni tampoco sobre *DA* debido a que no llegó a conocerlas, no obstante se puede caracterizar como romántico por su aprecio hacia la cultura popular. Algunas ideas y comentarios están más relacionados con el clasicismo (*cf.* Mackridge 2008). Por ejemplo, se expresó con comentarios muy negativos, como acabamos de mencionar, hacia la novela caballerescas bizantina del s. XIII, a la que consideró una seca imitación de las novelas caballerescas francesas. Además piensa que por culpa de esas ideas que con los cruzados y los francos llegaron a Constantinopla, se compusieron novelas de muy mala calidad sobre dos de sus hombres más importantes, Belisario y Alejandro Magno (cito de la traducción griega de 2000: 22).

Junto con las costumbres y los duelos singulares (*cf.* Luciani 2005), se trasladaron los ideales caballerescos occidentales. Así muchas familias importantes del Bizancio remontaban su estirpe a “Carlomagno y a sus valientes”, y los cronistas e historiadores de los ss. XIII y XIV que trataban sobre estos linajes, nos muestran que las familias ricas con educación superior se referían a los mitos de Roland y de Olivier como si hubieran pasado de verdad. Creían estos mitos como verdaderos, los estimaban y los tomaban en serio mientras que en Francia esto lo hacían solo los iletrados, anota Fauriel (*ibidem*: 21). Esto muestra que las ideas románticas alemanas sobre la epopeya medieval no habían influenciado al erudito francés .

7.3. N. G. Politis 1909, 1914 y 1920

Nicolaos G. Politis se caracterizó como el “padre” de los estudios folcloristas neogriegos y se convirtió en una autoridad en el mundo académico griego. Estudió en Alemania en los años de la influencia del romanticismo y con sus juicios marca las pautas de la crítica sobre las canciones populares y las acrílicas en especial. En su primer discurso como rector de la Universidad de Atenas el 14 de enero de 1907 marcó las pautas de la crítica con un estudio titulado “Sobre la epopeya nacional de los griegos modernos” (1906; reeditado en un volumen con estudios folclóricos en 1920) donde, como se ve en el fragmento que citamos a continuación, expresa las ideas románticas del género de la epopeya. En 1914 (p.79) vuelve a publicar el mismo fragmento como ‘moto’ al inicio del apartado sobre las canciones acrílicas en su colección de cantos (1906: 11 = 1920: 20; 1914: 79):

Desde la profundidad de Capadocia hasta las Islas Jónicas, y desde Macedonia y las zonas de la costa occidental del Mar Negro hasta Creta y Chipre, se siguen cantando hasta nuestros días canciones que narran las hazañas y las aventuras de Diyenís y sus combates contra los bandidos y los moros, y se transmiten oralmente tradiciones, las cuales se refieren a lugares y a objetos que se relacionan con el nombre del héroe. En estas canciones, la imaginación popular compuso mitos, la mayoría de los cuales había heredado y adaptado de la rica tradición mitológica de la Antigüedad; ha creado de este modo el tipo del héroe ideal, joven como Aquiles, fuerte como Heracles y glorioso como Alejandro. Concluyendo, podemos decir

que en la figura del héroe Diyenís Acritis, se expresan en su forma más elevada los deseos y los ideales de la nación griega, porque en estos se simboliza la lucha perenne entre el mundo griego y el mundo musulmán. Esta lucha constituye el eje alrededor del cual gira la historia de los griegos durante un periodo de mil años; muy acertadamente el pueblo recogió el tema de su epopeya [traducción mía].

N. G. Politis señaló como zona de procedencia de las canciones acrílicas el Asia Menor, y sobre la fecha de las mismas remonta su origen al periodo que va entre el s. X y la dominación otomana de la zona, es decir el 1071 y la derrota de los bizantinos en Manzikert. Reconoce incluso (*ibidem*: 20) que conforme se alejen temporalmente las canciones de los hechos narrados, se altera la fidelidad histórica hasta perderse por completo. Admite que mitos y tradiciones antiguas ceden paso a nuevos mitos, y algunos elementos de aquellos se transforman en otro contexto en estos.

Con respecto a la importancia de lo popular sobre los productos de escuela, junto con Krumbacher (1900 y 1904), N. G. Politis muestra su aprecio hacia las canciones acrílicas. Estas, según la noción romántica, fueron el producto del pueblo y expresión de su alma, y están por eso llenas de “frescor” y fuerza bélica contra los enemigos de la nación, cantando las victorias y las hazañas de los valientes guerreros fronterizos, los acrites, en el momento que la conciencia nacional se estaba formando.

En cambio, de las versiones de *DA*, otra vez en sintonía con Krumbacher (*ibidem*), señala que el prototipo debería ser en lengua popular, parecida a la de las canciones, y se puede recuperar a través de una limpieza de las adiciones de los sabios escolásticos, y de los elementos éticos y parenéticos agregados según los cánones de la época (1906: 5-6 y 26-7). El arquetipo de *DA*, que nunca ha sido encontrado, lo sitúa en la misma zona pero lo data en el s. XII, indicando que este también obedece a las reglas de una tradición escrita. En lo que respecta al género señala, bajo la fuerza del paradigma historicista, que *DA* sigue las reglas de la historia en verso de la *Sinopsis Crónica* de Constantino Manasés, escrita en el s. XII (1906:26), con añadidos retóricos como las descripciones (ἐκφράσεις) de personas, edificios, jardines, etc. (*cf.* el apartado en este trabajo sobre la práctica medieval) y elementos parenéticos de carácter ético

según la línea dominante cristiana ortodoxa. Anotamos que estos comentarios del padre de los estudios folkloristas, sobre la práctica medieval, no son para nada desacertados.

La supremacía de lo popular hacia lo erudito, postura de derivación romántica, lleva a N. G. Politis a formular su tesis sobre la relación de *DA* (=de las versiones MSS) con las canciones acrílicas. Dicha tesis, como se expresa en sus estudios más representativos (1906=1920) y especialmente en 1909 (p.169-70) (1909=1909a) – donde trata el tema de la muerte de Diyenís en las canciones y en las versiones MSS–, sostiene que las versiones de los MSS son posteriores de las canciones y el flujo de elementos se da desde las canciones hacia las versiones de *DA* de los MSS. Estas últimas se basan en la tradición oral y toman elementos de las canciones de su época. Sin embargo, los adaptadores que redactaron la obra, eliminaron la mayoría de los elementos fantásticos y maravillosos que procedían de las canciones acrílicas. Conservaron por otro lado, no obstante, sólo lo que creían histórico porque, como ya hemos mencionado, su intención era la de escribir historia en verso según el modelo de Manasés, asociando de tal modo *DA* con la cronografía. Por último considera que las versiones MSS carecerían de vitalidad y serían productos artificiales secos si no hubieran utilizado el material popular directamente de la “pura y llena de energía” tradición popular, a la que atribuye un aspecto “viril”, propio de las canciones y muy escaso (si no eliminado por completo) en las versiones MSS del “epos”.

La verdad es que N. G. Politis aplica el término “epos” tanto para la versión de los MSS como para el conjunto de la materia, de las canciones hasta las versiones escritas alrededor de la figura de un héroe -el más importante fue obviamente Diyenís. El autor sostiene incluso que el nombre “Yanis” que aparece en muchas canciones como héroe principal, es una variación del nombre “Diyenís”.

El historicismo de N. G. Politis se nota en muchos de sus comentarios. Creía por ejemplo que Diyenís era una persona histórica, que las canciones en su estado original tenían una función noticiara representando con fidelidad los hechos narrados. Además, los autores de las versiones MSS quisieron escribir una historia en verso.

Por último, es evidente la noción hegeliana del género de la epopeya que subyace en su crítica. Tras anotar que el “Epos de

Diyenís”, como denomina el conjunto del material, influyó en los pueblos balcánicos y en los rusos, sostiene que con el “epos” se marca el inicio de la literatura neogriega porque mediante la lucha perenne contra el mundo musulmán surge la nación neogriega, depurada de la mezcla bizantina, tomando una nueva vida, joven y bella (1906: 30). Cabe señalar que N. G. Politis considera que la tradición de los temas de la Antigüedad tomó nuevas formas en las canciones populares, renovándose sin perderse.

Con respecto al método que N. G. Politis aplicó en su colección de 1914 para recuperar la forma original de las canciones populares, este es el de ecdótica textual que se utilizaba para las obras de la Antigüedad clásica (pero la negaba para la ecdótica de los MSS en lengua vulgar). De acuerdo con este método de ecdótica, se partía de la comparación de las diversas versiones manuscritas de la misma obra que sabemos que se copiaban exactamente sin alterarse, aunque nunca se puede saber con certeza absoluta si los que tenemos hoy en día fueron los que escribieron aquellos, decenas de siglos antes. De todas maneras, se trataba de un texto único cuya recuperación se buscaba respetando la forma del inicio del proceso de su multiplicación. En cambio, proceder del mismo modo con las variantes de canciones populares, transmitidas casi exclusivamente de modo oral, y además registradas en zonas diferentes, llevaría al resultado de que ninguna de las canciones se quedara del todo en su forma original⁸⁰. Sin embargo, este fue el método que utilizó N. G. Politis, pero estudiosos más jóvenes luego lo consideraron erróneo por razones que se comprenden (*cf.* Petropulos 1958: ιβ'-ιγ'; Apostolakis 1929).

En su colección *Εκλογαί* (=Selección) de 1914, N. G. Politis, en el apartado de canciones acríticas (pp. 79-106) recogió las que consideró relacionadas con el ciclo de los héroes fronterizos y de Diyenís. Por ejemplo la canción con el número 72 A'. Petropulos (1956: 1) anota que no se puede justificar la relación que estableció N. G. Politis entre esta canción y *DA*, y en concreto, entre la joven guerrera y la madre de Diyenís: dicha composición canta el rapto de una joven guerrera por un sarraceno, quien tras haber reconocido en

⁸⁰ Recuerda el paralelo de la práctica de Menéndez Pidal para la edición del *CMC*, por un lado, y el método de reproducir la forma exacta del MS que aplicó Smith.

medio de la batalla que su adversario era una mujer disfrazada, la persigue. Ella se refugia en la iglesia de San Jorge y después de prometer muchas ofrendas al santo, este abre los mármoles y la esconde debajo. Llega luego el sarraceno y promete a su vez a San Jorge que se convertirán al cristianismo él y su hijo si le revela el paradero de la joven. El santo lo hace traicionando a la joven.

Otro ejemplo donde se ve más claramente el modo un tanto extraño para nosotros hoy, con que se relacionaban las canciones con la epopeya, es el de la canción núm. 74. El héroe de esta canción es un tal Constantís, que mientras cazaba vio a la Lioyéniti (Nacida del Sol, adjetivo que se aplica a la amada de Diyenís en *DA*) y se enamoró de ella de inmediato. Vuelve a su casa y cae enfermo por causa del amor apasionado. Pide a su madre mandar casamenteros a la joven, pero esta rechaza con arrogancia su propuesta. Constantís acude a una hechicera y ella le da tres manzanas marchitas. Con cada una de estas tres manzanas encanta las calles, los ríos y por último a la joven, pero ella no llegó a su casa. Entonces él siguiendo los consejos de la hechicera se disfraza de mujer, llega a su casa y la convence de que se acuesten juntos. Durante toda la noche no ocurre nada entre ellos pero a la madrugada hacen el amor (se expresa de una manera alegórica con la frase “como los pájaros silvestres”). Al día siguiente por la noche Constantís vuelve a su casa, y cansado como estaba se va a dormir y pide a su madre que se prepare para la llegada de su nuera. Le dice que tenga las bestias atadas y las puertas abiertas. Sin embargo ella hace todo lo posible para que la nuera no entre. Incluso deja una fuente con agua envenenada delante de la entrada. Llega la joven por la noche a la casa de Constantís y llama a la puerta pero nadie le abre. Finalmente la madre de él le pide a la joven que beba agua de la fuente como condición para después abrirle. Cuando se despierta Constantís la encuentra muerta en su puerta, tira su espada y se mata él también.

N. G. Politis la relaciona con el rapto de la joven por el héroe Diyenís, en *DA*. Es evidente el elemento maravilloso que encontramos en los cuentos populares y en la novela bizantina. Entra también dentro el tema popular común en muchas canciones, el de la suegra maléfica. Se puede confirmar que en la tradición oral y popular nada permanece inmóvil, se trata de “material flotante” y basta que se encuentre un juglar con espíritu creativo para que un tema inicial

quede del todo irreconocible. Además hay temas que igual son motivos o *topoi comunis* que se encuentran en varias fuentes de transmisión oral o escrita.

Petrópoulos (1958: ιγ´) expresa su oposición a este método y da un ejemplo de una canción para mostrar (*ibidem*: ιδ´) que el resultado entonces es una acumulación de versos procedentes de varias canciones y no una canción única.

7.4. Zóras 1956

Zóras (1956: 8) desde las primeras líneas con las que inicia su colección, declara que:

la literatura griega que empezó a florecer desde tiempos muy antiguos, no se interrumpió nunca en Grecia. Desde hace tres mil años continúa siempre unida, con las mismas tradiciones, los mismos elementos básicos y los mismos grandes ideales: el respeto a la religión, el amor por el bien y lo bello, la dedicación a la patria y la admiración hacia el heroísmo. Y el medio de su expresión, la lengua, ejemplo único en todo el mundo civilizado, permanece en cuanto a su estructura principal y su léxico, aproximadamente idéntica durante los siglos [traducción mía].

Y unas líneas más abajo, tras señalar que no se interrumpe pero sí se divide en grandes épocas, remonta los inicios de la literatura moderna al siglo X.

En el primer capítulo trata “los poemas heroicos con personajes históricos y mitológicos”. Parte de la noción romántica, basándose en la historia de Krumbacher (1900), para considerar que los “poemas épicos” son los primeros de la literatura neogriega, y con los que “se despierta de nuevo la conciencia nacional”. Acepta por supuesto la tesis de N. G. Politis (*ibidem*) y de su discípulo y sucesor en el *Archivo Folclórico*, St. Kyriakidis (1926). Zoras (*ibidem*: 13) cita a este último (Kyriakidis 1922: 82), quien nos ha transmitido también comentarios muy atrevidos para el clima intelectual de la época. Zoras los menciona sin señalar del todo su importancia, dado que en efecto son relevantes para el comienzo de una crítica asentada más en la *literariedad* de estas canciones que en su importancia nacional y su valor histórico. Kyriakidis (1922) reconoce y aprecia en

las canciones acrílicas una fuerza de imaginación creadora, unas excelentes descripciones junto con una expresión innovadora y narración galopante que no se pierde en descripciones retóricas, y posee un dramatismo desarrollado. Zoras (*ibidem*), en cambio, se fija más en los temas, como el del heroísmo que nace de la lucha eterna entre el helenismo y el islam.

7.5. Academia de Atenas 1962

Hasta hace pocos años encontramos en una obra de referencia sobre las canciones populares griegas debida a la Academia de Atenas (1962:ιδ'), frases que se remontan a épocas en las que dominaba el historicismo y el romanticismo, como la siguiente: "Las *canciones acrílicas* se pueden caracterizar como historia más que arte". Spiridakis, que redacta la introducción, sigue de cerca las teorías de los folkloristas N. G. Politis y Kyriakidis y la tesis historicista de Grégoire. Toma parte del lado de la crítica historicista. Hace referencias a más estudios de estos críticos, y a otros también, pero de estos reconocidos estudiosos se recogen sus tesis principales.

En dicha introducción se da el marco histórico: se explica quiénes eran los *acrites*, que defendían las fronteras orientales de Bizancio ante incursiones árabes, y se da la información histórica sobre las unidades administrativas –militares de los *temas*, que estaban bajo el poder de un στρατηγός (*estratega*)–. La temática de estas canciones, sigue Spiridakis (*ibidem*), aparte de la de las luchas contra los enemigos externos, estaba relacionada en general con las hazañas de los "valientes", que llegan a niveles sobrenaturales, y cuyas acciones están caracterizadas por la *hipérbole*. La figura dominante de estas canciones o cantos, es la de Diyenís (quien es el continuador de Heracles, e incluso se representa luchando contra la Muerte), porque aparece también en la *epopeya acrílica*, que es como caracteriza a *DA*, cuya relación con estas canciones es muy estrecha. Los demás héroes son Andrónico, Armuris, Sclirópulos, Porfiris, Focás Bardas y Focás Piedro, Nicéforos y otros.

7.6. Melajrinós 1946

Melajrinós (1946: μγ'-μδ') en la introducción de su colección sigue las tesis de N. G. Politis, y sostuvo que estas canciones fueron la expresión pura del pueblo, que contienen elementos tradicionales

desde la Antigüedad, y que fueron alteradas por los clérigos que redactaron las diferentes versiones de la obra de *DA* con la inserción en esta, junto con las canciones, de fragmentos de textos eclesiásticos. Esto lo formula Melajrinós en un estudio que aunque no se propone como científico, reproduce de modo menos camuflado y más sincero que los científicos, la opinión dominante.

Otra colección más divulgativa, donde se reproducen las teorías de N. G. Politis sobre las canciones acrílicas, fue la que publicó Ioannou (1966).

7.7. Makis 1978

Makis publica en 1978 él también su colección de canciones acrílicas, con un estudio preliminar donde muestra influencias del romanticismo y del método historicista, con un tono “nacional” elevado. Reproduce la teoría dominante que sostiene que las canciones acrílicas marcan el inicio de la literatura neogriega. Relaciona *DA* con las demás epopeyas europeas y caracteriza las canciones acrílicas como la expresión máxima del heroísmo griego; repite la tesis de N.G. Politis sobre el “epos” nacional y aduce información histórica para recrear el mundo que dio origen a estas canciones.

Mastrodimitris (1984: 25-7) acepta también la tesis de N. G. Politis al afirmar que la fantasía del pueblo, continuando la tradición desde la antigüedad, creó el héroe nacional de la Grecia moderna. En este ciclo se pueden detectar las características de un sentimiento nacional formado, que se debe a las circunstancias que dieron lugar al nacimiento de dicho ciclo.

Otra opinión, esta dentro de una colección divulgativa, es la expresada como una impresión de lector, por Skartsís (1987: 17), quien al referirse a tales composiciones, las denomina canciones heroicas de temática mítica con el héroe Diyenís como el más representativo.

7.8. Beaton 1980

Beaton (1980), aunque no publica una colección, presenta un estudio sobre la poesía demótica–popular en el cual dedica una parte a la “cuestión acrílica”, que es como la denomina. Atribuye a los primeros editores, Sathas y Legrand (1875), la asociación de las

canciones acrílicas con la obra de *DA*, al cambiar el título de la forma Acritis que heredaban los MSS, en Acritas, forma que se encontraba en las canciones acrílicas del Mar Negro. Estos editores dieron rienda suelta, no intencionalmente, al desarrollo de un mito moderno. Sin embargo no fueron los primeros editores en promover este mito, sino folcloristas griegos y autoridades como Psijaris, Krumbacher, N. G. Politis y Kyriakidis, puesto que como hemos visto, la tesis de Sathas y Legrand es que la versión MS daba una forma más correcta que la de las canciones acrílicas porque estas últimas por su forma eran más modernas.

Anota que los temas en común son nada más tres como ya hemos referido: el rapto de la novia, la construcción del palacio y el tema de la muerte del héroe; según Beaton (*ibidem*: 82) la influencia de las canciones en *DA* se reconoce sólo en las versiones más recientes del s. XVII (TAPO) y esto puede que se deba a la cercanía cronológica de dichos MSS con el momento en que se registran las canciones (s. XIX). Para las versiones más viejas, sin embargo, por falta de canciones de la misma época, es difícil de comprobar tal hipótesis.

El *Cantar de Armuris*, que como hemos mencionado, es el único del que nos ha llegado una fijación mediante la escritura, según Beaton (*ibidem*: 84-6) presenta semejanzas formales y de estilo con *DA E* (tesis que expresa también Alexiou 1985). Sin embargo, según el autor, estas se deben en parte a problemas de memoria de los escribas a la hora de poner por escrito las obras que escucharon recitarse. Alexiou (*ibidem*) en su edición de *DA E*, edita el *Cantar de Armuris* y en su edición más divulgativa (1990) introduce también el *Hijo de Andrónico*, para reforzar las semejanzas entre la versión E de *DA* y elementos de la *canción popular acrílica*.

7.9. Yangulís 1986

Yangulís (1986: 91) en la *Antología de literatura chipriota*, piensa que alrededor del s. X, con el inicio de la ocupación de Asia Menor por los turcos, refugiados griegos de estas zonas llegaron a Chipre, llevando canciones acrílicas consigo. En Chipre, dichas canciones fueron acogidas bien y adaptadas al dialecto porque se vio en estas la expresión de una resistencia heroica contra los árabes de cuyas expediciones padecían también los chipriotas, puesto que los

temas de las canciones están inspirados por las luchas contra los árabes y en general por la lucha del mundo cristiano con el Islam (*cf.* Konomís 1954: 249 citado por Yangulís). Su lengua, continúa Yangulís, es el dialecto chipriota de la Edad Media y su verso el decapentasilabo; fue tanta su influencia, que aparte de las numerosas canciones, se salvaron también hasta hoy muchos topónimos y leyendas relacionadas con el héroe Diyenís (*ibidem*: 92-3).

7.10. Promponás 1990

Promponás (1990) también repite que la continuidad de la lengua griega a lo largo de los siglos, desde Homero hasta nuestros días, nos permite estudiar la poesía épica en su diacronía y edita bajo el mismo volumen una antología que incluye fragmentos comentados de la *Iliada*, *Odisea*, *Los himnos homéricos*, *DA* del Escorial y el *Cantar de Armuris*, junto con algunas canciones demóticas–populares, obras todas representativas de las tres grandes etapas del helenismo, según los principios de división del historiador Papparigópoulos (1896) (quien intentó demostrar la unión de la nación griega desde la Antigüedad hasta hoy, como señalamos en otro apartado también).

Promponás (*ibidem*), tras haber defendido la continuidad de la cultura griega, y siguiendo el mismo método de Fenik (1989 & 1991), estudia las fórmulas (versos, hemistiquios, etc.) en *DA E* para llegar a la conclusión de que seguramente el autor de *DA* se basó en material folclórico y oral. Es evidente a este punto la influencia de la edición hacía poco publicada de Alexiou (1985), sobre Promponás.

8. La recepción de *Diyenís Acritis* y del héroe *Diyenís* en la literatura.

Introducción

En este capítulo se va a examinar la suerte⁸¹ del mito literario del héroe *Diyenís Acritis* en tres grandes poetas: en *Kostís Palamás*, *Ángelos Sikelianós* y *Nicos Kasantsakis*, y se va a anotar que en cada uno de estos adquiere un simbolismo diferente. En *Palamás* es un héroe nacional griego moderno que representa la era épica bizantina que conecta el mundo griego antiguo con el moderno, que encarna la lucha del nuevo estado de Grecia para sobrevivir y desarrollarse en el siglo XIX y principios del s. XX, reflejando la “Gran Idea” y la unión de la cultura griega desde la Antigüedad hasta la Era Moderna.

Esta idea fue cultivada también en la dramaturgia griega moderna (*cf.* *Polymerou-Kamilaki* 2004) de la época con mayor intensidad hasta el 1922 y con menor después.

Después del fracaso de la “Gran Idea” con la pérdida de Asia Menor y el final de la Segunda Guerra Mundial, *Diyenís* adquiere en la obra de *Sikelianós* un simbolismo social, encarnando una ideología revolucionaria contra el poder central político y religioso. Refleja también una convivencia pacífica entre el hombre y la naturaleza.

En el plan de la obra de *Kasantsakis* que nunca terminó, aparece un héroe nacional y panhelénico pero luego se convierte en un héroe univerval que reúne todas las filosofías, orientales y occidentales, el comunismo y la del superhombre de Nietzsche, para convertirse al final en la Nada, representando la filosofía particular de su autor.

Como símbolo nacional reaparece en Chipre cuando el pueblo chipriota lucha por su libertad contra el colonialismo en la década de los 50 y los 60.

⁸¹ *Kejayoglou* (1990: 83-109) hace un recorrido e investiga la recepción de la materia acritica y del *Poema de Digenés Akrites* en la literatura neogriega, continuando el primer intento de *Zoras* (1950) en el volumen 68 (año 3, t. 6) dedicado a *Diyenís* de la revista *Ελληνική Δημιουργία*.

8.1. Diyenís Acritis de Palamás como héroe nacional y luchador de la “Gran Idea”.

Como ya hemos visto, en el s. XIX una serie de hechos contribuyeron al aumento del interés sobre la materia acrítica y de *DA* en sí. En 1800 se publican informaciones sobre las versiones rusas de *DA*. Se publica por Sakellarios (1868) una colección de obras chipriotas. En 1873 se descubre en Trebisonda por Savas Ioannidis un manuscrito del *DA* perdido en la actualidad pero conservado en un facsímil, la conocida como versión (T)rebisonda. Las observaciones de Sathas (1873) permiten el surgimiento de un rápido interés por la materia acrítica y *DA*.

Con el surgimiento de los estudios folcloristas, aumenta el interés por la tradición popular y sobre todo por la canción demótica–popular y el lado escondido por los sabios bizantinos, hasta por lo menos el s. XIII cuando la actitud cambia por el contacto con el Occidente.

Como ya hemos mencionado anteriormente y hemos visto casi en toda la producción literaria con temática acrítica, en las lecturas y el uso de la materia tanto de *DA* como de las canciones populares del ciclo acrítico, predomina la “Gran Idea” y el nacionalismo (*cf.* Augustinos 1971) dentro de un continuado espíritu de Reconquista hasta el fracaso de esta “Gran Idea” con la catástrofe de Asia Menor en el 1922. Era normal si se juzgan dentro del marco histórico que las creó, que era el período del nuevo estado griego después de su creación en el 1828 (*cf.* Svoronos 2004). Las tesis de los románticos alemanes, como Büdinger (1866), encontraron en la figura de Nicolaos Politis, padre de los estudios folcloristas en Grecia, un sucesor. Considera que el poema *DA* es el “epos” de la Grecia Moderna y marca el comienzo de la literatura neogriega. Está obviamente influenciado por el romanticismo alemán y la noción hegeliana del género épico, y sus aportaciones sobre la epopeya medieval. La noción del género hegeliano dominará en la crítica de la generación del ’80 (1880) con el protagonismo y la autoridad del poeta y crítico Kostís Palamás.

En esta época se forma en la literatura el mito de Diyenís Acritis, cuya figura reúne las características de todos los héroes griegos, como anotó N. G. Politis (1906), desde el mítico Heracles,

Aquiles, Perseo o Belerofonte y además representa la lucha eterna entre la Cristiandad y el Islam.

Kostís Palamás⁸², quien predominó en la “Nueva Escuela Ateniense” / “Generación del 1880”, o para algunos la “Escuela de Palamás”, ha reelaborado mejor el mito de Diyenís Acritis. Según este poeta y crítico, el héroe Diyenís representa el espíritu del pueblo heleno en su forma triádica: Antigüedad clásica, Bizancio y Grecia moderna, pues la figura del héroe representa el pasaje del alma del helenismo de la primera fase de su historia a la tercera mediante la segunda:

⁸² A este punto consideramos necesario decir algo de Kostís Palamás, quien predominó con su producción y crítica literarias durante un período largo y rico en cambios geopolíticos decisivos para la historia de la Grecia moderna. Nace en Patras el año 1859 en una familia de literatos. El 1875 se traslada a Atenas e ingresa en la Facultad de Derecho. En 1889 ganó el premio de un prestigioso concurso poético, el Filadelfio, por su obra *Himno a Atenea*. Una muestra de su reconocimiento como segundo poeta ‘nacional’ –oficialmente el poeta nacional de Grecia es Dionisios Solomós– fue el hecho de habersele concedido el honor de escribir el himno de los primeros juegos olímpicos de nuestra era, que se celebraron en Grecia en 1896. En 1897 fue nombrado secretario del Consejo de la Universidad de Atenas, cargo que ocupa durante treinta y un años hasta el 1928. El 1918 fue premio nacional de Literatura (de Letras y de Artes en traducción literal). En 1926 fue nombrado miembro de la Academia de Atenas y cuatro años después fue su presidente. Muere el 27 de Febrero de 1943, a la edad de 82 años, durante la ocupación de Grecia por los nazis alemanes. En su cortejo fúnebre participaron miles de atenienses y delante de los sorprendidos alemanes, cantaron el prohibido himno nacional griego, hecho que consolidó la figura de Palamás como símbolo nacional que unió al pueblo griego. Sus obras más importantes fueron sus ensayos críticos, destacando el dedicado a Solomós, y por supuesto su obra poética. Cito las más importantes, como *Yambos y anapestos* de 1897, *Vida inmóvil* de 1904, *El dodecálogo del gitano* de 1907, en especial pp. 141-2, donde publica su poema “Το μοιρολόγι του Διγενί” [El lamento sobre Diyenís] de un tono melancólico y pesimista, sobre la pérdida del héroe y de su tumba mausoleo. Otro poema, titulado “Το τραγούδι του Διγενί” [La canción de Diyenís], está en la colección *La flauta del rey* de 1910, p. 58, que trata el tema de la lucha con el Caronte y termina con la afirmación de que Diyenís no muere, simplemente está durmiendo, se petrificó y algún día se despertará, tomando esta imagen del emperador que duerme petrificado del mito popular sobre Constantino Paleologo, el último emperador bizantino.

Ιάμβοι και Ανάπαιστοι, Αρ. 17 ⁸³

Καβάλλα πάει ο Χάροντας
το Διγενή στον Άδη
κι άλλους μαζί... κλαίει, δέρνεται
τ' ανθρώπινο κοπάδι.

Και τους κρατεί στ' αλόγου του
δεμένους τα καπούλια,
της λεβεντιάς τον άνεμο,
της ομορφιάς την Πούλια.

Και σαν να μην τον πάτησε
του Χάρου το ποδάρι
ο Ακρίτας μόνο ατάραχα
κοιτάει το καθαλλάρη.

Yambos y Anapestos No. 17

El Caronte sobre el caballo
lleva a Diyenís al Hades
junto con otros... llora y se pega
la multitud humana.

Atados los tiene
a la grupa del caballo,
al viento de la valentía
y al brillo ⁸⁴ de la hermosura.

Y como si no lo hubiera pisado
el pie de la Muerte
sólo Acrites serenamente
mira al ecuestre.

⁸³ De la colección *Yambos y Anapestos*, Núm. 17 y 18. (= Obras completas / *Άπαντα*, v. 1. σ. 352-3). Otros escritos de Palamás relacionados con la poesía acrítica y el *DA* son también: 1896, «Το παλληκάρη» *Άπαντα*, v. 15, pp. 346-7; 1904 «Η ασάλενη ζωή», *Άπαντα* τ. 3, pp. 19, 160; 1907 «Από την αφορμή ενός λόγου για το εθνικό έπος των νεωτέρων Ελλήνων», *Άπαντα*, τ. 6, σελ. 487-511. 1900 *Οι Χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης*; 1907 «Η πολιτεία και η μοναξιά», *Άπαντα* τ. 5, pp. 341, 336, 477, 486, .; 1910 «Η Φλογέρα του Βασιλιά» poema épico-lírico que es una alabanza a la flauta y a la poesía como connotación de este instrumento. Aquí las referencias a términos del *DA* son abundantes: *Άπαντα* τ. 5, p 32, 45, 62-4, 123. 1912 «Οι καημοί της λιμνοθάλασσας », *Άπαντα* τ. 5, p.323; 1913 «Τα πρώτα κριτικά», *Άπαντα* τ. 2, pp. 392; 1915 «Βωμοί», *Άπαντα* τ. 7, pp. 24, 90, 1919, «Τα δεκατετράστιχα», *Άπαντα* τ. 7, pp. 376;

⁸⁴ En el poema dice Pulia que es el asterismo de Pleyades.

Ιάμβοι και Ανάπαιστοι, Αρ. 18

Ο Ακρίτας είμαι Χάροντα
δεν περνώ με τα χρόνια.
Μ' άγγιξες, και δε μ'ένιωσες
στα μαρμαρένια αλώνια;

Είμαι 'γω η ακατάλυτη
ψυχή των Σαλαμίνων,
στην Επτάλοφη έφερα
το σπαθί των Ελλήνων.

Δεν χάνομαι στα Τάρταρα,
μονάχα ξαποσταίνω,
στη ζωή ξαναφαίνομαι
και λαούς ανασταίνω.

Yambos y Anapestos No. 18

Yo soy Acrites, Caronte,
no me gasto en el tiempo.
¿Me tocaste y no me reconociste
en el campo de trillar marmóreo?⁸⁵.

Yo soy la indeleble
alma de las Salaminas⁸⁶,
y a Eftalofi⁸⁷ llevé
la espada de los griegos.

No me muero en Tártara⁸⁸,
solamente descanso,
en la vida de nuevo aparezco
y a los pueblos resucito.

(La traducción es mía)

⁸⁵ Lugar donde según la tradición se entabló la lucha entre Diyenís Acrites y el Caronte.

⁸⁶ Se refiere a la decisiva batalla naval victoriosa de los griegos contra las flotas persas en el 480 a.C. en el mar de Salamina, muy cerca del Pireo y Atenas.

⁸⁷ Literalmente la que tiene siete colinas, como Roma y Nueva Roma o sea, Constantinopla.

⁸⁸ Una deidad y también un lugar del inframundo más profundo que el Hades.

Cabe anotar que este poema fue escrito después de la guerra de Grecia con Turquía en el 1897, de la que Grecia salió perdiendo. Se permitiría el paralelismo de Acritis con Jesucristo, que muere pero resucita para salvar el mundo. Sin embargo en este caso no se trata de Jesucristo sino de un semidiós inmortal nuevo, que representa el alma panhelénico en sus tres grandes fases históricas, según la teoría del historiador Constantino Papanigóπουλος (1896), quien fundó la idea de la continuidad de la cultura griega desde la Antigüedad hasta nuestros días, idea creadora de la identidad nacional griega.

Palamás en uno de sus ensayos⁸⁹ donde intenta encontrar la etimología de la palabra ‘παλληκάρι’, que significa ‘mozo valiente’, dice:

el ideal de la valentía ‘παλληκαρισμός’, se concentra en Diyenís Acritis, el gran héroe nacional de la epopeya medieval y de los ciclos de la *canción popular*; Diyenís está esperando todavía su divinización en el Olimpo del Arte. ‘Salió, se convocó a todos que no teme a nadie –ni a Vardas Focás, ni a Nicéforo– y si la guerra es justa, ni siquiera a Constantino!’. En este se fijan todos los luchadores y héroes de la historia de Bizancio; de este brotan, son cristalizaciones de su alma y reencarnaciones de él mismo, los héroes enfrentados a los turcos antes de la Revolución del 1821 y los generales de la Revolución también [traducción mía].

En Palamás, aunque no vamos a utilizar todas sus obras, el uso de los términos “Acritis” y “Diyenís” conlleva un fuerte simbolismo: el del héroe nacional de los bizantinos y el eslabón conector entre los tres grandes periodos del helenismo, aunque para él es evidente que la continuidad no puede ser continuidad en el sentido de la raza y de la sangre. Admite y reconoce que el helenismo actual es el resultado de muchas mezclas como el mismo Diyenís Acritis, y esto se expresa literalmente en su ensayo “*Το Παλληκάρι*”⁹⁰.

Allí donde exactamente se expresa muy claramente Palamás es en su ensayo de 1907 *Από την αφορμή ενός λόγου για το εθνικό έπος των νεωτέρων Ελλήνων*, (Trad.: *A propósito del discurso sobre la*

⁸⁹ Palamás. *Άπαντα*, v. 15, pp. 346-7.

⁹⁰ Para más información y comentarios del uso de los términos ‘Acrites’ y ‘Diyenís’ en la obra de Kostís Palamás véase: Kejayoglou 1990.

epopeya nacional de los nuevos griegos) (Palamás, *Obras Completas* v. 6, pp. 487-511) de N. G. Politis (1906). Empieza su ensayo alabando la obra del profesor de Mitología y Folclore, N. G. Politis, que en ese mismo año fue elegido rector de la Universidad de Atenas. El mismo N. G. Politis en la ceremonia que siguió a su elección, lanza un discurso cuyo tema principal era la epopeya nacional de los nuevos griegos, el 14 de enero de 1907. Tanto en N. G. Politis como en Palamás predominan las ideas “tradicionalista” y “oralista” de los poemas épicos, la misma que sostuvo la crítica tradicionalista, según la cual el poema épico que tenemos en la actualidad se basa en composiciones orales. Palamás, citando a N.G. Politis (*ibidem*) acepta junto con él que “la epopeya de los nuevos griegos” se produce en el s. XII, y la conecta con el nacimiento de la conciencia nacional de los nuevos países europeos a lado del *Cid*, el *Roland* y los *Nibelungos*. De este modo define como marco histórico–ideológico de estas obras lo que expresa la crítica romántica alemana⁹¹ y la noción hegeliana del género épico. La importancia que se da a la literatura supuestamente popular es crucial para el desarrollo de las ideas, tanto de Palamás como de N. G. Politis, y se evidencian las teorías de Hegel y Schiller sobre la *Volksliteratur*, *Volkepos*, el “espíritu del pueblo” y la “creación de la conciencia nacional” (*cf.* el apartado sobre el género épico).

Así la primera reacción es que se trata de la “epopeya” que marca el surgimiento de la conciencia nacional griega moderna en el s. XII. Sin embargo los MSS que estaban en aquel entonces publicados eran el G, T, A y el O en prosa, mientras que el P y el E estaban ya descubiertos pero hasta el momento no habían sido editados ni publicados. Del E se habían publicado unos pocos fragmentos por Krumbacher (1904).

Palamás, quien fue poeta ambicioso que aspiraba a ser el poeta nacional de la nueva Grecia, ha visto esto como una oportunidad, un desafío para componer, tratando la materia acrítica, un poema épico equiparable a aquel de Homero con Diyenís Acritis como héroe, pero al final no va a llegar a componerlo. Expresó, no obstante, en su

⁹¹ El romanticismo literario griego, a causa de su punto de vista “purista” sobre la lengua y la literatura, casi ignora la producción en lengua hablada o demótica siguiendo así el modelo de la diglosia de Bizancio. Será el movimiento folklorista el que va a apreciar y valorar la producción popular o en lengua popular.

poesía el “espíritu del pueblo”, el alma griega, como se ve claramente en los poemas de la colección “Yambos y Anapestos” que hemos citado con anterioridad.

Palamás, como era de esperar, aprecia más las canciones acrílicas por su vitalidad y versificación, en concordancia con la creencia común y la tesis de N. G. Politis de que las versiones MSS eran adaptaciones monásticas de valor artístico inferior. A continuación⁹² vemos un ejemplo de su impresión sobre las versiones escritas comparándolas con las canciones acrílicas:

Los poetas acrílicos no sospechaban qué es el verso flexible. La mayoría de sus versos son blandos y equivocados y trastabillan [se refiere a los MSS G y T]. Apenas los levanta en algún u otro lugar alguna brisa involuntaria de la poesía popular. Y luego en vez de exprimir estas flores que encontraron [se refiere a los cantos acrílicos populares] para sacar su aroma, los secaron al sol para convertirlos en hierbas medicinales. Sin embargo, aun así, estas obras incompletas y torpes son fuentes valiosas para el historiador y el poeta y cada artista revitalizador de las cosas del pasado, y debajo de su fealdad vibra una vida que no se encuentra en Manasés⁹³ [traducción mía]⁹⁴.

⁹² *Obras completas*, v. 6, p. 498

⁹³ Aquí Palamás compara los versos populares con aquellos del Obispo de Lepanto en el s.XII, Constantino Manasés, quien bajo las órdenes de “sebastocrateira” Irene Comnena, escribió en verso su *Sinopsis-Crónica* desde la creación del mundo hasta el 1081. Fue el autor también de una de las novelas bizantinas del s. XII, *Aristandro* y *Calitea*. Aquí Palamás compara los versos de la obra de *Diyenís Acritis* de las versiones G, T, A, O con aquellos de la *Sinopsis-Crónica* de Manasés porque Politis sostiene que los adaptadores de alguna que otra versión de *Digenés Akrites* son discípulos suyos; pero Palamás sabe que los versos de Manasés son perfectos en cuanto a la forma mientras que en *Digenés Akrites* sólo las influencias de las canciones populares que penetraron involuntariamente en la obra, merecen verdaderamente la pena.

⁹⁴ Esto recuerda el comentario de Unamuno en 1894 sobre el *CMC*, tras haber participado en un concurso nacional convocado por la Real Academia Española en 1892 con una gramática y glosario sobre el *CMC*: “...un cantar seco y ferozmente latoso.” y “...literariamente es aquello un *lata*, una monumental *lata*, que ni por sus descripciones, ni por los caracteres, ni por nada sobresale mucho” (citado por L. Galván y E. Banús 1999: 115).

En otras obras también de Palamás tenemos evidencias de que utilizó material relacionado con el héroe Diyenís, como en *Ηλιογέννητη*, de 1900, que es un epíteto de la madre de Diyenís que significa “La Nacida del Sol”, pero de *DA* sólo algunas palabras están cogidas y las imágenes no recuerdan, salvo algunas excepciones, el *DA*. Por ejemplo, las referencias al Caronte que lleva a la joven y la venida de los mozos unidos como hermanos para salvarla parecen estar cogidas de otro poema popular, *Του νεκρού αδερφού / Del hermano muerto*.

Otro ejemplo en Palamás del uso literario del mito de Diyenís, como personificación del alma que une la Grecia antigua con la medieval y la moderna, es aquél de la colección «*Ασάλευτη Ζωή*» “Vida Inmóvil”, del 1904 (*Obras Completas*, v. 3 p. 19), donde el espíritu del héroe irradiando *urbi et orbi*, crea los héroes de la guerra de independencia contra el imperio otomano, Kanaris, Karaiskakis, Kolokotronis.

Sin embargo la inspiración de Palamás en reacción con la figura de Maximú, en la misma colección (p. 160) es sentimental y caballeresca, pues en poema de carácter metapoético ensalza la labor del poeta que la perfumará con sus cantos, mientras que los guerreros y los bandidos que se matan por el amor de la amazona están derramando en vano su sangre. Aquí se percibe la superioridad del espíritu creativo poético frente a la actividad bélica.

Palamás en 1900 anuncia su *Diyenís Acritis*, pero al final utilizará como héroe al emperador Basilio II el Macedonio, quien reinó desde 976 hasta 1025, y recibió el apodo ‘Bulgaroctono’, o sea el ‘Matabúlgaros’, por sus guerras victoriosas contra las tropas búlgaras y las masacres que llevó a cabo. Basilio II fue también el conquistador de Edesa, y el periodo de su reinado fue considerado como el verdadero periodo épico (*cf.* Schlumberger 1905). Fue relacionado con las hazañas de Diyenís y se pensaba que dio su nombre propio al héroe, y de este modo se podría poner en paralelo fácilmente con el héroe literario homónimo. En suma, había destacado como figura heroica porque dominó no sólo contra los enemigos orientales, los árabes, sino también contra los occidentales, los eslavos y los búlgaros.

Palamás escribe su composición épica, «*Η φλογέρα του βασιλιά*» “La flauta del rey”, cuyo protagonista es Basilio II

Bulgaroctono, en el periodo justo después de la pérdida de la guerra contra Turquía en 1897, para recuperar el ánimo perdido de los griegos (cf. Dimarás 2000: 516-7) y así fue. Justo después de este fracaso, Grecia se estaba recuperando y preparando para nuevas aventuras bélicas con un final victorioso esta vez en las guerras balcánicas.

El mismo Palamás, en un congreso de estudios bizantinos del 18 de octubre de 1930⁹⁵, veinte años después de la composición de su obra y ocho años después de la catástrofe de Asia Menor, la cual dio sepultura a la “Gran Idea”, y cuando la imagen de Diyenís había dejado de ser la protagonista en tantas producciones literarias, admite que el emperador Basilio II de la dinastía de los Macedonios es una reencarnación de Diyenís Acritis, y que este emperador resucita la epopeya bizantina.

En este periodo anterior a la catástrofe del 1922, hubo además un aumento de las obras teatrales que representaban hechos de las canciones acrílicas con protagonistas como Diyenís y otros héroes (cf. Polymerou-Kamilaki 2004). El mismo héroe acrílico aparece en muchas obras y ha sido también el protagonista en obras dramáticas cosa que ha contribuido a su divulgación Psijaris, entre otros, han anunciado en 1921 su intención de escribir su propio *Diyenís Acritis*, pero abandona su proyecto, seguramente bajo el peso del fracaso de la “Gran Idea” después de la catástrofe de Asia Menor en 1922. Característica era también la adaptación para la educación primaria del mito de Diyenís Acritis por Karkavitsas (1920)⁹⁶, y el hecho de que hasta hoy los versos de Palamás siguen recitándose en los aniversarios nacionales escolares⁹⁷:

Yambos y Anapestos No.18

Yo soy Acrites, Caronte,
no desaparezco con el tiempo.
¿Me tocaste y no me reconociste

⁹⁵ *Άπαντα*, τ. 8, σελ. 568.

⁹⁶ Karkavitsas 1920: Καρκαβίτσας, Α., 1920, *Διγενής Ακρίτας*. Αθήνα: Δημητράκος.

⁹⁷ Una hipótesis de trabajo sería la recepción de la figura de Diyenís y de los acrites en los manuales escolares.

en el campo de trillar mármóreo?⁹⁸.

Yo soy la indeleble
alma de las Salaminas⁹⁹,
y a Eftalofi¹⁰⁰ llevé
la espada de los griegos.

No me muero en Tártara¹⁰¹,
solamente descanso,
en la vida de nuevo aparezco
y a los pueblos resucito.

El simbolismo del héroe Diyenís y de los acrites adquiere incluso un carácter de crítica política, englobando las cualidades de los jefes políticos del período heroico y épico de Bizancio, en antítesis a la corrupción y el carácter antiheroico de los jefes y del poder central de la época de Palamás, pues por culpa de su incapacidad de gobernar se pierde la guerra contra los turcos en 1897. Esto se representa en el poema del “Dodecálogo del gitano”, del 1907 (*Obras Completas*, v. 3, pp. 394-5), después de dicho fracaso bélico y antes de las guerras de los Balcanes, donde de nuevo el espíritu conquistador y guerrero de los ancestros se reencarnará en los nuevos helenos.

Se puede anotar incluso un cambio en la imagen heroica de Diyenís y de los Acrites, para volverse al servicio de una crítica política contra los corruptos y afeminados jefes políticos actuales cuya imagen se desarrolla en contraste con aquella de los valientes y luchadores antepasados y, por supuesto, con la figura del héroe Diyenís.

Un simbolismo parecido lo encontramos también en Sikelianós, como veremos más adelante. Sin embargo, en Palamás

⁹⁸ Lugar donde según la tradición se entabló la lucha entre Diyenís Acrites y el Caronte.

⁹⁹ Se refiere a la decisiva batalla naval victoriosa de los griegos contra las flotas persas en el 480 a. C. en el mar de Salamina, muy cerca del Pireo y Atenas.

¹⁰⁰ Literalmente la que tiene siete colinas, como Roma y Nueva Roma o sea, Constantinopla.

¹⁰¹ Una deidad y también un lugar del inframundo más profundo que el Hades.

sigue siendo símbolo nacional de un periodo glorioso, de Bizancio. Así, se mencionan emperadores y generales gloriosos como Nicéforos, Tsimiskés, Basilio II el Bulgaro, todos representantes del poder central del pasado.

Κ' οι Ακρίτες μπαίγνια των παλιάτσων,
και ψωριασμένα απορριχτά
τ' αργυροκάμωτα κοντάρια,
τα χρυσοσέλλωτα φαριά.

Του Ακρίτα πύρινα ξεφτέρια,
από τον Ταύρο ως τα νησιά,
σβήσαν οι Φάροι αράδα αράδα
κι απ' τα στενά κι απ' τα βουνά.

Ένας κοντά απ' τον άλλο σβήσαν,
στρατιώτες, βάρδιες, μηνυτές,
δρακόντοι κράχτες του πολέμου
άγρυπνοι οι φάροι και οι φωτιές.

Κι όλα τα χέρια είναι παρμένα,
κι όλα τα μάτια είναι κλειστά·
στερνή φωτιά άναψε· τη σβήνει
το πρόστασμα σου, βασιλιά!

Κ' οι Νικηφόροι αυτοκράτοροι
κ' οι Τσιμισκήδες οι γοργοί
και οι κένταυροι Βουλγαροφάγοι,
καπνοί και σύγγεφα και αφροί.

Και να! λαγόκαρδοι αφεντάδες
και θηλυκοί και οκνοί και αργοί!
Στον Τσίρκο μέσα οι χαροκόποι,
και στο ναό οι πορνοβοσκοί!

Τον πόλεμο που ξάφνου ανάφτει
ξολοθρευτής και λυτρωτής
πια δε μηνάνε κρεμασμένα
στην πόρτα απάνου της Χαλκής,

Y los Acrites se ridiculizan por los payasos,
y costrosas y abandonadas
las lanzas bañadas en plata
y los corceles con sillas doradas.

Del Acrites los señales de fuego
de Tauro hasta las islas,
se apagaron los faros uno tras uno
de los pasos estrechos y de los montes.

Uno cerca del otro se apagaron
soldados, patrullas, mensajeros,
dragones pregoneros de la guerra
sin dormir los faros y los fuegos.

Y todas las manos están atadas,
y todos los ojos cerrados están;
la última llama se enciende, mas la apaga
tu ordenanza, mi rey!

Y los emperadores Nicéforos
y los Tsimiskés los esbeltos
y los centauros los Matabúlgaros,
humos y nubes y espumas.

Y mira! jefes, de corazón de liebres,
afeminados, vagos y lentos!
En el Circo los libertinos,
y en el templo los alcahuetes!

Y la guerra que ya empieza
destructora y liberadora
ya no la anuncian colgados
sobre la puerta de Calcis,

πια δεν κρεμούνται σαν και πρώτα
και δε βροντάν αστραφτερά
Σπαθί, Σκουτάρι και Λουρίκι,
τα όπλα τα βασιλικά.

Και στα περίγυρα του Ευφράτη
ωιμέ, στεφάνι της αντρείας,
ωιμέ της τόλμης το κεφάλι,
το ρόδο της Καππαδοκιάς!

Ο μέγας Διγενής ο Ακρίτας
στα ξέστρωτα, τα σκοτεινά
σφαλίστηκε απ' το Χάρο, πάει
της Ρωμοσύνης η καρδιά!

Πάει που τον είχες, Ρωμοσύνη,
κι απ' τα θρόνια τα ρηγικά
πιο απάνου, απάνου απ' τα παλάτια,
στους βασιλιάδες βασιλιά.

Και πάει κι ο Πύργος του υψωμένος
πέρα στου Ευφράτη τα νερά,
της Ρωμοσύνης η κορώνα
και η σκέπη και η φεγγοβολιά.

Κάτου τετράγωνος ο Πύργος,
απάνου οχτάγωνος χτιστός,
Πύργος γιομάτος πολεμίστρες,
Πύργος παράθυρα μεστός.

ya no se cuelgan como antes
y no resuenan brillando
Espada, Escudo, Loriga,
armas todas reales.

Y a los alrededores del Éufrates
Ay, la corona de la valentía,
Ay, la cabeza del coraje,
la rosa de Capadocia!

El grande Diyenís Acritas
en lugares oscuros y sin telas
se encerró del Caronte, ya se va
de la Romiosini¹⁰² el corazón!

Se va quien lo tenías, Romiosini,
de los tronos reales
aún más alto, más alto de los palacios,
de los reyes, rey él!

Ya va y la torre levantada
allí, a las aguas de Éufrates,
de Romiosini la corona
y el techo y la luz.

Abajo cuadrada la torre,
arriba construida octagonal,
Torre llena de troneras,
Torre colmada de ventanas.
[traducción mía]

¹⁰² Romiosini es un sinónimo del helenismo.

8.2. Diyenís Acritis de Ánguelos Sikelianós, como héroe revolucionario y social.

La figura heroica de Diyenís y de los acrites, tras un silencio significativo¹⁰³, vuelve a encarnar otras ideas y otro simbolismo, con una dimensión espiritual, social y religiosa en Sikelianós, en su obra teatral *La muerte de Digenés o Jesucristo Liberado / Desatado*, de 1947. La obra es toda una crítica social y política contra la corrupción de la ciudad y del poder central y de la Iglesia Ortodoxa oficial y dogmática, en antítesis con la pureza y autenticidad de la periferia y de la secta cristiana de los paulicianos, los cuales siguen la palabra del Apóstol de las naciones y viven en armonía con la naturaleza.

La Segunda Guerra Mundial terminó pero en Grecia siguió la Guerra Civil Griega (1946-49). La guerra estalló cuando los guerrilleros de la izquierda del Ejército Democrático Griego (controlado por el Partido Comunista Griego) se negaron a entregar las armas y ante ellos el Ejército Griego con la ayuda de los aliados venció. La Guerra Civil Griega fue considerada el primer conflicto de la guerra fría que continuará en las décadas siguientes.

Este ambiente influye en Sikelianós, quien además seguía su propia ideología délfica y el propio sueño que dominó en su obra. Dicha ideología se basaba en la espiritualidad de la idea délfica y de los misterios de Eleusis, para él anuncio de una paz universal. En esta paz el ser humano ha de convivir armónicamente con la naturaleza, sin propiedades y sin secretos unos para con otros, sin guerras y sin odios como si fueran todos un alma única.

En la obra de Sikelianós, Diyenís se convierte en un héroe revolucionario cuya figura adquiere unas dimensiones sociales, resultado de la victoria contra el nazismo y el fascismo. Sin embargo esta victoria en Grecia no fue disfrutada de inmediato, como hemos anotado.

Sikelianós conoce la obra de *DA* a partir de la edición de Kalonaros (1941), que ofrece resumen de las versiones rusas. Acepta además, las teorías dominantes en esa época, basadas en las aportaciones de Grégoire, quien sostenía que los orígenes de *DA* deben encontrarse en la lucha de los paulicianos en el s. IX contra el

¹⁰³ O mediante la comedia se desmitifica como en Theotokás 1947.

poder central y corrupto de la Iglesia Ortodoxa oficial. Esta idea, combinada con la idea delfica que propugna una convivencia mundial pacífica, junto con las dimensiones sociales de la resistencia del pueblo griego contra el nazismo y el fascismo, forman el substrato ideológico de *Jesucristo Liberado* o *La muerte de Digenís*.

Merece la pena también resaltar las connotaciones y las conexiones con el mito de Prometeo. Igualmente, hay que anotar que Diyenís en la obra de Sikelianós no encarna ya el símbolo nacional contra los enemigos tradicionales de la nación, sino un héroe revolucionario, como hemos señalado, espiritual, que se dirige contra el poder central tanto profano como religioso. No escatima la humillación del rey (reflejada en las versiones rusas de *DA*) y todos los funcionarios de alto rango que lo acompañan, como también de su numeroso y potente ejército. Se ha de tener en cuenta también que Sikelianós saca a sus héroes de las canciones acriticas y les da el papel de los compañeros de Diyenís Acritis: Minás, Mavrailís, Constantás, Tremantágilos, Asgurís y el Hijo del Dragón.

Síntesis de la obra:

Diyenís se levanta de la cama donde yacía enfermo durante dos años, tras haber recibido una carta del emperador en la cual le anuncia su visita para convencerlo de que vuelva al dogma, el de la ortodoxia. Antes del mismo emperador llega el padre Hilario, que era su padre espiritual años atrás. Este abad intenta hacer volver a Diyenís a la ortodoxia diciéndole que el emperador piensa darle el título de general del Tema de Oriente.

El tema principal es la visita majestuosa del emperador -que nos ha sido transmitida por la tradición del *DA G* y los MSS de las versiones eslavas del *DA*- con su séquito y su ejército, a la zona del Éufrates que controla Diyenís. Toda la obra se desarrolla alrededor de un enfrentamiento entre los dos polos opuestos: por una parte el emperador, la ciudad, el dogma ortodoxo, el poder central, que representan la corrupción y la riqueza excesiva; y por el otro Diyenís, la fe de los paulicianos, la naturaleza, el amor al prójimo y una sociedad estructurada de un modo parecido al colectivismo. La Ortodoxia extiende la Cruz y los paulicianos la rechazan como símbolo del martirio y de la fijación de la palabra de Dios en moldes y en dogmas.

El contraste se manifiesta también en la escenificación y en la vestimenta, elementos que reflejan también la antítesis a nivel ideológico: por una parte el emperador con su divisa brillante, adornada de oro y de piedras preciosas; y por el otro Diyenís con los paulicianos vestidos de modo sencillo y humilde. El propio poeta admite que recibió la inspiración de la obra cuando estaba casi moribundo en la cama y se imaginaba la muerte como una ascensión a una cima, altura desde donde podría contemplar a todo el mundo.

Las hazañas del héroe como las conocemos en *DA*, se cantan en coro por sus mozos entre la despedida del mensajero del emperador y la llegada de este en una especie de intermedio que va del v. 504 al 557. A continuación, en los versos 558-567 se evidencia la transformación de Diyenís y de su mito, que de héroe luchador por el pueblo griego en Palamás, pasa a ser un héroe que abraza a enemigos y amigos y a todos los pueblos, de acuerdo con la idea delfica. El héroe, como un águila bicéfala, mestizo que encarna las dos razas, la oriental y la occidental, cumple con el mensaje de Jesucristo según las enseñanzas del Apóstol de las Naciones, San Pablo, que formaba el substrato teológico de la secta de los paulicianos.

En cuanto a la subsiguiente escena de la visita del emperador, esta es completamente diferente de la que tenemos en el MS G 971–1093. En el MS Diyenís rechaza también los regalos, pero se lanza a dar muestra de su extraordinaria fuerza y valentía para impresionar al emperador corriendo más rápido que un caballo salvaje y matando un león. Al partir el emperador le concede el título del “Gobernador de las Fronteras”, una especie de marquesado.

En la obra de Sikelianós, en cambio, el emperador acompañado de su séquito y un gran ejército que permanece fuera del palacio de Diyenís, llegan el día de Pascua y comen con Diyenís y los paulicianos, un almuerzo donde el emperador muestra su voracidad¹⁰⁴. El propósito de la visita del emperador era convertir a la religión ortodoxa a Diyenís y los paulicianos, y por supuesto, este intento fracasa. Diyenís no es para nada respetuoso y al final ofende y echa al emperador de su palacio. El final de la obra coincide con la muerte del héroe y de su mujer, Eudocia, la cual muere estrangulada en brazos de Diyenís, según hereda también la versión G del poema bizantino.

¹⁰⁴ Parecida a la del conde de Barcelona don Ramón en el *CMC*.

El autor utiliza la obra bizantina y la figura del héroe Diyenís, basándose como ya hemos mencionado, en la tesis de Grégoire (1942) que sostiene que el origen de la obra se debe a la lucha de los paulicianos contra la iglesia oficial. Sikelianós presenta sus ideas religiosas, políticas y en general filosóficas en un drama lleno de diálogos vivos, canciones en coro y también canciones del juglar que con el acompañamiento de su laud narra las hazañas del héroe.

8.3. Diyenís Acritis de Nikos Kasantsakis, símbolo panhelénico y luego universal

La misma ambiciosa idea que Palamás y Sikelianós ha tenido también Nikos Kasantsakis, quien había ya escrito su propia *Odisea*, obra monumental y voluminosa, compuesta por 33.333 versos. Kasantsakis ha planificado escribir también una obra majestuosa y de carácter cinematográfico–hollywoodiano, como su *Odisea*, bajo el título *Acritis*, que estaría formada de 24 rapsodias, de A a Ω. La historia del héroe de Kasantsakis habría de ser bastante interesante porque en esta figura mítica se encarna un héroe propiamente griego pero el escenario de su acción se extiende por todo el mundo conocido. En esta obra se mezclarían todas las ideas filosóficas particulares de dicho autor. Una idea sobre cómo sería la obra se bosqueja en la *Ascética* del mismo autor (1985: 97-8). Ya allí vemos que la obra, de carácter filosófico, acaba con un símbolo de fe en el cual la imagen de Diyenís Acritis es primordial.

CREO EN UN DIOS, ACRITIS, DIYENÍS, RECLUTA, SUFRIDOR, ESFORZADÍSIMO PERO NO OMNIPOTENTE, GUERRERO EN LAS FRONTERAS EXTREMÍSIMAS, GENERAL, EMPERADOR DE TODAS LAS FUERZAS DE LA LUZ VISIBLES E INVISIBLES. CREO EN LAS INNUMERABLES EFÍMERAS CARAS QUE ADQUIRIÓ DIOS A LO LARGO DE LOS SIGLOS, Y DISTINGO DETRÁS DE SU PROPIO TRANSCURSO LA UNIDAD INDISOLUBLE. CREO EN SU LUCHA PESANTE E INSOMNE QUE DOMA Y FERTILIZA LA MATERIA – FUENTE VIGORIZADORA DE PLANTAS, ANIMALES Y HUMANOS.

CREO EN EL CORAZÓN DEL HOMBRE, EN LA ERA CIRCULAR DE TRILLA, HECHO DE BARRO DONDE DÍA Y NOCHE LUCHA EL AKRITES CON EL CARONTE. “¡SOCORRO!” GRITAS SEÑOR, “¡SOCORRO!” GRITAS SEÑOR Y YO ESCUCHO. DENTRO DE MI ANCESTROS Y DESCENDIENTES Y TODAS LAS RAZAS, TODA LA

TIERRA, ESCUCHAMOS CON TERROR, CON ALEGRÍA TU GRITO.
FELICES SON AQUELLOS QUE ESCUCHAN Y SE LANZAN A
SALVARTE, SEÑOR, Y DICEN: “SÓLO YO Y TÚ EXISTIMOS”.Y
TRES VECES FELICES LOS QUE SOPORTAN, Y NO SE
DERRUMBAN, ENCIMA DE SUS HOMBROS, EL GRANDE, EL
EXCELENTE Y HORRIBLE SECRETO: Y EL ÚNICO ESTE NO
EXISTE!

Además de esta primera noción, Kasantsakis en el año 1942 nos dejó en una de sus cartas a Pantelís Prevelakis (1984: 487-9) una descripción de la obra que pensaba escribir, *Acritas*, compuesta por 24 rapsodias. El “Diyenís” de Kasantsakis es un nuevo Adán o Prometeo, es un héroe sobrehumano, utópico, universal, que une tiempos, culturas y espacios desde la caída de Constantinopla hasta el año de su planificación. Une filosofías y mitologías desde la griega antigua, el judaísmo, el cristianismo, el budismo y el comunismo. Es un ejemplo interesante de la extremosidad de la transformación del mito literario del héroe bizantino. Cito un resumen del plan señalando las rapsodias con letras del alfabeto griego, tal como aparecen en la carta de Kasantsakis.

A-B La obra comienza en la madrugada del desdichado día 29 de mayo de 1453. El héroe tiene 20 años y lucha en las últimas batallas antes de la caída de Constantinopla a manos turcas y, cuando Ana Notara con las naves bizantinas cargadas con todos los tesoros y los manuscritos según las órdenes del último emperador Constantino Paleólogo, junto con gente civil sale rumbo a Venecia para salvar lo que se pueda junto con la esperanza de una segunda reconquista, Acritas corre a saludarla y se escucha la voz de la Virgen que canta la *canción popular*: “De nuevo tras años y tiempo será nuestra la Ciudad”.

Γ-Δ Las naves con los manuscritos están en un mar tranquilo y los antiguos autores de los textos resucitan y salen para hablar y planifican nuevas obras: Homero piensa componer un nuevo epos con el título *La caída de la Ciudad*, Esquilo *Prometeo Crucificado*, Pindaro *Himno para un joven mártir cristiano*. Justo antes de la llegada a Venecia los espíritus de los antiguos escritores vuelven a esconderse en los libros. Acritas los ve luego salir en forma de leones tranquilos. El mismo héroe reúne fuerzas para liberar a Grecia. Lucha

contra Barbarroja en una batalla naval donde sale perdiendo. Acritas afortunadamente se salva en una nave y desembarca en una isla con el nombre de Edén. Allí está con una tal Marina, y después de la muerte de ella lo encontramos en Toledo donde se metamorfosea en el Greco (Doménico Theotokópoulos). Mientras dibuja el Monte Sinaí y de repente, en uno de sus sueños se traslada como monje a dicho monte.

E-Z-H Estamos en el monte Sinaí donde de un simple monje que era, llega a ser el Padre Superior del monasterio. Escribe el Evangelio de Judas y se dirige hacia Jerusalén en una caravana a través del desierto, narrándose cuentos durante el trayecto. Conocemos a los ancestros de Acritis, donde se halla un emir. Llegan a Jerusalén en Semana Santa, vive la Pasión de Jesucristo y al final es crucificado por los turcos. Lo salvan algunos cristianos. Después entra en un barco y parte.

Θ-I Se halla en el mar. La crucifixión se transforma ya en un cuento. Se acuerda de sus ancestros y crea el poema épico de *Acritis*. Aparece en Chipre, en Famagusta, en la torre de Otelo, el 23 de abril de 1614, fecha en la que murió Shakespeare. Aparece la dulce figura de la heroína de un ciclo de canciones con el nombre de Rodafnusa y Acritis se presenta como trovador o juglar recitando el mismo el epos de *Acritis*. Luego va a Creta cuando el cerco del Heraclion–Megalo Kastro. Sale otra vez y se encuentra en el Peloponeso como el bisabuelo de Dionisio Solomós, el poeta nacional griego. Pasa por varios sitios y ciudades contando historias sobre Constantinopla. Ve y padece adversidades, hambre, guerras, raptos de hijos varones de los griegos por los turcos con el fin de convertirlos en guerreros, los tremendos jenizaros (*παιδομάζωμα*); ve a la nación griega en peligro.

K-Λ San Jorge y San Demetrio están vestidos como los bandidos griegos en la época otomana. Se interpone el ciclo de las canciones sobre la construcción del puente de Arta. Se traslada luego a Ioánnina, que está bajo el poder de Ali–Pacha. Hace catequesis de la idea de la liberación de Grecia a Rigas Ferreos. A continuación llega a Constantinopla, donde tiene unos recuerdos misteriosos. Luego va a Valaquia y a Odesa, donde participa en la creación de la Filikí Etería (Φιλική Εταιρεία: Sociedad Amistosa), que fue una sociedad secreta creada en 1814 en Odesa, cuyo objetivo era la independencia de Grecia, que se encontraba bajo control turco–otomano. Sale de Odesa Acritis a la búsqueda de un jefe de la Sociedad y se dirige hacia otras ciudades rusas de Kiev, Moscú y San Petersburgo, y encuentra al

príncipe Alejandro Ypsilantes, hijo del griego gobernador de Moldavia, Constantino. En aquél entonces Alejandro era general en el ejército de zar Alejandro I de Rusia y acepta su propuesta. En Rusia Acritas se enamora de una esclava, pero cuando estalla la guerra de la independencia en Laura de Peloponeso en el año 1821, escucha una canción cléftica y se traslada allí.

M-N La nueva escena será en la Acrópolis de Atenas, donde se celebra un consejo entre dioses antiguos y santos cristianos sobre la salvación de Grecia. A continuación se encuentra junto con Kolokotronis y Miaulis luchando en la revolución de 1821 y en el cerco de Mesologui junto con Lord Byron. Se desarrolla luego la historia de los primeros años del recién fundado Estado de Grecia, donde Kapodistrias, un excelente e ilustrado hombre y primer gobernador, fue asesinado. Acritas se presenta vistiéndolo sus armas medievales y preparándose para nuevas guerras.

Ξ – O Aparece la era industrial de un modo dantesco. Máquinas, Infierno. Acritas pasa por todas las fases y ve: 1. Fábricas, minas, marchas de hambre. 2. Vegetarianos, Milenialistas... 3. Ricos, crueles, deshonestos. Acritas se casa con una esclava que lo convierte en comunista. Se dirigen a Rusia y toman parte de la Revolución Rusa del 1917-8.

Π-P-Σ-T Acritas siente que el comunismo es muy estrecho y decide crear a Tulpa, un robot monstruoso, cruel y bárbaro: el Superhombre, a quien Aclibera en el mundo. Se lanzan consiguientemente por el mundo todas las fuerzas oscuras y demonios primitivos. Se organizan entonces los dos bandos y comienzan guerras tremendas y monstruosas, las guerras mundiales, con aviones, carros armados y submarinos. Hay sólo ruinas por todas partes, la civilización se derrumba, la vida humana está en peligro. Finalmente se apaga el fuego de la guerra.

Así pues, Acritas se retira al desierto y se autocastiga con abstinencia de comida para purgarse de haber liberado a Tulpa. Acritas, debido al hambre sufre alucinaciones, en una de las cuales ve que baja al Hades en una especie de Necia y se encuentra con las sombras de aquellos que lucharon por la libertad: Alejandro, Mahoma, Dante. Mientras tanto, se reúnen alrededor de él sus discípulos, que lo abandonan a las águilas carnívoras las cuales lo devoran. Una mujer le da el pecho y resucita.

Φ-X-Ψ Con la resurrección, el mundo reencuentra su pureza–virginidad. Acritas descompone a Tulpa y concilia el bien con el mal. Crea una nueva Biblia con los capítulos de Génesis, Éxodo, Reinos, Leyes, Profecías, Salmos y Apocalipsis. Se presenta a sus discípulos que lo creían muerto. El mal y el bien aquí se configura como una unidad.

Ω En esta rapsodia, la última, llega a la conclusión de que este “uno” que incluye el bien y el mal no existe. Acritas juega libre. Resucita y libera a las sombras: Edipo, Zeus, Prometeo, Macbeth, Jesucristo y Judas. Tenemos aquí un reencuentro de todos: animales, ideas, cuentos, incluso Caperucita Roja. Vuelven sus vidas anteriores y memorias y él juega. Acritas condensa el Nada y lo convierte en algo visible, lo diluye y lo hace desaparecer. Al final todos como hermanos pasan y llegan a una isla del ultramundo donde un pavo real bate sus alas y todo desaparece.

8.4. La figura de Diyenís en las obras teatrales griegas modernas

La figura de Diyenís Acritis en el teatro griego moderno fue estudiada por Aikaterini Polimerou-Kamilaki (2004). Antes del año 1922, como hemos ya referido, fue cuando se produjo el mayor volumen de estas versiones teatrales, y después fueron disminuyendo. Aquí cabría destacar la lectura y la puesta en escena de Evangelatos (1989), que ha sido la más “filológica”, podríamos decir, en el sentido de que representó la versión E según la edición de Alexiou, tomando parte, de este modo, en la discusión de la crítica sobre la versión más cercana al original. Evangelatos respetó el texto y la lengua y mostró el dramatismo de la obra y su función estética tal como se hereda en el MS. Quizá con la representación teatral la obra de *DA E* revivió algo de la antigua función “épica” del “cantus gestualis” (*cf.* en este estudio el apartado sobre la práctica medieval) representada en voz viva y con “gestos” delante de un público y no leída en silencio por cada lector.

El héroe Diyenís como lo representa Evangelatos y lo hace notar también en el programa de su obra (*ibidem*), es un héroe novelesco, arrogante y fanfarrón, con un sentido de humor particular

que parece que cancela sus hazañas, como una personificación de los griegos modernos (*cf.* Polimerou-Kamilaki: *ibidem*).

8.5. Diyenís Acritis en Chipre

Chipre, que desde finales del s. XIX lucha para formar parte del nuevo estado griego, fue otro escenario del mito literario de Diyenís y donde se le dotó de un simbolismo nacional. La idea de “Enosis” existía subterráneamente después de la revolución griega del 1821. La comunidad griega de Chipre, siempre mayoritaria con cerca del 85% de la población, era representada en el sistema político otomano por el arzobispo y jefe de la autónoma Iglesia Ortodoxa de la isla. El alto clero, pues, seguía de cerca los movimientos políticos de Grecia y con la llegada de los ingleses en 1878 vio una oportunidad sin precedente para que la isla pudiera formar parte del nuevo estado griego, que a lo largo de los años, desde su creación en 1828 en adelante, estaba en guerras continuas con el fin de incluir todas las zonas con poblaciones griegas bajo la soberanía del nuevo estado, cosa que lo ayudaría crecer (para algunos habría de crecer tanto como para recuperar el mayor territorio posible del viejo imperio bizantino). Por esta razón vemos una exaltación del mito de Diyenís Acritis en la producción literaria de la época, pero sobre todo después del comienzo de la guerra de la “Enosis” contra los ingleses por los guerrilleros de la EOKA, bajo las órdenes de un general que tomó parte en la Guerra Civil Griega contra los comunistas. Este era Yeoryios Grivas, quien adoptó el pseudónimo Diyenís. Zoras, durante el periodo de la guerra contra los ingleses en Chipre (1957: 257), presenta un artículo sobre las canciones chipriotas que tratan el tema de la lucha de Diyenís con el Caronte, citando los dos poemas de Palamás “Yambos y anapestos” 17 y 18 que hemos visto anteriormente, para señalar que Diyenís no muere, sólo descansa y reaparece cuando la nación lo necesita de nuevo.

De todas maneras la fama de Diyenís Acritis en Chipre era muy grande y su nombre está relacionado con mitos, cuentos, canciones y lugares geográficos. Estos son dos sitios muy característicos y muy conocidos en la isla. Uno es un monte, Pendadaktylos, que ha dado su nombre a toda la sierra que se sitúa al

norte de la isla y se extiende del oeste hacia el este formando una muralla natural, rocosa y con escasa vegetación, donde se encuentran también tres castillos bizantinos medievales, reutilizados y ampliados por los francos. Desde una de las cotas más altas de estos montes sobresalen cinco picos con la forma de las huellas que puede dejar una mano en un trozo de masa al agarrarla. En la fantasía popular se ha forjado la leyenda de que Diyenís Acritis mientras perseguía a un sarraceno que se escapaba por el otro lado del monte, apoyó la mano para poder saltar el monte y dejó para siempre allí la huella de sus dedos.

El segundo sitio se encuentra en la costa de Pafos, justamente en el lugar donde otra leyenda más antigua pretendía que fuera donde nació Afrodita o Venus, la diosa de amor y la única divinidad del dodecateo que se refiere como chipriota. En este lugar se encuentran dos rocas impresionantes, una más grande que la otra, a pocos metros de la costa. Estas rocas, pues, según cuenta la leyenda, las tiró Diyenís a un barco lleno de sarracenos que escapaban sin terminar sus incursiones hostiles que tenían como fin el saqueo de la isla.

Nosotros aquí nos limitamos a la alusión a estos dos lugares que son los más famosos. Sin embargo, en toda la isla existen diversos sitios que se relacionan con el héroe Diyenís. Más información respecto al tema se puede encontrar en Nearjos Kliridis (1961: 81-6).

Estas dos leyendas son muy significativas para comprender las dimensiones sobrenaturales que tomó la figura de Diyenís y lo expandidas que estaban las canciones acrílicas orales durante los últimos siglos (*cf.* N. G. Politis 1909; Kyriakidis 1926; Sakelarios 1891).

Nearjos Kliridis, en su obra *Diyenís Acritis (ibidem)* crea una novela histórica que se divide en cinco partes completamente diferentes entre sí, cada una de las cuales podría por sí misma ser un libro diferente. La única conexión es el nombre y la figura del héroe Diyenís.

En la primera parte tenemos una novela con espíritu educativo, dirigida según parece por el tono y estilo, a estudiantes de la educación media. La historia sigue muy débilmente la versión A.

En la segunda parte, al igual que Pavlos Xiutas como veremos a continuación, trata la llegada de Diyenís bizantino a Chipre. En esta parte tenemos también referencias a topónimos y lugares relacionados

con la leyenda de Diyenís en Chipre, como también las leyendas que explican estos topónimos.

En la tercera parte se examina el tema de la muerte de Diyenís, pero no tomándolo de las versiones de los manuscritos, sino de las canciones populares que como hemos visto anteriormente, plasman el tema de la lucha del héroe con el Caronte personificado.

En la cuarta parte, que empieza con los poemas 17 y 18 de la colección “Yambos e Anapestos” de Palamás que hemos citado y traducido más arriba, el escenario se traslada otra vez a Chipre. De hecho el título de esta parte es “Diyenís vuelve de nuevo a Chipre”. Esta vez sin embargo se trata del general Jorge (Yeoryios) Grivas, quien tomó el apodo “Diyenís”. Llegó a escondidas a Chipre con la invitación del Arzobispo Makarios III para organizar la EOKA, la “Organización Nacional de Luchadores Chipriotas”, cuyo objetivo era acabar con el colonialismo británico y unir Chipre con la “Madre Patria”, aunque al final se concilia con la creación del primer estado chipriota independiente, denominado “República de Chipre”.

En la quinta y última parte que consta de tan solas 15 páginas tenemos poemas y canciones populares anónimas como también poemas tanto del propio autor del libro y de otros, sobre el general Yeoryios Grivas Diyenís y los guerrilleros de la EOKA.

La publicación de su libro fue el 1961, un año sólo después de la declaración de Chipre como estado independiente (en agosto de 1960) y en la cuarta parte, se publican muchos artículos de la primera constitución del 1960 (pp. 113-127), los discursos del Arzobispo y primer presidente de la República, Makarios III, y los discursos de Yeoryios Grivas “Diyenís”.

Otro autor chipriota¹⁰⁵ que trató la figura de Diyenís fue Pavlos Xiutas, en su libro *Από τα τραγούδια μας (De nuestras canciones)* donde publica una versión suya de *Diyenís Acritis*. En esta versión Xiutas utiliza mucho material tanto de las canciones acriticas como también de demóticas en general y de la versión A, que fue publicada en 1881 por Miliarakis y reeditada en 1941 junto con la E y G por el militar Petros Kalonaros.

¹⁰⁵ Para más autores como pero de forma epigramática, por ejemplo: Montis 1964; Yeoryiadis 1984; Vasilíou 1983; (cf. Kejayoglou 1990 donde se señala incluso una desmitificación del héroe).

9. Digenís Acritis en español

Introducción

En este apartado vamos a estudiar de modo no exhaustivo pero sí representativo, la recepción de *DA* en el mundo hispano. En el apartado donde presentamos los estudios comparativos entre *DA* y el *CMC* se evidencia el modo de recepción.

Vemos primero algunas referencias en obras enciclopédicas de tres periodos diferentes, uno a mitad de la década de los cincuenta, otra unos diez años más tarde y la tercera en la última década.

Presentaremos también las traducciones de las dos versiones de *DA*, la G y la E, y analizaremos sus estudios preliminares y el estudio preliminar de una colección de cantos acrítricos traducidos en castellano.

Es notable la extensa recepción de *DA* como epopeya nacional en el ámbito español, hecho que se debe en parte al horizonte de expectación formado sobre el *CMC* por autoridades como Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal (*cf.* Galván & Banús 1999 y 2000) y la larga tradición filológica historicista española (*cf.* Portolés 1986)

9.1. Obras enciclopédicas en español

En el tomo tres de la *Historia universal de la literatura*, de S. Prampolini (1955: 252), traducida del italiano y publicada por la Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, se señala que en el s. XIV “se establece una especie de equilibrio entre la producción docta y popular, por lo general anónima, que muestra señales de contactos con el Occidente” (se refiere de la producción en lengua vernácula griega de las novelas caballerescas, la *Crónica de Morea* etc., tras la Cuarta Cruzada y la creación de estados francos en Grecia), que aspiraban a concretar artísticamente el patrimonio tradicional de los siglos precedentes. Remonta el ciclo de los cantos épicos a la época de los Paleólogos, de mediados del s. XIII hasta la caída de Constantinopla en 1453. El protagonista de estos cantos es Digenís Acritis, “legendaria figura de héroe, armado de clava, como Hércules, guerrero intrépido” y continúa, siguiendo las tesis de Impellizzeri (1940) a quien cita para más información, afirmando que:

tal vez sea más seguro ver en Digenís Acritas un símbolo del valor nacional y una glorificación del espíritu combativo de la raza, paladín de la fe y conquistadora orgullosa en los períodos de mayor grandeza.

En el *Diccionario literario* de Porto–Bompiani (1967:110) se reproduce la tesis de Impellizzeri (*ibidem*) para quien *DA* es un poema épico bizantino, presenta el poema y quiénes eran los acrites, y da un resumen del contenido. Al mencionar la versión rusa, anota que ésta es “más simple y menos convencional que las redacciones griegas, y más conforme de los cantos populares, produce la impresión de reflejar una forma del epos más arcaica y genuina” siguiendo la tesis de Grégoire (1942) y dejando comprender que la versión más antigua está perdida, la cual según el concepto romántico debería ser más sencilla y más cercana a los cantares. Continúa anotando que el “valor poético del *Digenís Acritas* no es grande”. La razón es también de origen romántico, porque “el redactor docto ha debilitado la fresca vena de poesía de los cantos populares”. La frescura de los cantos populares se debe obviamente a su consideración como la expresión del espíritu del pueblo, del valor nacional más puro y más original que la redacción de un simple semi-letrado. A continuación, y en el mismo razonamiento, ensalza la obra que según él “es la obra más original e importante que nos ha legado Bizancio –no obstante pocas líneas más arriba, había declarado que su valor poético es escaso– porque nada hay en ella de los modelos antiguos: la inspiración del poema tiene sus fuentes en el sentimiento popular y sus raíces en el sentimiento cristiano, que es el más profundo del alma bizantina.

Si su valor poético es mínimo, su valor histórico y su valor nacional, en cambio, es “grandísimo” porque nos despliega “la vida de los grandes guerreros feudales que lucharon sin tregua por la defensa de la Cristianidad, y lo que esta lucha tenía de heroico y caballeresco, aventurero y violento”. Esta dicotomía entre el valor poético mínimo y el valor histórico máximo es producto de la noción romántica del género de la epopeya, según la cual estas obras de carácter y origen populares reflejaban las luchas de los pueblos en sus primeros pasos importantes, pueblos que mediante el heroísmo y el sentimiento de la comunidad, llegaron a constituir su propia identidad y conciencia nacionales.

Las mismas teorías historicistas y tradicionalistas, con el sabor de los estudios de Grégoire, se expresan también en la *Historia de la literatura universal*, de Martín de Riquer y José María Valverde (2007:147) :

Al lado del trabajo de los historiadores resalta el poema épico *Digenís Akritas*, redactado por un monje anónimo que reelaboraba y ordenaba una serie de antiguos cantos tradicionales sobre las heroicidades de los guerreros bizantinos que luchaban en las fronteras contra los árabes. Se trata de una auténtica epopeya, muy similar a la occidental (más parecida a la románica que a la germánica), llena de aventuras y de lances sentimentales que novelizan y fantasean hechos realmente sucedidos.

9.2. Las traducciones de *Digenís Akritis* y de las canciones acríticas, y sus estudios preliminares

Juan Valero Garrido (1981) ofrece una introducción bien concentrada y aborda de modo breve, pero sustancial, todos los problemas de la crítica sobre *DA*. Dedicar algunas páginas a la historia bizantina (*ibidem*: 17-26) para pasar a continuación a la sinopsis del argumento del poema (*ibidem*: 27-37). En el siguiente apartado estudia la historia de la crítica textual de las diferentes versiones y la relación del texto de los MSS con el denominado “ciclo acrítico” (en analogía del “ciclo troyano” o de “Tebas” que encontramos en la crítica homérica), señalando el estado de la cuestión sobre el perfil del autor anónimo y la datación.

Nos interesan sobre todo las discusiones sobre el género de la obra. Por lo tanto, es de notar que Juan Valero Garrido (*ibidem*: 13) empieza su ‘nota preliminar’ y su introducción, señalando que la crítica no es unánime sobre la adscripción genérica de *DA*:

Mientras algunos especialistas definen categóricamente como un poema épico el de *Digenís*, otros lo consideran una ‘novela épica’. Los cautelosos apoyan la segunda definición siempre y cuando se acentúe más el adjetivo que el sustantivo.

Como se ha visto ya, Trypanis (1951) considera ambas partes de la obra como novelescas mientras que Beck (1966) la divide en el “Cantar del Emir” y la “Novela de Diyenís”, y postula la adscripción genérica de la primera a la epopeya y de la segunda a la novela. Y esto porque en la epopeya, según Beck (*ibidem*), el héroe representa la colectividad y la acción predomina sobre la descripción; además, el mundo representado se circunscribe a un periodo histórico bien definido, el de las guerras arabo-bizantinas; en la novela, en cambio, se observa la preponderancia de las descripciones sobre las acciones y la actitud del héroe se manifiesta de modo personal y a nivel privado. Sus hazañas se realizan en combates que tienen el fin de proteger a su amada, y por lo tanto acercan la obra más a la novela helenística que a la epopeya:

Así pues, como en la novela de tipo helenístico, en el ‘Canto de Digenís’ la historia sería sobre todo reminiscencia, mientras que en el ‘Canto del Emir’ sería aún presencia. La segunda parte se convertiría en una novela desarrollada a partir de un fondo épico, como una ampliación consciente de la primera.

Sin embargo, señala Valero, la tipología de la novela helenística presenta unas características bien alineadas y estereotipos que se repiten, su escenario es siempre el mar y el amor es puro y fiel, lo que no es el caso de *DA*.

Valero (1981: 55) anota que la teoría de Beck es admisible pero no completamente. Ante todo en las dos partes existen “ciertos eslabones que las mantienen unidas” y que evitan que se produzca una dicotomía (*ibidem*). Por un lado, en el “Cantar del Emir” tampoco faltan elementos novelescos como historias de amor e incluso la acción se promueve en dos casos mediante el intercambio de cartas entre madre e hijo, además de estar salpicado el texto por elementos religiosos, que están, según Valero, poco relacionados con la épica. Por el otro lado, continúa el investigador, el “Canto de Diyenís” no presenta un carácter totalmente novelesco “puesto que en él aparecen elementos reales, sobre todo de tipo geográfico” (*ibidem*). Concuerta con Pertusi (1970: 481-525) en que existen vínculos temáticos con la novela caballeresca en griego vulgar, género este último que se

desarrolló bajo influencia directa de prototipos occidentales después del 1204, cuya historia se recomponía en griego vulgar.

Una de las aportaciones de Valero (*ibidem*: 56) que merecería especial atención son sus observaciones respecto a los elementos novelescos –o *genericidad* novelesca– que se encuentran en toda la obra en la versión G, más “erudita” y más “novelesca” que la E. Sin embargo los elementos se encuentran también en la E, la más “popular”, aunque no todos o en una extensión menor que en la G; los más destacables son: 1) el *amor*, que juega un papel preponderante; 2) la *belleza* de los protagonistas; 3) las *aventuras*; 4) el *intercambio de cartas*; 5) las *descripciones*; 6) la *conversación con animales, al estilo de la fábula*; 7) el *obsesivo amor* de Diyenís hacia su amada. Añadiríamos aquí el carisma musical (*cf.* Delís 1950)¹⁰⁶ de Diyenís, tanto de tocar el ‘tamburás’ (instrumento de cuerdas como la bandurria o el laúd) como el melisma de su voz, armas con las que conquista el corazón de su amada tras una ronda debajo de su ventana.

Los elementos épicos –o su *genericidad* épica– según la definición de Lesky, a quien evoca Valero (*ibidem*: 57), son los siguientes: en el centro de la acción está el héroe Diyenís, quien actúa de una forma “determinada por el honor” y concurren en él otros elementos característicos, como la amistad, la lucha, las cacerías, los grandes banquetes y las canciones.

No obstante, ambas partes reflejan etapas históricas diversas, según afirma Valero (*ibidem*: 57) aceptando lo que respecto a esto había anotado Beck (1966). Es decir, en el “Canto del Emir” se reflejan el encuentro bélico entre árabes y bizantinos del los ss. IX y X, mientras que en el “Canto de Digenís” su autor intencionalmente crea un héroe simbólico para representar el periodo de paz y de convivencia entre los dos pueblos, consagrada incluso por vínculos de sangre. Por lo tanto un héroe de este tipo no puede ser sanguinario.

¹⁰⁶ Delís (1950) anota las características de los pretendientes novios como se describen en *DA* y en las canciones populares en general. Entre estas se encuentra el carisma musical (Existe una canción popular chipriota acrítica con el título “Tamburás”, o sea el laúd, la cual deriva de la obra de *DA E*, como se comprende de las similitudes de léxico y del tema del episodio del rapto). Las otras cualidades para el hombre son la fuerza corpórea y la belleza exterior, el desprecio hacia la dote cuya falta recompensa la belleza de la doncella, la valentía, la fuerza del alma y la sinceridad.

Asimismo muchas de sus hazañas son fantásticas y él “solitario y caballeresco, humano y sobrehumano”. La obra de *DA* se clasifica bajo la denominación genérica de la “novela épica” (*ibidem*: 58) (igual que L. Politis 1970: 580):

Tal es la clave histórica y tal su reflejo y su dualista tratamiento en la obra literaria, mitad épica y mitad novelesca o, si se quiere, ‘novela épica’, cargando más las tintas en el adjetivo que en el sustantivo.

Valero, como ya hemos visto en otro apartado, dedica unas páginas a la comparación entre tres obras que se califican como épicas: *DA*, el *CMC* y la *Chanson de Roland*. A pesar de que ya lo comentamos en el apartado sobre los estudios comparativos entre la obra bizantina y la castellana, vamos a anotar algo aquí también.

El autor del estudio (*ibidem*: 62) detecta un “espíritu y unas semejanzas que, en cierta medida, hermanan” estos textos. Pone el foco él también en las circunstancias, el marco sociocultural e histórico que dio origen a estas obras. Destaca por tanto la clase militar aristócrata de los “acrites” y la pone en paralelo con la nobleza feudal del Occidente medieval.

La estructura narrativa del *CMC* es lineal y coincide con la de *DA* y ambas con la narración árabe, mientras que la de la *Chanson* es curvilínea. Existen semejanzas de pasajes relacionados con la muerte del protagonista entre la *Chanson* y *DA*, como la rememoración de la vida del héroe moribundo, que contrastan con el *CMC*, el fin de cuyo héroe se anuncia en dos “escuetos y sobrios versos” (*ibidem*: 64) por el narrador. Hay algunas descripciones retóricas parecidas, como la del palacio de *DA* y el de la cámara de Marsil.

Por último, citando la afirmación de Américo Castro (1935) de que el *CMC* “deja vislumbrar la novela moderna, la de Cervantes, y el Roldán parece anunciar el libro de caballerías”, prolonga este razonamiento y opina que en el *DA* “se detectan de forma más palmaria aún rasgos novelescos y barruntos del libro de caballerías”.

Castillo Didier (1994), por su parte, sigue muy de cerca las aportaciones y las tesis de Alexiou (1985). Estudia y traduce la versión E, junto con el *Cantar de Armurís* y la *Canción del hijo de*

Andrónico, y en el Apéndice I (*ibidem*: 151-4) traduce cuatro canciones acrílicas en la forma que se registraron en el s. XIX, dos relacionadas con la muerte del héroe Diyenís, una sobre Armuris (Kalomuros) y otra sobre Andrónico.

Desde el principio de su estudio preliminar, en las primeras líneas al expresar el objetivo de su trabajo, anota (*ibidem*: 11):

El objetivo de este trabajo es presentar las tres obras conservadas de la poesía heroica griega, que surgió del ambiente de confrontación y convivencia cristianomusulmán en las fronteras surorientales del Imperio Bizantino, hacia los siglos X-XI. Se trata del segundo ciclo épico vivo producido entre los griegos después del de Homero. Más tarde, entre los siglos XVII y XIX, otro ciclo heroico cantará la vida y luchas de los *kleftes*, guerrilleros que mantendrán viva en la montaña la resistencia contra el invasor otomano.

Y algunas líneas más abajo señala que aunque pertenecen cronológicamente al mundo bizantino, marcan el inicio de la literatura griega moderna y se “plasmaron en la naciente lengua viviente, hablada”.

De todas las versiones, según Castillo Didier, sólo la versión E está más cercana al original y se remonta al s. XII, mientras que de las demás “ninguna [...] puede calificarse de obra popular. No habría sido posible cantarlas o recitarlas en público”. Y repite la tesis de Krumbacher (1904) quien afirma que sólo la E puede ser “pailletes d’or” y sólo esta versión es comparable con el *CMC*, pues las demás versiones presentan señales del proceso de novelización y por tanto no podrían pertenecer al género de la epopeya. Lamenta además el “éxito” que ha tenido la versión rival -la G- debido a estudios tempranos y traducciones al inglés como las de Mavrogordato (1956) y de Hull (1972)¹⁰⁷.

El marco histórico geográfico de la creación de la obra, lo constituye la vida en las fronteras y los conflictos con los árabes, primero el período bélico de los ss. X y XI, y luego el período de paz establecido en el s. XII.

¹⁰⁷ Hull, D. B., 1972, *Digenis Akritas, the two-blood border lord*, Ohio University Press.

El autor publica traducidos junto con *DA E*, el *Cantar de Armurís* y la *Canción del hijo de Andrónico* acompañados por una afirmación de que seguramente algunas de las canciones y cantares acrílicos eran preexistentes a la obra, utilizando los testimonios de Aretas a los que ya hemos hecho referencia.

Con respecto a las versiones rusas, para Castillo Didier estas son evidentemente más novelescas pues el elemento maravilloso y fantástico es dominante: el Emir además de guerrero es un mago con capacidades de volverse invisible, y Diyenís un fanático lector de libros y la obra en general muestra poca preocupación por las referencias geográficas. En este caso el autor acepta el proceso de novelización de la obra épica, y lo atribuye a la distancia del lugar y del contexto de la leyenda inicial (*ibidem*: 51).

El autor sigue con un estudio detallado de la forma y el contenido de *DA E*. Destaca su *genericidad* épica, es decir su carácter popular y los elementos de oralidad que se reflejan en la versificación, las fórmulas, las expresiones juglarescas y el tipo de narración, la comparación y las descripciones; estas últimas son breves y rápidas, contrariamente de las extensas y típicamente retóricas de la *G*. Estos elementos son comunes en toda la poesía oral griega moderna y en las canciones populares acrílicas como los dos poemas que hemos mencionado antes, del *Cantar de Armurís* y de la *Canción del hijo de Andrónico*, los cuales estudia en paralelo (*ibidem*: 66-94).

Por lo que al género de *DA* se refiere, Castillo Didier (*ibidem*: 95-112) defiende la “epicidad” y el carácter “tradicional”, “popular” y “oral” de la versión *E* de *DA*, es decir la *genericidad* épica. El universo épico, según el mismo autor, se constituye a base de material legendario, tradicional o histórico y esto sin entorpecer la coexistencia de elementos fantásticos y novelescos.

Basándose en las aportaciones de Alexiou (1985) y siguiendo de cerca las de Fenik (1991), como admite él mismo (Castillo Didier 1994: 100), estudia el estilo épico en la técnica de composición ordenada y metódica de escenas cuyas características son la repetición de expresiones en discurso, en listas o catálogos de objetos, la descripción de la preparación del héroe para el combate, etc., para demostrar que el discurso se construye a base de patrones, repeticiones y fórmulas para ayudar al auditorio a percibir mejor la narración y al juglar a memorizarla.

Otro elemento épico de la obra que destaca Castillo Didier, es el carácter paradigmático de los héroes, destacando por supuesto a Diyenís, y anota (*ibidem*: 108) que dichos héroes:

son individualistas, caballerosos, amantes de la gloria, fieles en el amor¹⁰⁸; poseen fuertes sentimientos religiosos. Suelen ser nobles, de ilustres ancestros. Todas estas calidades les otorgan entre el pueblo los caracteres de nobleza y ejemplaridad.

Los elementos novelescos, anota el autor (*ibidem*: 112), se hallan en todas las epopeyas populares, incluso en la misma *Odisea*, en el *Nibelungenlied* y en el *CMC*, y refiere que el episodio de las arcas de arena y los prestamistas Raquel y Vidas parece un cuento popular.

Partiendo del concepto del género de la epopeya, dedica además una parte extensa de su estudio preliminar a la comparación entre el *CMC* y el *DA E*, (*ibidem*: 118-44) la cual estudiamos en el apartado sobre los estudios comparativos de los dos poemas.

Óscar Martínez García (2003) bajo el título *Poesía heroica bizantina* traduce acompañados de un estudio preliminar, la *Canción de Armurís*, *Digenís Akritas* de la versión G y el *Poema de Belisario*. Martínez (*ibidem*: 8) considera la poesía épica como testimonio de la historia, indicando desde el principio el carácter historicista de su estudio y la noción hegeliana del género épico que subyace en su crítica:

Los tres poemas épicos que aquí presentamos son testigos de buena parte de estos mil años de historia [...] Notario, en verdad, de diversas circunstancias históricas, depositario de datos referentes a lugares y personas casi siempre maquillados y pasados por el tamiz de la leyenda, lo que, sin embargo, el *épos* logra transmitirnos de manera más fidedigna es el estado de ánimo y el sentir del pueblo que lo ha forjado.

¹⁰⁸ Sin embargo, Diyenís comete un adulterio en la versión E, con la amazona Maximú, mientras que en la G, comete dos, el segundo con la hija de Haplorrabbdis que hemos mencionado en el apartado sobre la práctica medieval.

La *Canción*¹⁰⁹ de *Armuris* refleja el “impetuoso despertar de los habitantes de los confines orientales del imperio a finales del siglo IX” y nos sitúa en el “amanecer mismo de la edad heroica bizantina, época que ha quedado memorablemente plasmada en el poema de *Digenís Akritas*”. El *Poema de Belisario*, del s. XIV, sobre el general valiente de Justiniano, vino a escribirse en años de declive de la épica, poco antes de la caída del Imperio. Como esta obra queda fuera del propósito del presente estudio, evitaremos comentarlo.

Martínez sigue de cerca los estudios preliminares de Odorico (1995) y de Jouanno (1998) que se adelantan a sus traducciones del texto G, el primero en italiano y el segundo en francés, como también las tesis de Grégoire (1942). Prosigue con los comentarios de los poemas en cuestión, haciendo hincapié en el marco histórico y en los *realia* de cada uno, con el fin de situar al lector en la época de estos y facilitar su comprensión. Sobre *DA* concuerda con Odorico (*ibidem*) en que la versión G es una adaptación novelesca de una versión más antigua que debería haber elaborado la materia prima del s. IX y X, para señalar (*ibidem*: 23-4) que:

el genio de lo novelesco se ha enseñoreado del genuino carácter épico del poema hasta casi sofocarlo.

Mientras, *Armuris* sería el más épico por estar más cerca a la situación conflictiva. *DA*, por el otro lado, representa la fase de convivencia entre los dos pueblos.

Tras presentar los MSS y dar la información general sobre la obra, señala el autor y traductor la existencia de temas comunes entre *DA* y obras árabes como *Sayyid Battal*, *Delhemma* y el “ciclo de Omar” en las *Mil y una noches*, junto con la pervivencia de la fama del héroe por sus numerosas adaptaciones y canciones en el mundo griego y eslavo –pasó también a la literatura occidental además de la bizantina (la novela caballerescas que lo sigue) y la griega moderna, siendo ejemplo reseñable que en *Sobre la vida de Nuestro Señor* aparece nombrado el héroe Diyenís junto con Orlando, Alejandro y Gauvain (*ibidem*: 26 citando a Jouanno 1998: 22).

¹⁰⁹ Nosotros hemos llamado a la obra *Cantar* porque hubo una tradición manuscrita –s. XV– de la misma, a diferencia de las *canciones acrílicas*, que fueron de transmisión oral hasta que se registraron en el s. XIX.

Por último, citamos la traducción de canciones griegas de frontera de Eusebi Ayensa Prat (2004), quien en su estudio preliminar, recoge amplia información sobre los acrites y el mundo fronterizo en el que se enmarcan histórica y geográficamente las canciones del denominado ciclo acrítico (*ibidem*: 13-8), como anotó (*ibidem*: 23) N. G. Politis (1906, 1920), el de las luchas entre bizantinos y árabes, un contexto que “en muchos casos es netamente épico” (*ibidem*: 27) y da origen a un “género acrítico”.

Respecto a la prioridad que levantó tanta polémica entre la crítica, Ayensa (*ibidem*: 31) piensa que las canciones sobre los guardianes de la frontera quizá en una forma más extensa, deberían ser anteriores a *DA*, concordando así con la crítica tradicionalista¹¹⁰.

Para este estudioso (*ibidem*: 31-7), el marco cronológico se extiende desde el s. IX hasta el XIV y las zonas son las de Asia Menor, los Balcanes, Cáucaso y Rusia, Chipre, Creta y Epiro. Motivos y temas sin embargo se trasvasan o surgen como paralelos en las canciones populares de los siglos posteriores –como la canción *kléftica* de los guerrilleros durante el periodo otomano– de las zonas anteriormente mencionadas cuando ya el mundo de los acrites que dio origen a este ciclo de canciones desapareció.

En el caso de la literatura neogriega -que vamos a examinar en otro apartado de este trabajo- anota Ayensa (*ibidem*: 40) que desde el descubrimiento y la edición del primer MS de *DA* en 1875 y de las numerosas canciones denominadas acríticas:

su papel en la literatura y la vida cultural griegas será cada vez mayor, hasta el punto de convertirse, en palabras de Cavafis, en ‘nuestro glorioso pasado bizantino’ (ο ένδοξος μας βυζαντινισμός). En efecto, la crisis de la conciencia nacional en los años inmediatamente posteriores a la independencia del pueblo heleno – crisis que tiene en la negación, por parte de J. Ph. Fallmerayer, de la continuidad étnica e histórica del pueblo griego moderno su momento álgido– provocará una auténtica fiebre arcaizante cuyo principal objetivo será el de demostrar la vinculación de los modernos griegos con sus antepasados clásicos.

¹¹⁰ Psijari 1884 ; Krumbacher 1904 ; N. G. Politis 1909; Hesseling 1912 ; Kyriakidis 1926; Grégoire 1942 ; Pertusi 1970.

El mundo bizantino se convierte en el pasaje o enlace intermedio que conecta los dos mundos. Así que el poder y el esplendor de un imperio griego con héroes tan cantados como Diyenís, en ese momento precisamente se necesitaban para que el nuevo heredero de un pasado tan glorioso, consiguiera “realizar el sueño denominado ‘Gran Idea’ y liberar todos los territorios de tradición helénica que aún estaban bajo yugo otomano” (cf. Paparigopoulos 1896).

10. Los estudios comparativos sobre *Diyenís Acritis* y el *Cantar de Mio Cid*¹¹¹

10.1. Introducción.

Partimos de una observación: los estudiosos que consideran que *Diyenís Acritis* (en adelante: *DA* o *Diyenís*) es una “epopeya”, han intentado compararlo con obras del mismo género. Por tanto, la noción del género literario de epopeya establece pautas de lecturas en paralelo¹¹² entre la obra bizantina y las obras en lengua romance (como la *Chanson de Roland* y el *Cantar de Mio Cid* -en adelante: *CMC* o *Cantar*), obras germánicas como el *Nibelungenlied*¹¹³, escandinavas como *Edda*¹¹⁴, inglesas como el *Beowulf*¹¹⁵, o yugoeslavas¹¹⁶. Incluso con obras de la literatura griega antigua como son la *Iliada* y la *Odisea*. Por la misma razón, otros estudiosos han elaborado comparaciones con cantares heroicos de la tradición islámica¹¹⁷ (árabe y turca), armenia¹¹⁸ e incluso con la epopeya de Ruanda¹¹⁹.

¹¹¹ Para la crítica hispanófono de *Diyenís Acritis*, que también se estudia en este trabajo, cf. Kioridis 2008a.

¹¹² Grégoire 1942-3 [1944] estudia los elementos históricos en una serie de epopeyas tanto del Occidente como del Oriente. Fenik (1989 & 1991) estudia las técnicas narrativas de *DA E* en relación con el *Cantar de los Nibelungos*, la *Chanson de Roland*, la *Iliada* y la *Odisea*. Papadopoullos (1993) anota algunas consideraciones teóricas sobre el estatus socio-cultural del héroe épico en un contexto casi universal. Petalás (1995) compara la imagen del héroe épico en *DA* y los “cantares de gesta” franceses.

¹¹³ Trapp 1972.

¹¹⁴ Ricks (1989) propone la división de *DA E* en cinco poemas breves y apoya su tesis en una comparación con el *Codex Regius* del *Elder Edda*.

¹¹⁵ Lord (1960: 212-3) junto con la épica yugoeslava destaca el carácter formulaico del *DA E*.

¹¹⁶ Se hacen sólo menciones de la estructura bipartita (Ricks 1989) que se supone que tiene también *DA* (el *Cantar del Emir* y *La novela de Diyenís* según Beck 1971).

¹¹⁷ Grégoire (1931) piensa que existe una relación entre *DA* y el poema épico árabe *Delhemma*; Christides (1962) compara *DA* con la novela árabe *Umar b.an-Nu'man*; Kyriakidis (1962) considera que *DA* influyó en el turco *Köroglu*; Argyriou (1991) dedica un estudio en paralelo de elementos estructurales (intratextuales), entre *DA* y la literatura guerrera y apologética islamo-cristiana; Yilmaz (2011) estudia la función del sueño en el turco *Batal-nâme*, en *DA* y en el armenio *David of Sassoun*.

En este apartado vamos a presentar los estudios comparativos que se llevaron a cabo entre el *DA* y el *CMC* y otros poemas de la epopeya castellana, puesto que a veces, junto con el *Cantar*, los estudiosos hacen referencia a estos también.

Teniendo en mente lo arriba mencionado, era de esperar que la adscripción genérica de *DA* hubiera sido “problemática”, como lo señala Moore (2001: 82):

Depending on who mans the typewriter, *Digenes Akrites* has been called a byzantine epic, a medieval epic, a national epic, a folk poem, a collection of folk songs, a proto-romance, a medieval romance, or an epic in popular style.

Es verdad, no obstante, que la mayoría de los críticos la percibieron como “epopeya” aunque hubo quienes la leyeron como “novela” y otros que la clasificaron en una categoría intermedia: “proto-novela” (Beaton 1989: 47-8); o, aceptando una estructura bipartita, estaríamos delante primero de una “epopeya”, que es en lo que consistiría el *Cantar del Emir*, y a continuación de la *Novela de Diyenís* (Beck 1966 y 1988: 130, 163-8); o simplemente “novela épica” (como propone L. Politis 1970 y acepta Trapp 1972).

Está claro que la decisión de una comparación como la que aquí vamos a presentar, tiene en mente la noción del género de la “epopeya medieval”, en la que se enmarcan ambas obras.

Cabe mencionar además que casi todos los autores que han hecho algún tipo de comparación entre la epopeya bizantina y la castellana han tenido en cuenta el texto de la versión E(scorial), con excepción de Andriana Beatriz Martino (1986) y Juan Valero (1981), que han tenido en cuenta la versión de Grottaferrata, porque –nos permitimos suponer– todavía no se había publicado la edición del E por Alexiou, en 1985, o estaba cronológicamente tan cerca del estudio de Martino que no la pudo consultar.

Tural (2014) compara el turco *Battal Ghazi* con *DA* en su contexto histórico y geográfico.

¹¹⁸ Garpar (1953 & 1957) compara *DA* con el armenio *David de Sasún*.

¹¹⁹ Papadopoulos, Th. (1963) compara en un estudio antropológico la poesía dinástica de Ruanda con la epopeya acrítica.

Los términos que vamos a utilizar a lo largo de este trabajo son categorías de clasificación históricas. Tales son el “género epopeya”, la “epopeya española”, la “epopeya bizantina” o la “epopeya fronteriza”.

En el caso del *CMC*, las cuestiones y los problemas de la crítica son muy diferentes de los de *DA*. Tales diferencias se deben por un lado al único MS del *CMC* frente a los dos principales de *DA*, G y E, tan diferentes entre sí, razón por la cual se polemizó sobre qué versión sería la más cercana al original. Además, respecto al género literario de *DA*, como acabamos de ver, la crítica no se ha mostrado unánime. Contrariamente, el *CMC*, en estrecha relación con las *chanson de geste* de origen francés, ha sido clasificado bajo la denominación genérica de “epopeya española medieval” por la mayoría de los críticos, aunque en el s. XIX su adscripción genérica no fue muy clara (cf. Galván & Banús 1999: 117 y nota 10 [p. 131]).

Últimamente Cingolani (2004: 78-9)¹²⁰ excluye de una adscripción genérica a la epopeya al *CMC*, por desobedecer a la fidelidad a los hechos históricos, condición *sine qua non* para la epicidad, según este investigador. Aun así, en este caso excepcional, como canon genérico está latiendo la noción hegeliana.

10.2. La comparación de *DA* y *CMC*

A continuación, vamos a presentar uno por uno los estudios en forma individual y al final vamos a analizar los datos y a sacar algunas conclusiones con respecto a la noción del género y su función como modelo de lectura.

Valero (1981) es uno de los autores –de los que a continuación vamos a presentar en cada caso por separado y en orden cronológico– que trabajaron sobre la versión G, la han considerado epopeya, la han

¹²⁰ Cingolani (2004) critica el aprovechamiento historicista y la idea romántica de la épica como poesía nacional, que narra las hazañas de los padres y fundadores contra enemigos tradicionales y por tanto se parangonan, comparan y se clasifican en el género épico obras completamente distintas entre sí. Parte del grupo de las obras que se consideran épicas, y por alguno u otro motivo excluye algunas para restringir las obras épicas en unas cuantas que se pueden examinar conjuntamente. Las obras que se excluyen son *Edda*, *Kalevala* y el *CMC*. Con respecto a este último, lo excluye (*ibidem*: 78-9) “por no relatar hechos ocurridos en un remoto pasado mítico y centrarse, por el contrario, en unos acontecimientos (pseudo) históricos muy recientes y casi contemporáneos [traducción mía]”.

comparado con la francesa y la castellana y han destacado el substrato social común: la aristocracia militar del imperio bizantino es un estamento muy parecido al de la nobleza feudal del occidente medieval. Además, los tres poemas, según este autor, se enmarcan en un contexto histórico común y presentan algunas semejanzas, por ejemplo la oposición religiosa entre cristianos y musulmanes; la relación del vasallaje entre el rey o el emperador¹²¹ y los señores feudales o los militares bizantinos; y las feroces luchas fronterizas. Desde el punto de vista literario, para Valero existen también otras coincidencias entre las tres epopeyas. Estas son las siguientes:

La fidelidad de Jimena, Alda y Eudoxia; el hecho de que sean el Tajo, el Éufrates y el curso de Roncesvalles, para las entrevistas del monarca con El Cid, Diyenís y Roldán, respectivamente; el papel que en los tres poemas se concede a los sueños; y en cierta medida también, la similitud de la fauna y de la flora que en ellos se mueve o reverdece. Según Castro (cf. Valero 1981: 63) “En lejanía remota el *Mío Cid* deja vislumbrar la novela moderna, la de Cervantes, como el Roldán parece anunciar el libro de caballerías”. Lo que comenta Galmés de Fuentes para el poema del Mío Cid, puede valer para el *Diyenís*, “la estructura del *Poema del Cid*, en cuanto a su estilo narrativo, es lineal. Consiste en relatar, en orden cronológico y situando la acción en un espacio concreto, la sucesión de los hechos famosos del héroe [...] corresponde efectivamente en su estructura externa al tipo de narración árabe”.

Anota Valero que el *CMC* coincide también con la estructura del poema bizantino y a lo largo de su estudio resalta algunas semejanzas entre los héroes, el escenario de las obras, las descripciones de obras arquitectónicas y entre algunas escenas.

No obstante las coincidencias señaladas, observa el autor, son claras las divergencias de contenido entre el *Diyenís* y los otros dos poemas; frente al carácter conciliatorio de la obra bizantina, las otras dos obras se desarrollan en un ambiente belicista mucho más evidente.

Por otro lado también resulta paradójico que en la epopeya oriental, a pesar de la existencia de versos con una marcada referencia a la religiosidad presente en el poema, la Iglesia, sin embargo, como

¹²¹ La escena de la visita del emperador a Diyenís es un episodio que se encuentra en G (y las que siguieron su tradición) y no en E.

estamento social, no aparece representada. Ésta, empero, como bien anota Valero, juega un papel predominante en las dos epopeyas occidentales.

Otra diferencia anotada es que la vida de Diyenís se puede seguir desde su nacimiento, mientras que las de los dos héroes occidentales aparecen “in medias res” ya en edades maduras.

Culturalmente, a través de la versión G del *Diyenís* se trasluce una sociedad erudita; por el contrario, los otros dos poemas reflejan un fondo mucho más primitivo en este aspecto. El Cid, desterrado a la fuerza, lucha en compañía de sus mesnadas y se apoya en su brazo derecho Minaya; Roldán por su parte, lucha también apoyado por un ejército con su fiel guerrero Oliveros; sin embargo, *Diyenís* se nos muestra a través de la obra como un héroe solitario acompañado por su amada y confiado sólo a su propia fuerza, semejante en actitud a un asceta, menos deseoso, por no decir desinteresado por completo, de las riquezas y honores que tanto aprecian el francés y el castellano. Por último, los adulterios que comete el héroe bizantino lo distancian del Cid y de Roldán, y lo asemejan más al astuto Odiseo homérico.

Finalmente, Valero subraya el carácter didáctico y parenético de *DA*, ausente en las epopeyas occidentales en cuestión. Por otro lado, el poema bizantino sumergido en un clima oriental, exterioriza frente a los otros dos poemas un lenguaje poético atractivo, sensual y descriptivo que contrasta fuertemente con la aparente sobriedad de los versos del *CMC*.

En lo que se refiere a Beatriz Martino (1986), esta autora estudia, como Juan Valero, la versión G. Investiga a través de los dos poemas unos rasgos generales comunes en las figuras de los dos héroes, de Diyenís y del Cid. Esto es, ambos jefes son guerreros y héroes fronterizos que destacan por su propia valentía. Sin embargo, por un lado el *CMC* representa el Cristianismo en avance sobre el Islam y por otro lado *DA* lo contrario, es decir, el avance del Islam sobre el Cristianismo. Según la autora, ambos textos están impregnados de un afán de Cruzada en el sentido de que ambos héroes luchan también contra los musulmanes, aunque el carácter conciliatorio en el poema de *DA* está manifiestamente resaltado. El realismo caracteriza a ambos héroes, pero (tal como hemos visto más arriba que señala también Valero) Diyenís se muestra menos atraído

por las riquezas que el héroe castellano. Son ambos héroes partícipes de dos mundos, del cristiano y del mundo árabe, pero el héroe Diyenís tiene raíces árabes y está vinculado al mundo oriental, mientras que el Cid es más cristiano y castellano. Común es también el sentimiento religioso en ambos héroes, cuyas hazañas se atribuyen por ellos mismos a la ayuda del Todopoderoso. Además, el Cid es el símbolo de un pueblo en guerra contra el invasor y contra la nobleza por ganar un lugar que ocupar en la esfera del poder. Representa, por tanto, a Castilla en el momento en que gozaba de un “espíritu democrático”, expresión que utiliza Martino, y que luchaba también por convertirse en la punta de lanza de la *Reconquista*. El *CMC* es también, según esta autora, expresión de la preponderancia de la nobleza guerrera sobre los otros grupos sociales. Sin embargo, *DA* se constituyó como una expresión popular – similar al romancero español: para Martino es evocadora del auténtico espíritu helénico porque fue símbolo emergente de un pueblo, si bien este había definido su perfil heleno desde el s.VI.

Desde la perspectiva social, muestra a la nobleza guerrera, rica y poderosa de Bizancio. Por último el heroísmo de los dos héroes llega hasta las acciones más fantásticas, en su mayoría de carácter ficticio. En el caso de *DA*, además de los episodios ficticios y los enfrentamientos con leones y otros animales, se incorpora incluso la lucha con un monstruo mítico, un dragón de tres cabezas.

Por lo que respecta a Castillo Didier (1989), este autor en su artículo, escrito en griego, partiendo del contexto histórico común del *CMC* y de *DA*, tras hacer una introducción de la obra castellana, pasa a estudiar la suerte literaria de la materia épica del *Cantar* y establece una serie de paralelismos en este sentido con el *Diyenís*: la materia épica castellana pervive durante todo el período de la Reconquista, en la historiografía, en textos como las crónicas y en la literatura fragmentada en el romancero viejo, transmitida oralmente por juglares. Después de la Reconquista la nueva literatura, sigue diciendo Castillo, favorecida por el auge económico y político de España fue reelaborada en el romancero nuevo, esta vez por autores cultos. En cambio, estas condiciones favorables no se presentaron para la materia *acrítica* y la obra bizantina. No obstante, la fragmentación de la épica ocurre también en el caso de *DA*. Lo testimonian las canciones orales relacionadas con la figura de Diyenís que llegaron hasta nuestros días.

Castillo Didier lamenta en este sentido el escaso fenómeno análogo del romancero nuevo durante el período otomano en el mundo griego y la falta de colecciones anteriores al s. XIX. A pesar de todo esto, en el s. XX la materia de *DA* es reelaborada por poetas como Palamás, Sikelianós y otros¹²².

Por su lado, David Hook (1993) utiliza las versiones más antiguas, la G y la E, y toma como punto de partida y explora las complejas características de la “frontera entre dos mundos”, como un concepto en continuo cambio y por lo tanto, bastante variable. No importa si estos mundos son tan diferentes entre sí como la Cristiandad y el Islam o entre dos reinos cristianos, o en el mundo del “Lejano Oeste” con los vaqueros y sus aventuras, tal como han sido representadas por Hollywood en las películas del “Western” americano. Hook examina, tanto el fondo fronterizo que forma el substrato común y que constituye un factor determinante tanto en la epopeya hispana como en su homóloga bizantina, como cuestiones relacionadas con el género de la epopeya.

Este autor considera también motivos narrativos y estructuras formulaicas entre *Diyenís Acritis* y la vieja epopeya española, es decir, aparte del *Poema de Mío Cid*, incorpora en su estudio la incompleta *Mocedades de Rodrigo* y el *Poema de Fernán González*. También extiende su investigación a los poemas perdidos que conocemos a través de las crónicas, como *La Condesa traidora*, *Bernardo del Carpio*, o los *Siete Infantes de Lara*.

Según Hook, lo inestable, lo hostil y lo peligroso de las fronteras está presente en ambas epopeyas y desempeña una función fundamental puesto que por sus características particulares condiciona la acción. Además la tensión que se despliega entre el poder central real o imperial e intereses particulares de los vasallos que surgen por la ausencia de poder oficial en las zonas fronterizas, forma una realidad presente en las dos epopeyas. Esta ausencia del poder central en las fronteras las conforma como un territorio de nadie respecto a la aplicación de la ley, y como consecuencia directa, favorece la reunión de criminales y de personas situadas al margen de la ley en dichas

¹²² Cf. Kejayoglou (1990), quien hace un recorrido e investiga la recepción de la materia acrítica y de *Diyenís Acritis*, en la literatura neogriega; Polymerou Kamilaki (2000) lo hace para las obras teatrales neogriegas.

zonas. También la geografía-geomorfía de las zonas fronterizas presenta unas características peligrosas comunes: tales como obstáculos naturales, desiertos, ríos, montes, pantanos, y también animales fieros.

Otro rasgo importante señalado por Hook, es la existencia de personas convertidas, bien al Islam bien al Cristianismo, como el Emir, padre de Diyenís, por razones amorosas, y personas que viven y se mueven en ambos mundos. Así mismo la dimensión sexual en las diferentes comunidades étnicas o religiosas. Común es también el hecho de que el problema lingüístico entre diferentes etnias no se considera lo suficientemente importante en las dos epopeyas, puesto que no obstaculiza la comunicación. Otro elemento que se encuentra en ambas epopeyas en común y al que presta atención Hook, es el conocimiento de costumbres y creencias musulmanas que aparecen en la epopeya hispana y bizantina, tales como saludos, gestos, gritos en la batalla, incluso el insulto «perro» que aparecen en el *CMC* y en el *DA*.

A nivel formulaico, Hook observa una estructura de fórmula, la de la negación + verbo “ver” + objeto o topónimo, por ser común en ambas epopeyas.

De igual modo, la imagen de la sangre derramándose codo abajo del guerrero está presente tanto en la *Chanson de Roland* como en el *PMC* y en *DA*. El corte de las cuerdas de las tiendas de campaña o la descripción de la tierra que tiembla, según apunta Hook, serían clichés universales. Así mismo, la mirada hacia atrás del héroe que marcha se encuentra también en la *Iliada* y en otras epopeyas. Otro motivo estaría constituido por las descripciones de los objetos o de los caballos con sus sillas y los arreos que resaltan el estatus de los héroes en las dos epopeyas. Los halcones de caza y además acompañados por el adjetivo “mudados” está presente en ambos poemas.

A grandes rasgos, y relacionados con el escenario fronterizo y sus peculiaridades tal como hemos visto más arriba, Hook destaca los paralelos relacionados con fórmulas, clichés universales, conceptos comunes y motivos narrativos que aparecen en ambos poemas.

Castillo Didier (1994 y 1997)¹²³ en su libro donde trabaja con la versión de E de *DA*, investiga semejanzas entre las dos epopeyas

¹²³ En 1994 Castillo Didier publica en forma de libro su traducción con un estudio preliminar extenso donde dedica una parte al estudio comparativo entre *DA* y el

tanto desde un punto de vista histórico como social, para los que el factor árabe es el elemento común. Se trata de un mundo fronterizo donde participan cristianos y musulmanes; conviven, combaten entre sí, se relacionan de diversos modos, conformando de esta manera el escenario de nuestras obras, escenario consistente en un mundo “mestizo”.

El realismo histórico y geográfico que presentan los dos poemas en cuanto a la mención de lugares y de personajes, es un tema que viene directamente de las críticas helenista e hispana de los dos poemas. Los textos se presentan con un valor arqueológico importante y son fuentes históricas de información acerca de terminología de armas y de ropaje bastante interesantes.

Es común en ambos la unidad que les dan las figuras de sus protagonistas que los transforman en obras “biográficas”. Como se representan en las dos obras como personajes literarios, en la vida y el comportamiento de estos se observan elementos comunes que son las características propiamente épicas, que los convierten en ejemplares de valores de dicho género. Con respecto a la muerte ambos mueren de muerte natural. En el caso del *CMC*, esto se menciona en dos versos, mientras que en *DA* ocupa (en la versión E) 170 versos. La muerte natural representa su invencibilidad. Es parecida también la perennidad del matrimonio, aunque el héroe bizantino comete una infidelidad, si bien la comete con un evidente valor pragmático y guerrero, para provocar la pérdida total del valor y de la potencia a la virgen guerrera amazona. Como han señalado también Valero y Martino, ambos héroes presentan cierto ascetismo, aunque en *CMC* el afán de honores y de riquezas se muestra más intenso que en *DA*, cuyo héroe es aparentemente un ser solitario mientras que el castellano lucha acompañado por sus mesnadas.

Castillo Didier observa que el obvio, según él, carácter épico de ambos poemas se puso en juicio por la crítica, en algún momento de su trayectoria y se hicieron destacar los elementos que los relacionaban más con la novela que la epopeya.

CMC; en 1997 publica un artículo sólo sobre la comparación pero las observaciones son aproximadamente las mismas, y por tanto se consideran juntos, dada su proximidad histórica también.

Ambas epopeyas presentan un carácter popular y fueron escritas en la lengua vernácula de la época; presentan por tanto, también formas de organización narrativa propias del relato popular inicialmente oral o al menos influido por las peculiaridades de la narración oral, y que muestran ser relatos hechos para su recitación delante de un público. Esta tesis se refuerza por la existencia de expresiones juglarescas en los dos poemas, como justifica el autor del estudio.

En cuestiones de estilo y de versificación, sigue diciendo Castillo Didier, los dos poemas presentan algunas similitudes más. El verso de *DA* es el decapentasilabo formado por dos hemistiquios de 8+7 sílabas. El decapentasilabo es muy semejante al decahexasilabo castellano, muy escaso en el *CMC*, pero que más tarde terminará siendo el verso regular del romance. La estructura del verso de las dos obras es común: se forma por dos hemistiquios con una cesura. La relación del segundo hemistiquio con respecto al primero puede desempeñar las siguientes funciones: ser complementario; particularizar o intensificar el sentido; formar una oposición o un paralelismo. La comparación es un aspecto que ha sido investigado por Castillo Didier para llegar a la conclusión de que los dos poemas distan entre sí: la comparación es más rica en el poema bizantino y menos frecuente en el poema castellano. Otro aspecto de estilo que acerca las dos obras, según el autor, es la medida que presentan a la hora de referirse a números y el uso de fórmulas y *lugares comunes*.

Respecto a la historicidad de sus héroes, las dos obras se manifiestan diferentes: el Cid fue una persona documentada en la historiografía de su época mientras que Diyenís sigue siendo un personaje exclusivamente literario.

Eusebi Ayensa Prat (2004)¹²⁴ compara *Diyenís, El Cantar de Mío Cid y la Chanson* a partir de un texto inédito de Alexis Eudald Solá. En cuanto a la comparación de la epopeya castellana con la francesa, sigue de cerca las aportaciones de Menéndez Pidal (1983: 73-101) sobre el carácter más primitivo de la obra castellana por su irregularidad métrica, como resultado de su cercanía a una tradición oral más viva todavía que su homóloga francesa, inmersa en una

¹²⁴ El mismo tema estudia también en otro artículo suyo Eusebi Ayensa Prat (*cf.* 2008)

tradición escrita y, cabe suponer, destinada a la lectura. Otro elemento para Ayensa es la fidelidad histórica, exactitud geográfica y topográfica del *Cantar* y en general su realismo, frente a la fabulación de la *Chanson*. Otra diferencia es manifiesta respecto al público al que iba destinada la epopeya francesa, que se supone que era más culto que aquel del otro lado de los Pirineos.

Al otro extremo del Mediterráneo y del mundo cristiano limítrofe con el islámico, el *Diyenís* se aleja considerablemente de la epopeya occidental, por la tipología del héroe y la materia narrativa, como sugiere Enrico Maltese (1995: ix) citado por Ayensa (*ibidem*: 69-70):

le profond sensualisme du poème grec, offrant des scènes d'amour d'une délicatesse exquise, sensualisme qui contraste avec l'ambiance fortement belliciste des poèmes occidentaux, où l'amour, absolument secondaire, prend la forme d'une fidèle relation conjugale dans le poème castillan ou d'une relation amoureuse pratiquement secrète entre Roland et la soeur de son ami Olivier, Alda.

Vemos, pues, cómo el tipo del héroe bizantino y el elemento amoroso más destacado y más sensual separa *Diyenís* del *Cantar* y de la *Chanson*.

Se diferencian también las occidentales de la oriental por el dramatismo de las primeras frente a la retórica y las descripciones de *Diyenís*, según Ayensa.

Sin embargo las tres epopeyas poseen un mismo espíritu que las une, como es el caso de las similitudes de la aristocracia militar occidental y bizantina, la oposición entre la Cristiandad y el Islam, las relaciones de vasallaje entre el emperador y el héroe en las tres obras, el cumplir con el prototipo de la fiel esposa por parte de las mujeres de los protagonistas y desde el punto de vista de la geografía es característico el desarrollo de la acción cerca de un río, como también lo es la similitud de la flora y la fauna en las tres epopeyas.

Comunes son también los motivos que resaltan la imagen del héroe en el *Cantar* y el *Diyenís*, como el terror que produce a sus enemigos simplemente el escuchar el nombre de los héroes.

Ayensa menciona que Solá, en una conferencia pronunciada en Zagoria de Epiro, realizó una lectura comparativa en la que destacó una escena con importantes semejanzas entre las dos obras: el encuentro del héroe con su emperador. En esta escena se presentan ciertos elementos culturales y de práctica feudal comunes entre las dos epopeyas, bizantina y castellana, según el autor.

Eusebi Ayensa, por su parte, indica la posible influencia árabe en las epopeyas castellana y bizantina por su narración lineal y de modo biográfico –hecho que las aparta de la *Chanson*– y, concluyendo, postula un estudio metatextual de la mitificación de los héroes que, por su conversión en héroes nacionales, personifican los valores más elevados de la nación en las críticas nacionalistas del s.XIX y XX tanto en España como en Grecia.

Alberto Montaner Frutos (2004) define en términos antropológicos el elemento de frontera, y busca los homólogos de los acrites y apelates en el mundo hispánico e islámico y también en el mundo de los “westerns” americanos. En este artículo Montaner ofrece un panorama general de las obras incluidas en las tres epopeyas, románica, bizantina–eslava (de la materia *acrítica*) e islámica (árabe y turca), donde quedan enmarcados los cantos heroicos fronterizos.

Este estudioso también explora “los elementos comunes” a las “diversas manifestaciones de la literatura heroica relacionada con las luchas fronterizas” (ibídem: 17). No deja de anotar, como ya había expresado explícitamente David Ricks (1990: 12), que la tradición bizantina es algo distinta de la románica, porque Basilio Diyenís Acritis es un personaje literario que pasó al mundo de la leyenda, pero, contrariamente al héroe castellano, no hay ninguna documentación que lo identifique con un personaje histórico y, por tanto, permanece a un nivel literario y simbólico, hecho que lo diferencia significativamente del Cid:

Pasando de aquí al extremo oriental del mediterráneo, donde, como queda dicho, se advierte por igual la importancia de la frontera como marco de la literatura heroica, se encuentra, no obstante, una situación de conjunto algo distinta, sobre todo por la escasa floración de una épica propiamente dicha y por la aparición de elementos que en occidente son más propios de la narrativa caballerescas, no sólo

por el papel otorgado al amor, sino por la relación de lances más novelescos y un mayor cúmulo de elementos maravillosos, cuando no directamente fantásticos (*ibidem*: 25).

Con respecto al Cid y a Diyenís como héroes literarios, no muestran estos en ningún caso un espíritu de cruzada. Luchan ambos para protegerse contra todos los que se le oponen. Además, Diyenís expresa “in se stesso la conciliazione tra le due grandi stirpi nemiche”, como anota Pertusi (1974-76) (cit. por Montaner 2004: 33). Ambos héroes se caracterizan por “la pujanza social de los extremadanos¹²⁵” y hacen “valer sus propios méritos, en lugar de los merecimientos y prebendas de sus antepasados” (Montaner 2004: 33).

Apunta también Montaner que Diyenís hace frente a animales fieros como leones, osos, incluso legendarios como el dragón. En el *Cid* (cantar III) un episodio como el del león es un “caso notorio de adecuación al canon heroico” (*ibidem*: 34). Otros elementos comunes son los siguientes: su cualidad de jinetes expertos, su espíritu combativo, la cortesía caballeresca hacia las mujeres (*Diyenís* se diferencia en esto del *Cantar*), el rapto de sus futuras esposas y su cierto misticismo religioso.

Montaner concluye con una propuesta de estudio comparativo de los motivos, entre las tres tradiciones, románica, bizantina-eslava e islámica. Estos motivos serían:

unidades temáticas autónomas susceptibles de selección en el eje paradigmático de la narración, independientemente de la función que desempeñen en la sintaxis narrativa.

Se trataría pues de:

la amada al otro lado del linde, el rapto de la misma, el hijo mestizo, el enemigo amigo y el amigo enemigo, las figuras del converso y del renegado... (*ibidem*: 36).

¹²⁵ extramadanos = fronterizos

En lo que se refiere a Pedro Badenas de la Peña (2004 = 2004a)¹²⁶, en su trabajo aparecido en el mismo volumen que el artículo de Montaner previamente referido, resalta también el marco histórico, que es la frontera entre los dos mundos, el cristiano y el árabe, en el Oriente Medio y en la Alta Mesopotamia, y la irrupción del Islam en toda la cuenca del Mediterráneo. En este escenario y con su carácter evidentemente fronterizo, nace la denominada epopeya o épica, de frontera. Procede el autor con una comparación entre la epopeya bizantina de *Diyenís* junto con otros poemas *acríticos* como *La canción de Armuris* y *La canción del hijo de Andrónico*. Examina elementos relacionados con la frontera en varios poemas heroicos castellanos, como *Los Siete Infantes de Lara*, *La condesa traidora*, el *Poema de Fernán González* y *Las Mocedades de Rodrigo*. Trata temas relativos al mestizaje, la hostilidad del ambiente, la comunicación lingüística y la convención de que el uno conoce la lengua del otro y está familiarizado con sus hábitos y costumbres cotidianos. Toca también cuestiones relativas al género literario de las obras en cuestión, como hacen Castillo Didier y Ayensa Prat entre otros, mencionados ya en este trabajo, es decir, si se trata de novela o de epopeya, y anota el desacuerdo de la crítica en este aspecto por la existencia de elementos novelescos tanto en *DA* como en el *CMC*. Para él es obvio que se trata de epopeyas por la disposición paratáctica de los episodios, hecho que podría atribuirse a una posible autoría múltiple relacionada con las fuentes orales que confluyeron en los cantares épicos (2004a: 291):

La mayor o menor autonomía que presentan las diversas partes, los distintos episodios de un relato épico, es precisamente una de las características de la epopeya [cita a Aristóteles *Poética* 1459b, 25-30]. No tiene pues por qué extrañar que el *Cid* o el *Diyenís* no ofrezcan una unidad suficientemente convincente para todos. Lo que dota de unidad a la narración de los cantares es la figura del héroe y la personalidad que exhibe en todos y cada uno de los episodios y hechos 'cantados', al margen de que en su origen haya habido varios cantares distintos e, incluso, varios cantores o poetas.

¹²⁶ Los dos artículos son idénticos con algunas actualizaciones bibliográficas en modo de notas a pie de página en el 2004a.

La oralidad revela también elementos y técnicas comunes para terminar con la paralela recurrencia y fragmentación de las epopeyas en cantos breves, las canciones *acríticas* alrededor de la figura de Diyenís y el romancero alrededor de la figura del Cid.

El mismo Eusebi Ayensa, en otro artículo suyo de 2007 (*cf.* Funes 2007: 324), compara *Diyenís* con el *Cantar* pero también con otras obras de la epopeya castellana y también con la *Primera Crónica General*. Destaca como substrato común los condicionantes históricos entre los cuales está la irrupción del Islam que provocó una situación de enfrentamiento y de mestizaje. También el hecho de que las dos obras, cronológicamente son más o menos contemporáneas.

La frontera se convierte en un motivo literario recurrente donde la acción bélica es incesante. Resulta bastante peligrosa por ser lugar de refugio de gentes fuera de ley y por su naturaleza salvaje, como anotó principalmente Hook (1993). En este espacio intermedio y multicultural la interculturalidad y el mestizaje son evidentes, tanto a nivel lingüístico como a nivel de usanzas y costumbres.

Los héroes se parecen porque son mesurados e invencibles y a pesar de esta semejanza, su conducta hacia las mujeres, su marcada religiosidad, la existencia de una mesnada para el Cid frente al aspecto solitario de Diyenís, los convierte en polos opuestos, representantes de dos tradiciones aparentemente similares y la vez profundamente diferentes.

Finalmente para el autor, el escenario en general en ambas tradiciones revela elementos comunes como los combates y sus descripciones, las edificaciones, el caballo y su relación con su amo, las armas y especialmente las espadas y su simbolismo.

Castillo Didier, en un artículo relativamente reciente (2009: 167-83) sostiene, como hacen también otros estudiosos (Montaner, Kioridis, Ayensa, Badenas) citados a lo largo de este artículo, que el contexto histórico con el enfrentamiento entre cristianos y árabes y el escenario particular de la frontera, común en las dos obras, en el *CMC* y en *DA*, es “el más importante punto de proximidad” (*ibidem*: 167).

En la parte que dedica a la obra bizantina, sostiene que la versión E de *DA* pertenece al género de la epopeya. Esto se justifica por su lengua vernácula, su estilo popular cercano a las canciones populares *acríticas*, y su relación con la literatura de transmisión oral, tanto por sus fuentes como por su modo de divulgación y

fragmentación en cantos más breves. Su estilo está basado en fórmulas, repeticiones y temas comunes en textos del mismo género, como demostró Fenik (1989 y 1991), y por lo tanto se tiene que considerar epopeya. Influye en esta conclusión también la conciencia nacional y la supervivencia de la “memoria de Diyenís asociada al anhelo de la liberación del dominio extranjero” (p. 172).

Sigue muy de cerca la línea marcada por Alexiou (1985 y 1990), quien intentó demostrar que la versión E es más cercana al original porque presenta mayor fidelidad en nombres y topónimos que las otras versiones, y es fuente de términos militares de la época, elementos que faltan o son más débiles en las versiones novelescas. Además, de relevancia genérica es asimismo su estructura bipartita, presente también en otras epopeyas (p. ej. en el *Beowulf*). En cambio, el resto de las versiones, tanto Grottaferrata (G) como la Z están más cercanas a una tradición novelesca. Respecto al género de *DA*, por el hecho de que se hayan editado y publicado primero estas versiones novelescas se arraigó la impresión errónea según el autor, de que *DA* es una obra novelesca. Otros elementos de relevancia genérica de la epopeya, presentes en ambas obras es la ejemplaridad del héroe que provoca la admiración de todos, la proximidad cronológica a los hechos narrados, la posición distanciada -un distanciamiento épico- del rapsoda.

Respecto del *CMC* menciona que fue cuestionado su carácter épico por algunos críticos, al igual que el de *DA*, sin embargo a pesar de los elementos novelescos que se pueden hallar en ambas obras, para Castillo Didier su “carácter épico es indudable” (2009: 178).

A pesar del título, son más detalladas las referencias a la obra bizantina que a la castellana. Esto se puede comprender por la familiaridad con el *CMC* del público destinatario de su artículo redactado en castellano. Referencias se hacen también a otras obras del mismo género: tales son por ejemplo las obras homéricas, los *Nibelungos* y la *Chanson de Roland*. La similitud genérica de las dos obras se limita al escenario fronterizo que condiciona la temática. Este espacio es apto para enfrentamientos bélicos entre dos pueblos con diferencias étnicas y un sentimiento nacional. Destaca Castillo Didier en ambas obras la imagen y el valor de sus héroes y su figura paradigmática cuyas hazañas son cantadas en las obras, la fidelidad a elementos históricos y geográficos de los hechos narrados, los

elementos estructurales propios del género de epopeya y relacionados con el carácter oral de las obras.

Ioannis Kioridis (2009) en su tesis doctoral en griego, trata un tema estrechamente relacionado con las epopeyas por su supuesto verismo o verosimilitud según el punto de vista historicista. Sin embargo Kioridis trata de hacer un balance de las dos epopeyas según su posición entre la poesía y la realidad o entre la ficción y la historia, examinando el modo en el que los compositores de estas utilizaron las fuentes y su materia prima, histórica, literaria u otra, oral, escrita, popular o erudita.

En el primer capítulo se dedica a la identificación de los personajes y su configuración literaria, y llega a la conclusión de que el héroe castellano de la epopeya es la figura idealizada de un personaje histórico. Es el jefe de unas tropas con las que siempre baja al campo de batalla. Por el contrario, el héroe bizantino es un héroe solitario pues aunque hay referencias a sus soldados al final de la obra, está siempre combatiendo solo y vence a ejércitos enteros, a fieras salvajes incluido un dragón que se metamorfosea, y a una amazona mitológica.

Anota este autor que los personajes en general en el *CMC* se diferencian entre los amigos y los enemigos del héroe y van en grupos o en parejas. El uso de la historia por parte del autor de la obra castellana respecto a sus personajes es casi siempre arbitraria y obedece a las leyes de la literatura más que a las leyes de la historia. En cambio, en *DA* son casi inexistentes los personajes históricos.

Este mismo tema de las identificaciones de los personajes en las dos obras, Kioridis lo trata también en otro trabajo suyo (2010). En el caso de *DA*, los personajes vienen sacados de la tradición de Asia Menor y del mundo de la frontera entre árabes y bizantinos cuyas raíces históricas son difíciles de buscar. En el *CMC* el uso de fuentes escritas (crónicas, historias, archivos de todo tipo u obras literarias) es la explicación más posible, aunque el autor hacía de estos personajes el uso que creía más conveniente para los objetivos de su obra literaria.

Kioridis, como hace también en otro artículo suyo (2013), trata el tema de los enemigos de los dos héroes y concluye que los principales enemigos del Cid no son los árabes sino el clan de los Vanigómez, encabezado por los Infantes de Carrión y Garci

Ordóñez¹²⁷. Lo mismo ocurre en el *DA*, donde el combate con enemigos árabes se refleja sólo en el “Cantar del Emir”, en la primera parte del *DA*, donde luchan los tíos del héroe para rescatar a su hermana y futura madre de Diyenís, raptada por el emir árabe en una de sus incursiones en territorio bizantino (*cf.* nota 1).

En el segundo capítulo estudia la geografía de las obras, su grado de imitación–fidelidad y su configuración literaria, y anota el sólido sustrato histórico del *CMC* frente a la floja relación de *DA* con la historia, para apuntar que este último está basado en una tradición literaria –lo más posible oral – y no en crónicas y “documentos” como hace el autor del *CMC*. De todas maneras, anota Kioridis, la verosimilitud es una de las normas literarias (*cf. Poética* de Aristóteles 1460a, 26).

Un tema parecido al de la geografía de ambas obras, es el de las ciudades e itinerarios que el mismo autor trata también en otro artículo suyo (2008). Aquí concluye que para el *CMC* se puede hablar de una ruta histórica y otra literaria que no siempre coinciden; en la obra bizantina este tipo de referencias es muy escasa y aparece sólo hasta la primera mitad de la obra; en la segunda la zona es únicamente la del Éufrates.

Prosigue en su tesis doctoral Kioridis con el estudio comparativo del mundo social, religioso, político y económico. A este respecto, niega la “lucha de las clases” que observa la crítica marxista del *CMC*. Destaca las huellas del “espíritu de cruzada” como competición religiosa que según él existe en el *Cantar*, ya que el héroe inconscientemente apoya las pretensiones de la Iglesia. El autor del estudio resalta la supremacía de Castilla y la susceptibilidad que se muestra en la obra hacia los catalanes. También los objetivos y la propaganda de la política tanto en la época de los hechos literarios del rey Alfonso VI y del Cid, como de la época del autor y del rey Alfonso VIII. Además, en el *CMC* el botín, el dinero, los regalos que se dan al rey revelan el papel importante de la riqueza con la ayuda de la cual se pone en marcha el mundo. En cambio, en *DA* no existe

¹²⁷ Funes (2007: 325) piensa que esto puede “relativizar quizá demasiado la importancia de los contendientes musulmanes: Fáriz y Galve, Búcar, y Yúsuf”, contra los cuales lucha ferozmente el Campeador”.

ningún tipo de interés político¹²⁸, social o religioso, menos los regalos de la boda que como dote son ofrecidos a la novia. En este aspecto destaca el contraste de la complejidad del *CMC* a causa de un mundo en proceso de cambio y de la aparición de una clase burguesa que toma conciencia de sí misma, frente a la simplicidad del *DA*. Diyenís vive en un mundo ideal sin necesidad de bienes ni de dinero.

En el *CMC* se muestra un conocimiento amplio de leyes¹²⁹ y una insistencia en el nuevo modo de hacer justicia, basado en el derecho civil romano frente al derecho consuetudinario privado de origen germánico. En el *DA* existe sólo el derecho consuetudinario privado.

En resumen, las dos obras se diferencian porque en el *CMC* aparece de manera evidente el uso de fuentes históricas (como las crónicas o la *Historia Roderici* en latín) las cuales han sido adaptadas a las exigencias de la obra literaria. Por la otra parte, el *DA* utiliza más bien fuentes literarias tradicionales orales¹³⁰, las cuales articula, según Kioridis (2009), de un modo más laxo en forma de biografía.

Kioridis en otro artículo (2010a) dentro de la misma línea de investigación que estudia el “realismo” de las dos obras y su función poética, llega a la conclusión de que a pesar de las fuentes históricas y de la historicidad del héroe castellano frente al origen imaginario del héroe bizantino y en casi todo lo contado en la obra, los autores de las dos obras contaban con la “verosimilitud” de sus narraciones más que con su precisión histórica.

Ioannis Kioridis, junto con Alfonso Boix Jovaní (2011) abordan problemas de estilo y de estructura. En este sentido estudian el motivo épico de la despedida del héroe de su esposa antes de efectuar una empresa difícil -un viaje largo y peligroso, un exilio o una batalla decisiva. Dicho motivo, anotan los autores, es común en la

¹²⁸ En la tradición del texto G (Grottaferrata), Diyenís se encuentra con el emperador en la zona del Éufrates.

¹²⁹ Hasta tal punto que Colin Smith insistió durante años sobre la profesionalidad en jurisprudencia del supuesto autor de la obra.

¹³⁰ Sin embargo, la crítica de *DA* ha demostrado que el autor estaba familiarizado también con algunas obras cultas como el *Strategicón* de Kekaumenos (cf. Αλεξίου 1985) y con vidas de santos y textos hagiográficos (cf. Trapp 1976). Aún, la tradición G presenta más relaciones con la literatura escrita de su época (cf. E. Jeffreys 1998).

epopeya. Tal es la despedida del Emir con la madre de Diyenís en *DA*, del Cid con Jimena en el *CMC* y de Héctor con Andrómaca en la *Iliada*. Puede también hallarse en una tradición más extensa¹³¹. Los autores del artículo niegan la posibilidad de que la *Iliada* sirvió de fuente a las obras, pero añadiríamos que pueden tener un origen antropológico además de literario universal.

Otro elemento dramático que refuerza la emoción y la empatía por parte del oyente–lector, según Boix Jovaní y Kioridis en su artículo en común (2011a), fue el llanto épico, objeto de estudio sobre todo en *DA* –sin dejar de encontrar paralelos en obras del mismo género como la *Chanson de Roland*, el *Cantar de Roncesvalles* y también la *Iliada*. Se fundamentan en las aportaciones de Zumthor (1959: 219, cit. por Boix Jovaní & Kioridis 2011a: 111) y su definición del llanto épico como la expresión del dolor por la muerte de un compañero de armas delante de su cadáver, y también en los trabajos de Zimmermann (1899). No obstante anotan que el caso de *DA* y el *treno* por la futura madre de Diyenís, Irene, por parte de los hermanos de ella cuando la pensaban –erróneamente– masacrada por sus raptos, es excepcional y raro en el mundo épico.

Los mismos autores en otro trabajo (Boix Jovaní & Kioridis 2012), estudian el tópico del río que de un *locus amoenus* pasa a convertirse, como línea fronteriza, en “un paisaje épico” y “escenario de batallas” en ambas obras como también en otras epopeyas.

Por último nos referimos al reciente estudio de Kioridis (2015), quien compara el motivo épico común de la oración de la esposa del héroe, que se halla en ambas obras: en el caso del *CMC* la oración de Jimena delante el altar de San Pedro de Cardeña, y de la esposa de Diyenís frente a la cama de su marido agonizante. El autor de este artículo analiza la temática y la forma, señala las fuentes de los episodios como también su función en la narración. Hace destacar el aspecto religioso cristiano común en ambas obras pero de diferente intensidad en cada una (p. 75), la temática parecida, las fuentes más ricas en el *CMC* y la función que desarrollan dichas oraciones en la estructura narrativa de las obras en cuestión, la cual es también

¹³¹ Estas escenas son destacables por el alto grado de emoción y dramatismo concentrados que presentan, y forman un nudo central en la narración y la secuencia de los hechos. Es además un tema predilecto en la tradición folklórica griega y muy común en la *canción popular*.

diferente. Por una parte en el caso del *CMC* la oración se sitúa en un punto crítico de la obra: el comienzo del peligroso exilio del Cid y ofrece esperanzas que todo va a ir bien. Por otra parte, en el *DA* la oración ocupa los últimos versos de la obra, donde Diyenís muere junto con su mujer: un cierre completo de la obra, sin suspense, que además constituye la última prueba de su amor.

Como ya se ha visto a lo largo de este apartado, la mayoría de los estudiosos parten de la existencia de un elemento común, la frontera (analizado más detalladamente por Hook 1993), y por tanto a ambas obras le viene atribuida la denominación genérica de “epopeya fronteriza”, que como hemos anotado en la introducción, obedece a la historicidad, puesto que las fronteras están condicionadas históricamente y es un elemento extratextual.

Casi en todos los estudios, menos en los que se dedicaron al estudio exclusivo de elementos estructurales y narrativos (Boix Jovaní y Kioridis 2011 y 2011a), viene señalado el elemento árabe, opuesto a ambos héroes. Dicho elemento es común en ambas obras y desempeña el papel del polo opuesto, del “otro” o del “enemigo” contra quien luchan los héroes épicos.

No obstante, se ha anotado que además de los árabes, ambos héroes luchan también contra otros “enemigos” incluso cristianos, y en el caso de *DA*, también contra animales fieros y seres mitológicos como el dragón y la amazona Maximú. Precisamente uno de los elementos que diferencia la obra, según la crítica, es la presencia de estos elementos obviamente ficticios e inverosímiles en la obra bizantina, ausentes en la obra castellana.

Se ha señalado que dicho encuentro entre los dos mundos, el musulmán y el cristiano, puede ser: a) pacífico, desembocando en el mestizaje y en relaciones amistosas, o b) bélico, representándose en la obra en escenas de guerra cruel y de batallas memorables.

La figura de los dos héroes fue también un punto de comparación tanto a nivel literario como a nivel histórico, más bien para señalar por un lado la existencia histórica del Cid, y por el otro, el origen literario o ficticio de Basilio Diyenís.

A nivel intertextual, los estudiosos destacan el uso de fuentes históricas como crónicas medievales y otra materia literaria, oral y escrita. En el caso del *CMC*, viene señalada la pervivencia de la materia en otras formas literarias. En lo referente a *DA* ha sido

anotado el uso de fuentes orales y también escritas en el ámbito de la literatura, sin olvidarse de señalar su relación con otras fuentes escritas como vidas de santos y manuales militares.

Se ha visto que estos críticos que compararon las dos obras, anotaron los elementos que se suelen llamar “novelescos”¹³², hallados en *DA* y en el *CMC*, pero optaron por la *genericidad* “épica”¹³³.

Ambas obras presentan también elementos retóricos, sobre todo descripciones, de personajes, principalmente de los dos héroes (cf. Curtius 1990: 167-82), y *loci* (Curtius 1990: 183-202), que formaban parte del *ars dictaminis* (cf. Curtius 1990: 145-66).

No han faltado estudios, sobre todo en los últimos años, que estudiaron más elementos textuales relacionados con la retórica y con otros textos, pero siempre textos que se clasifican como pertenecientes al género de la epopeya. En esta clase se sitúan los que contribuyeron con aportaciones sobre la versificación y la lengua.

Sin embargo, al fin y al cabo, siempre la conclusión de las comparaciones es que las dos obras pertenecen al género de la epopeya, y se destaca su *genericidad* épica, es decir los elementos formales de la divulgación oral (aunque no obligatoria), y su contenido, ambos relacionados con el mundo y las situaciones históricas (la pragmática) en las que se crearon y se recibieron ambas obras.

¹³² Elementos “novelescos” son por ejemplo la escena del héroe que toca su laúd bajo la ventana de su amada y futura esposa, a quien luego lleva consigo encima de su caballo y la protege durante toda su vida, luchando primero contra el ejército de su “de facto” suegro y luego contra los bandidos, un dragón y una amazona. En el caso de *DA* no se trata de episodios sueltos, sino que forman el eje principal de la narración de la parte sobre Diyenís. También en el denominado *Cantar del Emir*, que se supone más épico, el amor desempeña un papel muy importante, mientras que en el *CMC*, el matrimonio de las hijas del Cid desarrolla un papel muy importante en la trama de la obra como ha señalado la crítica cidiiana.

¹³³ Bajtín (1989) ha hablado de la “épica” como un género acabado y del poder transformador de la novela, es decir de la “novelización” de la épica dentro de su historicidad. En esta línea de la transformabilidad de los géneros literarios se sitúan las investigaciones de Schaeffer (2006): el género varía según el contexto en que se escribe o se recibe / interpreta una obra literaria y por eso habla Schaeffer de “recreación genérica” y de “recepción en otro contexto”. Por ejemplo “la *Odisea* se alejó de la *Iliada* hacia el concepto de novela una vez que Europa desarrolló la literatura narrativa y se puede concluir que “la identidad genérica clasificatoria de un texto está siempre abierta” (2006: 101-2).

También se ha hablado de las redes textuales, tanto antecedentes como también posteriores. En esta dirección se subraya que las fuentes del *Cantar* fueron obras como la *Historia Roderici* o el panegírico *Carmen Campidoctoris*, ambas en latín, y quizás algunas fuentes orales que no se pueden determinar. Sin embargo el propio *Cantar*, por una parte se prosificó en las crónicas y por otra continuó su trayectoria literaria en el romancero¹³⁴.

Hay que hacer notar que a través de los estudios comparativos que se llevaron a cabo respecto a las dos obras, el *CMC* y *DA*, estas han venido siendo enmarcadas en el género casi universal de epopeya. Además, como hemos visto en la introducción de este apartado, respecto a *DA* se han establecido comparaciones con otras epopeyas. Sin embargo, aquí nos hemos limitado a presentar las comparaciones entre *DA* y el *CMC*. Las dos obras en cuestión presentan, como han demostrado los estudios que las han comparado, ciertas similitudes o divergencias y son comparables por elementos comunes presentes o ausentes que podríamos clasificar en cuatro categorías o niveles:

- a) extratextuales
- b) textuales (contenido y forma = semántica y sintáctica)
- c) intertextuales,
- d) metatextuales

En la primera categoría, a nivel extratextual, está la situación comunicativa y el marco histórico, tanto de la recepción de la obra como de la creación. A este respecto las comparaciones destacan el contexto histórico y el espacio fronterizo entre dos mundos culturalmente diferentes como son el Islam y la Cristiandad. Se ha anotado también la difusión oral relacionada con la existencia de un auditorio más que con la existencia un público lector.

En la segunda categoría, a nivel textual o sintáctico-semántico, están las formas y los contenidos. En cuanto al contenido, se estudian la figura del héroe, sus hazañas, sus enemigos, motivos narrativos, y elementos retóricos, lugares comunes y clichés universales. Respecto

¹³⁴ Para la pervivencia del tema del Cid véase Christoph Rodiek 1995.

a las formas se estudia el verso, las fórmulas, técnicas de narración y la estructura de la obra.

En la tercera categoría, a nivel intertextual, entran elementos relacionados con las fuentes y la pervivencia de la obra en otras formas literarias.

En la cuarta categoría, a nivel metatextual, entran las comparaciones sobre las posiciones de la crítica respecto al género literario al que se asignan dichas obras.

Semejanzas extratextuales:

- El escenario de frontera se considera como un “lugar épico” en el sentido que funciona como espacio de combates y heroísmos pero también de convivencia y de mestizaje.
- Dicho escenario fronterizo está sometido a una inestabilidad y cambio continuo además de ser un lugar hostil y peligroso.
- La hostilidad de la frontera está reflejada también en su geografía y geomorfía.
- En dichas zonas fronterizas no se puede aplicar la ley del poder central, hecho que favorece la presencia de personas criminales o rebeldes contra este poder.
- Los enemigos principales de los héroes son los árabes, pero luchan también contra otros grupos e incluso contra cristianos.
- Se asemeja la aristocracia militar bizantina con la nobleza feudal hispana, ambas presentes en las obras en cuestión.
- Tanto *DA* como el *CMC* presentan una fidelidad histórica respecto al uso de topónimos y personas.
- La guerra en el Medioevo se ha de considerar en ambas, con sus técnicas y tipos de armas.
- Ambas obras están destinadas a ser percibidas por el “oído” más que mediante la lectura, por un público en su mayoría analfabeto.

Semejanzas textuales:

- Utilizan fórmulas, clichés universales y motivos narrativos comunes como el lamento o la despedida del héroe con su esposa antes de un acontecimiento crucial.

- Están escritas en lengua vernácula.
- Se dan descripciones de personas, objetos, animales y edificaciones.
- Están escritas en verso.
- Los temas que se destacan están relacionados con el heroísmo en los combates contra los enemigos tanto árabes como bandidos. En el *CMC* el héroe combate también ante enemigos cristianos y se enfrenta con la alta nobleza.

Semejanzas metatextuales:

- La crítica de ambos poemas en algún momento puso en tela de juicio su pertenencia al género de la epopeya y se hicieron destacar los elementos novelescos de las obras.

Divergencias extratextuales:

- Se observa un carácter conciliatorio en *DA* entre árabes y bizantinos, frente al carácter bélico entre árabes y castellanos en el *CMC*.
- Avance del Islam sobre la Cristiandad en *DA*. Avance de la Cristiandad sobre el Islam en el *CMC*.
- Diyenís es un héroe solitario, mientras que el Cid lucha al mando de un ejército.
- Falta de documentación histórica sobre el héroe Diyenís, frente a la existencia documentada históricamente del Cid.
- Desinterés casi completo por las riquezas y el botín en el *DA*. En cambio en el *CMC* es evidente la importancia de las riquezas y del botín, tanto para la sobrevivencia como para la ascensión social.
- Diyenís es mestizo (árabe y bizantino), mientras que el Cid es castellano.
- En *DA* los héroes luchan contra los árabes pero luchan también contra seres mitológicos y fieras salvajes, mientras que el Cid y su ejército luchan contra seres verosímiles.

Divergencias textuales:

- Narración de la vida “entera” (del nacimiento a su muerte) del héroe en *DA* frente a la narración de algunos episodios de la vida del héroe del *CMC*.
- Mayor uso en *DA* de elementos retóricos como la metáfora, la comparación y las descripciones. Uso menor en *CMC* de estos elementos retóricos.

Divergencias intertextuales:

- Uso en *DA* de fuentes orales más que escritas, frente al uso en el *CMC* de fuentes escritas más que orales.
- Difusión menor de *DA* y del héroe, frente a la del *CMC* y del Cid como héroe literario.

11. Conclusiones de cada apartado

11.1. Balance entre las versiones E y G

Hemos optado por la prioridad de la versión E, como Kyriakidis (1926), Alexiou (1985), Ricks (1990) y Castillo Didier (1994), por dar sólo algunos nombres entre los que han argumentado sobre la prioridad de dicha versión y su cercanía al original. Las demás se enmarcarían en la historia de la recepción y de la evolución de la misma materia. Como ya ha demostrado Beaton (1993: 55-72), estudiando el *núcleo común* del texto que transmite el E, es muy posible que hubiera servido de fuente para el G, por evidencias textuales de estilización. Otro elemento que nos hace pensar que esta versión hereda el texto más cercano al original es la carencia del uso del participio en un pasaje de carácter religioso, elemento dominante por el contenido en el G, pero se acerca al estilo del E por la forma (cf. E. Jeffreys 1998: 1). Utilizaré el término “transformación”, que fue aplicado por Kejayioglou (1993: 116) para indicar el pasaje del verso a la prosa en la versión P. Así, debido a una “transformación” semejante, resultó también el texto G, al haber sido el contenido y la forma adaptados a otra “contextualización” (cf. Odorico 1995: xxxv-vi). Los resultados del estudio de Magdalino (1993) nos hacen pensar que el autor del G, con más conocimientos literarios, intentó enmarcar su obra más adecuadamente en su contexto cultural y literario escrito, mediante el proceso de *amplificatio* (cf. Curtius 1990). Concordamos con las aportaciones de Alexiou (1985) sobre la lengua de E, y sobre su carácter formulaico con Fenik (1989 y 1991) y los estudios de Ricks (1990 y 1993). La misma versión del texto E –seguramente este mismo MS- (Kyriakidis 1946, Trapp 1971 y M. Jeffreys 1975) también fue utilizada en la compilación del Z. Tal MS, según se ha demostrado (Alexiou 1985), es una copia de otro MS más antiguo seguramente en estado de deterioro, hecho que explicaría el aspecto fragmentario de la visita de Diyenís a los bandidos y las lagunas del E que se encuentran en el “núcleo común” con el G, y también en el Z.

Por otro lado sería válida una reconciliación y una *via media* (cf. E. Jeffreys 1993, 1998 & 2012 y Galatariotou 1993) hasta que se resuelva a base de más evidencias y testimonios este problema de la crítica de Diyenís.

11.2. Conclusiones sobre los géneros.

La importancia que los géneros literarios tuvieron desde la fundación de la teoría de la literatura en el mundo occidental, es decir desde Aristóteles, se manifiesta más nítidamente en el siglo XX, cuando su estudio y su elaboración teórica se situaron en un lugar primordial. Sin embargo los estudios inmanentistas como los del *New Criticism* o la *Estilística*, mostraron insignificante y casi inexistente interés por ellos. Croce llega a considerarlos como un “error intelectualista” y muestra abiertamente su hostilidad hacia su utilización por parte de la crítica¹³⁵.

Respecto a la *genología* y al concepto del género, los tres grandes paradigmas, el clasicista, el romantico-historicista y el inmanentista, distan claramente entre sí. La estética moderna se fundamenta sobre la noción de la comunicación en términos semióticos, donde los tres ejes fundamentales -el emisor, el mensaje y el receptor- interactúan para que sea efectivo cierto tipo de comunicación. Sin embargo el mensaje escrito, por sí solo no es nada más que una fuente histórica, o un documento como cualquier otro; el emisor, salvo raras excepciones, está ausente en este proceso. Queda por último el lector, quien activa el mensaje según su contexto sociocultural condicionado históricamente. El papel del lector es catalizador, puesto que es quien controla la descodificación del mensaje literario con la aplicación de los conceptos mentales que forman su “horizonte de expectación”.

Sin embargo, que el lector tenga la última palabra, es una ficción porque la comunicación requiere que ambas partes, emisor y receptor, utilicen no sólo el mismo código sino también las mismas convenciones, que como es bien sabido no son arbitrarias o personales, sino que se configuran en las redes complejas de la sociedad entera.

Por redes sociales se entienden todos los medios que una sociedad dispone para la transmisión de ideas y conceptos que llegan a formar ideologías que desembocan en decisiones políticas de todo tipo y de todo nivel (estatal, militar, educativo, etc.). Tales medios pueden

¹³⁵ Otros filósofos, pensadores y teóricos de la literatura, como Derrida, Barthes, Michel Riffaterre o Maurice Blanchot fueron también escépticos hacia el concepto de género.

ser instituciones como la educación en todos sus niveles y los medios de comunicación, los cuales por su autoridad juegan un papel mediador que conduce a la producción del significado tanto en lo que respecta a la codificación como a la decodificación.

Cuando se habla de género abierto, condicionado por el *cronotopo* del que habló Bajtín (1992: 237), es decir el tiempo y el espacio, o lo que es lo mismo, condicionado históricamente, sometido a los cambios sociales y políticos, económicos e ideológicos, incluso religiosos y filosóficos (como plantea Lukacs), se entiende que por tales tesisuras los géneros literarios, con su función de motor de la literariedad, o sea de la institución literaria, nunca dejan de verse afectados. Como expresión cultural compleja, la literatura, igual que todo acto cultural, está condicionada por la dimensión del *cronotopo*. No depende de un solo factor, porque incluso cualquier autor cuando elabora su obra piensa en su público, en los lectores, o más bien en un lector específico e ideal, porque de otra manera su obra sería una carta sin destinatario. Al otro lado están los críticos de la literatura, que se deben tomar en cuenta. Se tienen en mente, seguro, con más atención que los posibles lectores. Esta posición del crítico es resultado del cambio con el paso del mundo medieval al renacentista y de allí a la modernidad.

Sin embargo, en las sociedades modernas el autor no depende de las corrientes críticas más de lo que dependía un escritor medieval; en ambos casos, a la hora de componer un poema o cualquier otro tipo de obra, su mente funciona según modelos conocidos. Estos modelos se pueden identificar con los géneros dominantes de la época¹³⁶, que son formas de la comunicación y una manera para adecuarse en una situación determinada. Como tales, tienen que cumplir con su objetivo para ser eficaces en la comunicación. Se trata, en otras palabras, de una especie de lenguaje apropiado, adaptado a una determinada necesidad comunicativa. Los géneros tienen su lugar en la enunciación y como tales tienen que seguir las normas y los códigos para que sea eficaz la comunicación de su mensaje, la *semiosis*.

Desde un punto de vista pedagógico, los géneros como esquemas mentales pueden convertirse en unidades cognitivas o

¹³⁶ se puede decir esto de los *géneros autoriales*, en términos de F. Cabo (1992), o la *genericidad autorial* según Schaeffer (2006).

“categorías de conocimiento” (Llovet *et al.* 2005: 277) o paradigmas que sirven para la comprensión de un texto por parte de sus receptores:

el género garantiza, gracias a su carácter de paradigma, la comprensibilidad de un texto –también lo nuevo se comprende porque existe lo ya dado–, pero al mismo tiempo, al tratarse de un paradigma determinado históricamente, asegura la imposibilidad de actualizar todos los aspectos del texto (Sinopoli 2002: 179).

Los géneros son abstracciones que se extraen a través de un razonamiento lógico, de modo deductivo, o mediante una mirada generalizadora, completamente compatible con el procesamiento mental. Como tales servirían para conocer mejor las obras en cuestión, como “herramientas al servicio del estudio de la literatura” (Llovet *ibidem*: 278) pero sólo a nivel de crítica literaria.

Del mismo modo que se habla de una *competencia lingüística*, que el ser humano –tras haber interiorizado las reglas gramaticales– consigue poseer y utilizar con un fin comunicativo, se puede hablar también de la *competencia genérica* (Llovet *ibidem*: 288-91), como un sistema que se caracteriza por unas reglas y unas dominantes en los planos semántico, sintáctico y pragmático, que cuando se interiorizan y desembocan en un texto literario, este texto contrae referencias al género.

Michal Glowinski (cit. por Llovet 1993) utiliza este paralelismo del género como sistema discursivo, con la lengua. Podemos prolongar este paralelismo y hablar en términos de Saussure del género como *langue* y del texto individual relacionado con un género como la *parole*. Sin embargo, según Glowinski, existe una diferencia entre el sistema del lenguaje y el sistema genérico: las reglas gramaticales uno las utiliza de modo inconsciente mientras que el modelo genérico, tanto de escritura como de recepción, se utiliza de modo consciente, aunque mediante la educación los géneros pueden convertirse en modelos mentales inconscientes.

Por último señalamos que el género se tiene que buscar en la enunciación como ya hemos visto, y se tiene que ver como un modelo en formación perenne y en transformación continua en un nuevo “contexto”, como sugiere Schaeffer (2006) hablando de

“contextualizaciones” y “descontextualizaciones”. Así lo señaló también Todorov entre otros, y así lo comprendía Brunetière cuando lo consideraba un organismo biológico (concepto ya aristotélico) o sea condicionado por el *cronotopo* bajtiniano y la *historicidad* hegeliana.

Por esta misma razón, F. Cabo Aseguinolaza (1992) distingue tres aspectos del género: el *autorial*, que es sincrónico a la creación de la obra; el de *recepción* y por último el *crítico o de postprocesamiento*, que conecta el *autorial* con el de *recepción* cuando es posterior a la obra, y cuando es anterior a esta, condiciona el *autorial*. Por esta doble función del *género crítico o de postprocesamiento* se puede considerar el más decisivo para la institucionalización de la literatura por la formación del *horizonte de expectación* tanto del autor, como del receptor, llegando así a la importancia del teórico de la literatura que le suministra como ya hemos visto, la teoría genológica, convirtiéndolo a la vez en autoridad.

11.3. Conclusiones sobre el género épico.

Concluyendo podemos deducir que la epopeya, según Aristóteles, era la obra en verso *heroico*, o sea hexámetro dactílico, por ser este el más apto para este modo de representación, que narra (o lo que es lo mismo, imita con la voz) las acciones de hombres nobles, superiores a nosotros, con un argumento que se percibía en su conjunto. Quiere esto decir que partiendo de una acción singular en un contexto concreto, se podría amplificar y expandir. Por esta razón podría contener muchos episodios porque se lo permite el modo de representación que no impide al oyente contemplar su conjunto (como pasaría, en cambio, en el drama) y por esa razón, los hechos narrados podrían sobrepasar el trascurso de un día (cosa que no ocurriría en la tragedia). Hemos visto que la epopeya se parece a la tragedia por los caracteres y la existencia de una fábula (argumento), pero se diferencia por el modo de la representación al ser narración y al utilizar - siendo relato- como medio un único tipo de verso.

Al final vemos que por cambios estéticos relacionados con las transformaciones socioculturales, cede paso a la tragedia por ser esta más gustosa por la pluralidad de medios de representación que se utilizan en ella. Así, por falta de interés del público, con la aparición

del drama dejaron de escribirse epopeyas y de este género quedan como ejemplo supremo las obras de Homero, la *Iliada* y la *Odisea*, que expresan, pues, el auge y el final del género.

Según Aristóteles, la temática de la epopeya, por falta de continuidad de la producción de más poemas narrativos en versos hexámetros, se desarrolla en el arte dramático y precisamente en la tragedia.

Sobre la noción que Hegel tiene del género de la epopeya, podríamos anotar que el *epos* según el filósofo alemán, presenta una temática y unas características particulares. En este caso se trataría, por su influencia decisiva hacia las lecturas siguientes, de un *género de postprocesamiento o género crítico* según la terminología de Cabo Aseguinolaza (1992).

Según la noción hegeliana, la *epopeya* canta las hazañas bélicas de un héroe que actúa no libremente sino dentro de unas circunstancias y lleva el peso de toda la nación encima de sus espaldas. Defender su propio honor y el de su nación es uno de sus objetivos principales. Del mismo modo, la obra épica es la expresión del espíritu de un pueblo en una fase de su desarrollo tal como para poder consolidar conscientemente su propia existencia basada en sus propios valores. La época épica es aquella en la que, en confrontación con un polo opuesto, se llega a mostrar la superioridad y a dominar mediante la guerra, donde el héroe épico destaca por su valentía. Es obra de un poeta singular que narra, desde una distancia, hazañas de los padres fundadores de la nación. Por esta razón es la expresión objetiva de la objetividad. A la *epopeya* se le podrían adjuntar episodios elaborados anteriormente, siempre que se respeten la “unidad” y la “visión del conjunto”, condición de la que hablaba también Aristóteles.

Por último, recordamos la diferencia que establece Schaeffer (1988 y 2006) entre el género (o genericidad lectorial) en cuanto una categoría de lectura, y la genericidad (o genericidad autorial) como algoritmo de la productividad textual. Sin embargo, como anota Linares (*ibidem*: 409):

Si bien es acertada la distinción entre genericidad y género, es inoperante la relación de uno con la producción y otro con la lectura, ya que la lectura es siempre productiva y la producción supone la

lectura. Bastaría con entender la genericidad como posibilidad de repetición de rasgos textuales y entender el género en relación con la relevancia genérica de los mismos [...]. En lo que respecta a la literatura épica, cambiando nuestras categorías de lectura, cambiará nuestra visión del devenir de la épica, que es tanto como decir el devenir de la épica.

Teniendo en mente esta distinción terminológica, aunque no se pueden establecer límites absolutos entre lectura y producción, como acabamos de ver, podríamos entender el *género* como algo exterior¹³⁷ a la propia obra, mientras la *genericidad* como algo relacionado con la potencialidad textual, y por tanto algo interior a la obra, vista esta última como *analogon* de un objeto físico (Schaeffer 1988: 160).

En el caso del género de la epopeya (por ejemplo según la noción hegeliana) podríamos precisar que este es un género clasificatorio además de ontológico y valorativo, un tipo concreto de lectura, mientras que la novela o más bien la novelización, se ha de entender como un “proceso abierto de transformación genérica” (Linares 2005: 414). Por otro lado, dentro de la sistematización terminológica que hemos propuesto, tanto la epopeya como la novela pertenecen a la literatura narrativa, y podrían clasificarse bajo el término de la *Épica* (Genette 1988, Kayser 1968) por el modo de representación. Esta noción se corresponde también con la noción aristotélica (pero no del aristotelismo). Por último, cerramos esta parte con las palabras de Bajtín (1989: 484):

La novelización de la literatura no significa en ningún caso una imposición a los demás géneros de un canon ajeno, en tanto que pertenece a otro género, ya que la novela no posee tal canon; es por naturaleza no canónica. Se distingue por la plasticidad. Es un género en búsqueda permanente, un género que se autoinvestiga constantemente y que revisa incesantemente todas las formas del mismo ya constituidas. Sólo así puede ser un género que se edifica en la zona de contacto directo con la realidad en proceso de formación. Por eso, la novelización de otros géneros no supone su subordinación a los cánones de un género ajeno; al contrario, supone la liberación de los mismos de todo lo que es convencional,

¹³⁷ Sería una noción teórica y como tal, un concepto que influye en la construcción del *horizonte de expectación*.

petrificado, enfático e inerte, de todo lo que frena su propia evolución, de todo lo que los transforma, junto con la novela en estilizaciones de formas anticuadas.

11.4. Conclusiones sobre la recepción

Como se ha visto en este apartado, después de la segunda mitad del siglo XX se experimentó un aumento de la importancia del papel que desempeña el receptor de una obra artística. La contribución del formalismo lo fue en la matización teórica de nociones como la “época”, el “contexto”, las “dominantes” y la mediación de elementos “extraestéticos” como la realidad social. Asociadas estas con las aportaciones de la hermenéutica y la fenomenología, se llegaron a determinar las teorías de la recepción según las cuales se puede resumir que la última palabra la tiene el lector / receptor, puesto que es él quien concluye el proceso y la función semiótica de la literatura. Se sabía ya desde la Antigüedad que no basta sólo el autor y su obra para hablar de literatura; para el teatro se necesitaba por lo menos un espectador, y para las narraciones un auditor. Además, todo autor esconde dentro de su obra un lector implícito, pero la historicidad que condiciona la obra de arte, revela sólo receptores explícitos.

Es verdad que la última palabra la tiene el descodificador del mensaje, y no veo ninguna razón para que no fuera así, puesto que sin él, en términos semióticos, no se puede hablar de literatura o de arte o de comunicación en general. Sin embargo, el “horizonte de expectación” de cada individuo o de cada sociedad, está condicionado y delimitado por todo tipo de circunstancias que forman la situación enunciativa, que afectan su disposición mental a la hora de acercarse a los textos literarios o a la obra de arte. Estos factores pueden ser colectivos o individuales y están ligados al substrato cultural, es decir, histórico y social, además de psicológico; incluso de sexo –como llegó a defender el feminismo.

Los géneros literarios, como se ha visto en el apartado anterior de este trabajo, como unidades cognitivas tienen una función paradigmática en la comprensión e interpretación de un texto o una obra artística, o en otras palabras, en la “concreción” y la “actualización” de la obra literaria por parte del lector / receptor.

11.5. Conclusiones sobre la práctica medieval

Hemos visto por un lado las características de la oralidad y por el otro los aspectos relacionados con la escritura, y su fusión para la creación de obras como es el caso de *DA*, el del *CMC* y del género medieval latino de la *chanson de geste*.

A la hora de componer una obra con pretensiones artísticas una serie de factores diversos influyen en esto. En primer lugar, el autor medieval manifiesta sus intenciones de cumplir con las expectativas de sus destinatarios para que su obra tenga éxito, y en segundo lugar, de servir a una ideología. Por lo tanto, se basa en el ideal del héroe que es universal, al igual que el del santo o los héroes de la saga, como hemos visto. Se justifica de este modo, la selección de unos rasgos idealizados como la fuerza extraordinaria, la invencibilidad y en general la superioridad de este personaje.

En el caso de *DA* se elige un héroe mestizo que combina los rasgos predominantes de dos culturas opuestas, y en este sentido se diferencia de las vías de las *chanson de geste* y del *CMC*. El personaje de Diyenís, contrariamente del héroe castellano o franco, no ha dejado huellas de su existencia histórica, a pesar de los esfuerzos admirables de Grégoire (1942) por descubrirlas, y permanece como un héroe completamente literario en la esfera del imaginario.

En la obra se percibe también la creencia general popular de la superioridad de la cristiandad frente a las demás religiones (cultivada también por la propaganda eclesiástica en textos religiosos como las vidas de santos), reflejada en la conversión a la religión cristiana de un noble árabe junto con toda su familia y tribu, para emparentarse a través de un matrimonio “romántico” más que dinástico con una familia noble cristiana. En el caso del *CMC* por ejemplo, el matrimonio es claramente dinástico mientras que en el de *DA* es por causa de un amor platónico, que se convierte en amor apasionado después del matrimonio según la ética cristiana de la época.

Sin embargo, personajes literarios como la amazona Maximú, provenientes de otras culturas y épocas (y de otros géneros se puede decir también), trasgreden esos límites y no obedecen a tales reglas. Kaplanis (2010) destaca el erotismo escondido y simbólico desde el punto de vista del “lector implícito” de W. Iser (1974 y 1978) y del ilusionismo en el arte de E.H. Gombrich (2003), de la escena del

duelo singular entre Diyenís y Maximú de *DA E*. Compara la escena con la homóloga de la *DA G*, para llegar a la conclusión de que sólo en el *E* se expresa claramente la literariedad de la escena, cuyo duelo se puede leer alegóricamente como un encuentro erótico a un nivel metafórico.

La conversión al cristianismo fue uno de los “aspectos ideológicos” sincrónicos de la obra, como ha observado Karantonis (1950). Este matrimonio “romántico”, que en realidad igual reflejaba la práctica común entre la aristocracia de los matrimonios dinásticos, se introduce mediante un motivo común en las canciones acrílicas y además testimoniado en la realidad histórica de la época por sus repercusiones literarias (cf. Alexiou 1985: lxiii-lxiv): el del “rapto de la novia” (cf. Entwistle 1953, Herzfeld 1987, Mackridge 1993).

No podemos, sin embargo, evitar señalar el papel decisivo que desempeña el amor o el *eros*, con muchos análogos literarios en la *novela helenística y bizantina* y la *novela caballeresca* occidental más que con el género de la *chanson de geste*.

En cuanto a las técnicas narrativas, estas provienen de la retórica y los modelos–convenciones que la enseñanza de la época había creado, puesto que se estudiaba en el *ars dictaminis*. Fueron más accesibles estas técnicas a un público mayor que el de los eruditos de la corte. Especialmente durante los ss. XI y XII, fue cuando conoció un florecimiento la enseñanza, la cual supuso un aumento del número de los letrados tanto en el Occidente como en el Oriente (cf. Beaton 1996: 38-9).

Así, convenciones narrativas, motivos y técnicas como el *locus amoenus*, el tópico del león, el *lugar épico*, las descripciones de personas y edificios (por ejemplo, un episodio entero en *DA E* es “La casa, los jardines y el sepulcro” completamente construido a base de un tipo de descripciones retóricas, las “εκφράσεις”) se utilizaban en cada obra narrativa con pretensiones artísticas.

Se siguen las pautas de la *dispositio* como la introducción (*exordium*) y la conclusión en cada episodio. Tenemos un ejemplo de *invocación a la naturaleza* (v. 90-7) en el llanto fúnebre que pronuncian delante de los cuerpos muertos de las jóvenes bizantinas, los cinco hermanos cuando piensan que su hermana y futura madre de Diyenís, fue masacrada por los árabes como las demás jóvenes, cuyos cadáveres irreconocibles yacían en un riachuelo.

Otro tópico propiamente literario es la descripción del palacio que construye Diyenís en las orillas del Éufrates (vv. 1606-94), que se presenta como un *paraíso terrestre*. En este se encuentran jardines maravillosos, piscinas con peces, árboles exóticos, fuentes de aguas, y pájaros cuyo batido de alas agrada a Diyenís.

Las conclusiones a las que llega Poirion (*ibidem*: 15-20) en su estudio sobre la *chanson de geste* y la epopeya al que nos hemos referido más arriba, pueden servir también para el caso de la literatura bizantina y la obra de DA. Concluye, pues, Poirion que la *chanson de geste* se alimenta de la leyenda más reciente, la cual contribuye a su creación. La técnica de evocación épica pretende crear cierto tipo de emoción. Su música y su retórica están al servicio de la influencia ideológica en manos de quien la dirige y la controla, y en este caso se trata de los clérigos que intentan representar en estas obras un equilibrio de poder religioso y feudal. Igual se trata más bien de sus astutas maniobras para alabar la fuerza caballeresca y obtener beneficios de esta clase guerrera. Para este objetivo utilizan todos los procesos de la retórica que están al servicio de la poética.

El género de la *chanson* se desenvuelve en paralelo con la novela, pero esta última desarrolla un papel de separación de las estructuras pegadizas de las tiradas y la ética guerrera, mientras que el amor, dominante en esta, anula los conflictos ideológicos evidentes en la *chanson de geste*.

La narración al igual que en las vidas de santos, se cristaliza alrededor de la figura del héroe, pero la antropología presenta ciertas limitaciones en explicar el proceso. En la novela, la salvación es una aventura personal, mientras que en la *chanson* es una cuestión colectiva.

Hay que tener en cuenta que la temática de la épica antigua tomó nuevas manifestaciones en la novela, mientras que respecto a las fuentes de las *chansons de geste*, estas hay que buscarlas en obras en latín y lenguas romances como por ejemplo en las crónicas, en los panegíricos o los poemas alegóricos –géneros que presentan muchas analogías con la *chanson de geste*- más que en oscuras leyendas orales de origen dudoso.

Según anota Jauss (1989: 208-9) estudiando la *chanson de geste Fierabras* y la novela *Bel Inconnu*, la antigua epopeya heroica francesa sería impensable sin la unión de saga histórica y de leyenda

martiriológica; Jauss señala (1989: 208-9) tres características estructurales a base de las cuales se pueden diferenciar como géneros diversos, la *chanson de geste* y la novela cortés. Estas son: 1) la función diferente del elemento maravilloso; 2) el antítesis entre ética del acto y ética del acaecimiento o suceso; y 3) la postura del cantor y del narrador respecto al objeto mismo.

En este punto Jauss, igual que Hegel y Bajtín, habla de las diferencias estructurales entre la novela y la épica. En la épica lo maravilloso es verosímil y humano, pero en la novela no. El héroe épico es responsable de sus actos, y sus hechos tienen consecuencias directas hacia él mismo. En la novela la acción depende en gran parte del *fatum* y de la fortuna, al principio adversa, mas finalmente se vuelve favorable para los héroes. Winnifrith (1983: 88) señala que la épica debe enseñarnos y la novela divertirnos; y mientras la épica trata lo real, la novela trata lo ideal. La *Odisea* apunta más al ocio, es menos realista y más cercana a la novela que la *Iliada*.

Por último señalamos que los siglos XI y XII se caracterizan por la aparición de fuerzas externas que poco a poco devastaron el ya debilitado imperio bizantino, portando junto con cambios geopolíticos, cambios culturales y literarios. Así, entre la pérdida de Asia Menor en manos de los turcos a finales del s. XII y la caída de Constantinopla en manos de los cruzados a principios del s. XIII, hubo como era de esperar, repercusiones a nivel literario también: en primer lugar se dismanteló la rica tradición popular y oral (para elementos de poética entre las canciones acrílicas y *DA E*, cf. Sifakis 1989) en Asia Menor, un “melting pot” (amalgama) de culturas, como anota Entwistle (1949). En Bizancio, después de la cuarta cruzada y el establecimiento del feudalismo en zonas grecófonas por los “francos”, la existencia de cortes periféricas contribuyó al aumento de los letrados para satisfacer las nuevas necesidades y se consolidó el uso podríamos decir oficial, de la lengua vernácula (cf. E. Jeffreys 2012). Así surgió la novela caballeresca en el s. XIII, algunos de cuyos aspectos los comparte con la obra de *DA*.

11.6. Conclusiones sobre las ediciones críticas

Los estudios preliminares de un texto orientan en gran parte la lectura del texto que continúa. Por tanto en un estudio de la recepción se ha prestado especial atención a tales estudios.

Los primeros editores destacando más a Sathas y Legrand (1875) nos ofrecieron un estudio exclusivamente historicista – positivista destacando su *genericidad* épica en términos absolutos, prestando atención al marco histórico de la creación de la obra y buscando identificaciones con la realidad externa, atendiendo más los *realia*. El último Alonso Aldama (2009) 135 años después, edita la misma versión T, publicada entonces por aquellos, junto con su adaptación en lengua vernácula popular, la A, dedicándole a esta última un estudio exclusivamente lingüístico a nivel sintáctico. Alonso Aldama además edita todas las versiones de DA. Este paso es significativo del cambio total del paradigma del romanticista-historicista al inmanentista.

Lambros (1880), elogia el carácter épico de la obra mientras que Miliarakis (1881) se distancia y anota tres ideales que se presentan en esta, la fuerza corpórea, la belleza externa y la religión cristiana. La representación del amor lo califica de sencillo y natural pero su presentación, la considera vulgar. La valoración artística no es muy alta. Legrand (1892) anota sólo la deuda de las versiones T y A con el texto G que edita. En cambio Ioannidis (1887) subraya el valor histórico y nacional de la obra y alaba Capadocia, tierra natal de héroes y escenario de sucesos importantes.

Hesseling (1912) edita la versión E pero influenciado por el clasicismo se esfuerza en demostrar que su valor artístico es mínimo y apoya la versión G y su lengua culta atacando las tesis románticas de Krumbacher quien veía en la versión popular de DA E, la auténtica epopeya popular.

Contrariamente a Hesseling, Kyriakidis (1926) alaba la versión E y la estudia junto con las canciones populares, indicando su proximidad al estilo popular y alabando también el carácter épico de esta versión con un romanticismo moderado y con comentarios que se aproximan al estudio de la literariedad que vendrá cultivado luego por la estilística.

La teoría de Pasjalis es fundamentalmente romántica y tradicionalista y sigue muy de cerca las teorías de N. G. Politis, como hemos anotado ya. Considera que las acciones heroicas inspiraron al pueblo que por su parte compuso estas canciones heroicas para cantar las hazañas de los “defensores de la cristiandad”. Las canciones o los cantares acrílicos, anota Pasjalis (*ibidem*: 308), cantan episodios que no se encuentran en *DA* y se caracterizan por un dramatismo dominante. Según el editor, la tradición popular se muestra más artística que las versiones de los MSS, para las cuales desafortunadamente y a pesar de la riqueza de la materia prima, es decir las canciones y los cantares acrílicos, faltó el poeta genial que habría de componer una obra análoga, en calidad, a las homéricas. Los que trataron esta materia prima de origen popular, creían que redactaban historias (o crónicas) en verso. Esta es la razón, sostiene Pasjalis, por la cual se esforzaban en demostrar la veracidad de sus hechos narrados, mientras que en las canciones tal preocupación no aparece.

La edición de Kalonaros fue la primera tentativa sistemática de publicar el conjunto de la materia sobre Diyenís y vio su tarea como un servicio a la nación. Era de esperar incluso que el sentido patriótico de dicho editor se expresara como cierre a su breve prólogo: “la epopeya acrílica que es nuestra epopeya nacional, es nuestra propia alma. Basilio Diyenís Acritis, el héroe con la *‘indeleble alma de las Salaminas’*, simboliza la Grecia eterna; no ha muerto; vive siempre y nos grita:” y continúa reproduciendo versos de la colección “Yambos y Anapestos (poemas 17 y 18)” de Costís Palamás, que hemos citado en el apartado sobre la recepción del héroe Diyenís en la literatura: “*No me muero en Tártara / solamente descanso / en la vida de nuevo aparezco / y a los pueblos resucito*”.

Durante años Grégoire (1942) se dedicó a investigaciones sobre *DA* y las canciones acrílicas aplicando con rigor el método historicista positivista. Su contribución fue grande porque, aunque sus hipótesis eran casi imposibles de verificar, sin embargo ha recogido informaciones a partir de una gran variedad de fuentes y nos ha mostrado con sus muy amplios conocimientos cómo funciona la tradición oral y el “material flotante” que se recoge en esta. Sus conclusiones fueron atacadas por los críticos posteriores, quienes le reprochaban su arbitrariedad.

En el estudio preliminar de Mavrogordato (*ibidem*) se observa por primera vez el cambio sistemático del paradigma positivista-historicista al estudio literario de *DA* influenciado por la estilística. Ataca las teorías de N. G. Politis (1906 y 1909), el primer investigador que habló de *DA* como epopeya nacional de la Grecia moderna y del héroe Diyenís como el héroe nacional de esta, según la noción romántica del género de la epopeya. Junto con el “nacionalismo” de N. G. Politis dismanteló las teorías de Grégoire (1942), igual que Leo Spitzer (1948)¹³⁸ había atacado el historicismo de Menéndez Pidal. Tanto Spitzer como Mavrogordato intentaron “salvar” estas obras en nombre del arte y reservarles un lugar en la ficción, dando otro punto de vista para la interpretación de las epopeyas medievales.

Definitivamente, es interesante anotar que Mavrogordato negó la ‘epicidad’ de *DA* y lo clasificó en el género de la novela para librarlo del historicismo y del nacionalismo, nociones que se asociaban con el género de la epopeya. Esto lo acerca a lo que Bajtín (1989) sostenía sobre estos dos géneros, como hemos visto en el apartado sobre el género de la epopeya: que la novelización es un proceso de apertura del mensaje, mientras que la epopeya representa un género concluso y acabado, en el sentido de que el mensaje literario está relacionado con el mundo del pasado.

Después de Mavrogordato (*ibidem*), Trapp (1971) estudia bajo influencias estructuralistas el conjunto de los textos MSS y analiza sus estructuras narrativas principales, y opta por una *genericidad* mixta, mitad épica (para el *Cantar del Emir*) y mitad novelesca (para el *Romance de Diyenís*).

Hemos visto que Alexiou (1985) enmarca su crítica en la línea de Krumbacher (1904) y de Kyriakidis (1926), sabe sacar provecho a las aportaciones tradicionalistas e historicistas de Grégoire (1942) sin cometer sus “errores”, para dedicar al texto E de *DA* un estudio exhaustivo a todos los niveles, destacando su *genericidad* épica, el estilo popular de su lengua y de su versificación, asentándolo en una tradición tanto oral como escrita popular y proclamándolo como obra de un autor individual.

¹³⁸ Spitzer, L., 1948, “Sobre el carácter histórico del *Cantar de Mío Cid*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2: 105-17

Influenciado por la noción hegeliana del género épico, señaló, además de su elemento heroico, sus referencias históricas y geográficas, que consideró fieles, y su paralelismo con obras del mismo género como la *Chanson de Roland*, el *CMC* y un poema francés, la “*Chanson de Garin de Montglane*”, del s. XII. Como paralelo bizantino refiere el *Cantar de Armurís*. Del mundo oriental anota las epopeyas musulmanas como *Delhemma* y *Köroglu*, o el armenio *David de Sasún*, por tratar el mismo tema del conflicto entre bizantinos y musulmanes. Por otro lado existen relaciones textuales entre *DA E* y textos que no pertenecen al género de la epopeya, y niega la deuda literaria de esta versión con la novela helenística, reservándola sólo para las demás versiones de *DA*. Así la adscripción de *DA E* al género de la epopeya, entendido en términos hegelianos, fue total y completa, creando redes textuales por su temática épica con una pluralidad de textos que se pueden leer en paralelo.

Respecto a la relación con las canciones populares, crucial para la adscripción al género de la epopeya según la noción hegeliana, Alexiou concuerda con Krumbacher (1904), quien situaba la obra en una tradición oral y cree la existencia de canciones tanto anteriores como posteriores a los MSS.

Por el otro lado, N. G. Politis (*ibidem*) ensalzaba las canciones populares acríticas, el heroísmo de Diyenís y el frescor de sus versos, pero lamentaba que fueron “maltratados” por el compilador de las versiones de los MSS de *DA*. Así la mediación de la autoridad de N. G. Politis hizo que se menospreciara *DA* de los MSS (*ibidem*: ρλζ´). Sin embargo, piensa Alexiou, la valoración negativa (se refiere a *DA* en general) se debe al hecho de que fueron descubiertas y publicadas las versiones “novelescas”, y sólo para estas acepta los comentarios peyorativos; N. G. Politis (1906) no llegó ni siquiera a leer la versión E, como sostiene Alexiou (*ibidem*: ρλε´), y debido a esto la calificó de obra de “versificador iletrado y sin talento”. Por eso, posiblemente los altibajos de la crítica se deben a la dificultad de leer E (*ibidem*: ρλζ´) debida al estado deteriorado del MS y a la falta de una edición que hubiera restaurado el texto y lo hubiera hecho comprensible, posibilitando que se alumbrara su valor artístico¹³⁹.

¹³⁹ Podríamos comparar las libertades que se toma Alexiou a la hora de restaurar el texto de *DA E*, con el comportamiento de Menéndez Pidal hacia el texto del *CMC*,

Reconoce por último que no es tan fácil para nosotros hoy en día comprender adecuadamente las cualidades artísticas de un texto por estar la obra “descontextualizada”, insinuando así, según nuestro parecer, una nueva “contextualización” en nuestra época, en nuestro presente, igual que propone Bajtín (1989).

Ricks (1990), siguiendo el ejemplo de Alexiou (1985) y las aportaciones de Fenik (1989 y 1991) sobre el estilo formulaico de *DA* y el estilo épico en la contrucción de las escenas con paralelos en Homero, considera que la versión original es la que hereda el MS E, y las demás, G y TAPO, se tienen que ver como resultado de la recepción de esta materia. Con respecto a los episodios de la obra, propone una división de *DA* E en cinco cantos: 1. *El cantar del Emir*, 2. *Acritis entre los bandidos*, 3. *El romance de Acritis*, 4. *Las hazañas de Acritis* y 5. *El retiro y la muerte de Acritis*. Su intención es demostrar que el poema no fue una obra única sino un conjunto de poemas originariamente independientes y posteriormente adjuntados entre sí por un poeta–compilador con los ajustes necesarios. Para esta justificación se sirvió del ejemplo del *Cantar de Armuris*, el cual fue otra obra legada a un único MS, que presenta ciertas semejanzas con *DA*. No obstante, no acepta una composición oral de *DA*.

E. Jeffreys (1998) defiende el método de Trapp (*ibidem*) pero evita seguirlo por falta de efectos prácticos. Edita sólo las dos versiones más antiguas reconociendo las posibilidades que ofrece la G para un estudio de transtextualidad en relación con las fuentes. Por tanto, esta autora va destacando los elementos novelescos y enmarcando la obra en un contexto literario y textual de los siglos XII y XIII.

En general en su edición E. Jeffreys acude a muchos elementos y criterios principalmente textuales para establecer las redes textuales o la *genericidad* de *DA* G y E, que conecta la obra con la novela bizantina, las vidas de santos y la producción literaria del s. XII. Esta composición sin embargo responde a una segunda fase de elaboración. Sostiene que del original no quedan trazas y admite la existencia de material tradicional llegado a Constantinopla con el flujo de

pero los demás editores, tanto Ricks (1990) como E. Jeffreys (1998) expresan su acuerdo con las técnicas aplicadas por Alexiou y aceptan en su mayor parte sus correcciones.

refugiados de las zonas limítrofes con el mundo árabe, antes de la pérdida definitiva de las mismas en manos de los selyúcidas tras la batalla de Manzikert en 1071. En Constantinopla a mediados del s. XII (1140-50) fue cuando se puso de moda en los círculos de los letrados escribir obras narrativas al estilo de las novelas de la Antigüedad tardía. De ahí que a la materia prima del original de *DA*, que debería haber consistido en breves cantos débilmente unidos en orden biográfico, se le añadieron elementos novelescos amorosos para actualizarlo según las exigencias de la moda. En otra fase, anterior a 1300, a una copia se le añadieron pasajes gnómicos, bíblicos y descripciones, formándose así el ancestro de la *G*, denominado en el *stemma* como γ . Otra copia que no se puede determinar dio origen al texto *E*. Mediado el s. XVI, la versión *E* y una de la tradición de *G*, se utilizaron en la composición de *Z* con el propósito de llevarlo a imprimir. Las demás versiones, *T*, *A*, *P* y *O*, son copias de esta última compilación (y además la *P* llegó a redactarse en prosa) mientras que el original se perdió sin dejar casi ninguna huella más.

11.7. Conclusiones sobre las historias de la literatura

En la historiografía literaria, el concepto hegeliano de la epopeya funciona como “horizonte de expectativas” e influye en la recepción crítica. La mayoría de los historiadores de literatura se concentran en dar explicaciones a cuestiones filológicas que en la crítica romántica e historicista tenían cierta importancia, como la datación y la relación con las canciones acrílicas de origen popular, y la temática relacionada con la lucha entre bizantinos y árabes. Vemos también que por algunos críticos se destacan elementos de relevancia genérica, es decir de *genericidad*, orientados hacia la novela, que relacionan la obra con la novela bizantina del s. XII.

Comenzando por la historia de Krumbacher (1900) (fue escrita antes del descubrimiento de la versión *E* llevado a cabo por el mismo crítico alemán en 1904), señalamos que ha dado pautas de clasificación genérica de la epopeya de *DA* según el concepto hegeliano del género. Alaba su aspecto épico, la compara con la epopeya occidental y considera que sus fuentes orales se perdieron. Sin embargo, ha destacado el dramatismo, análogo del teatro, de los diálogos o monólogos de estos textos y ha lamentado la alteración de

la lengua y la amplificación de los cantos épicos en las versiones escritas de los MSS. Se negó a tratar el poema como monumento histórico, reservándole un lugar en el arte literario y en la ficción, oponiéndose de este modo a la crítica historicista-positivista de estas obras.

Era de esperar que un autor influido por el romanticismo lamentase la alteración de los versos de creación popular, puros y de alta calidad artística, llenos de *espíritu del pueblo*. Por esta misma razón, pocos años después (1904) encomiará la versión E, que él mismo encuentra en el Escorial, por su uso de la lengua vernácula.

Dimarás (*ibidem*: 31) atribuye las tesis de Krumbacher, N. G. Politis y Kyriakidis a la noción del género épico dominante que funciona como canon. Se refiere a la noción hegeliana, pero no la menciona explícitamente. Él mismo, optando por la versión G, considera la obra como más próxima a la novela, y se diferencia así de la crítica historicista-positivista y tradicionalista, dejando aparte temas históricos y lingüísticos. Ve en la obra elementos cristianos como los ideales caballerescos, la elevación de la imagen de la mujer, el amor que muestran hacia sus esposas tanto el Emir como Diyenís y el sentimiento de penitencia después de los pecados carnales, elementos todos ellos que contrarrestan la brutalidad de los instintos primitivos y salvajes de los guerreros. Reconoce una ironía refinada que nos traslada a los intereses estéticos del autor e indica que en sus aspectos mejores, *DA* nos ofrece la plasticidad y la sensación de naturalidad que caracteriza las ‘canciones populares-demóticas’: su verso, con la amplificación del sentido del primer hemistiquio en el segundo, recuerda el verso popular.

Es interesante observar además que Dimarás en 1948, asocia *DA* con la *Crónica de Morea* por el modo detallado de describir los episodios de las luchas de los caballeros francos establecidos después de la cuarta cruzada (*cf.* E. Jeffreys 2012).

Trypanis (1951) concluye su introducción señalando que las canciones acrílicas son las que de verdad forman el ciclo épico, igual que Krumbacher. Anota que su esplendor es igualable al de las grandes obras de la Grecia antigua, de Asia, Escandinavia y del Oeste. De este modo, el héroe Diyenís es, incluso hoy, el héroe nacional de Grecia y la personificación de la raza entera griega en su lucha contra el Islam. Así, queda de manifiesto que Trypanis sigue el concepto

romántico y tradicionalista, y considera como auténtica epopeya las canciones acrílicas heroicas, mientras que entiende la obra de los MSS como una novela que refundió los cantares épicos cuyas muestras originales se perdieron. Sostiene que llegaron hasta nosotros sólo algunos que sirven para dar pruebas de la existencia de tales cantos épicos semejantes a los que utilizó el autor de *DA* en su novela. Sin embargo los que fueron refundidos en la versión de los MSS están perdidos.

Él es quien primero que señala la estructura bipartita de *DA*, ambas novelescas, y destaca la importancia del elemento amoroso. En esto influye el hecho de que toma en consideración la versión A editada por Kalonaros, pues la G no estaba editada por Mavrogordato (1956) todavía, ni la E por Alexiou (1985).

Beck en 1971 (1989) también estudió por separado las canciones acrílicas y la versión de los MSS, y además de recoger en su historia las aportaciones de la crítica, matizó la división bipartita que propuso Trypanis (*ibidem*). Su teoría asocia una parte de *DA*, la del *Cantar del Emir*, con el género de la epopeya y las canciones acrílicas; la otra, donde se cantan las aventuras del héroe Diyenís, la asocia con el género de la novela. Así, en la primera activa la temática épica y la oralidad, y en la segunda los lazos con la escritura y la novela.

L. Politis, que en 1970 consideraba la obra *DA* como una “novela épica”, cargando las tintas más sobre el adjetivo que sobre el sustantivo como observaba Valero (1981), en cambio en su historia de literatura (del 1978) la considera “epopeya heroica”, y ve las canciones populares como la expresión de la idiosincrasia del pueblo griego.

Beaton (1989), desde un punto de vista parecido al de Beck (*ibidem*), anota que la obra de *DA* en realidad queda próxima a la novela pero no ha llegado a serlo por completo, por lo menos con las características de la novela bizantina. El héroe es individual, su amada es anónima y siempre queda bajo su sombra, y el destino no desempeña la función que desempeña en el género novelesco. Sin embargo tampoco se puede considerar una epopeya, a pesar de su *genericidad* épica en lo tocante a la guerra y los enfrentamientos. Por tanto la sitúa, aunque “incómodamente” como anota, entre ambos géneros. Se relaciona con el mundo de las canciones y el ámbito épico de la guerra, pero se relaciona también con el mundo de la novela.

Tsákonas (1992), en su historia de notable carácter social, destaca la sociedad guerrera, parecida a la sociedad feudal occidental, que se refleja en la obra de *DA* y en las canciones, pero la vida de estos caballeros presenta elementos corteses que la asocian a la novela cortés caballeresca europea, junto con elementos orientales de origen árabe. El propio héroe es un personaje mestizo y, por tanto, no puede ser representativo del sentimiento nacional neogriego ni formar el eslabón medio de la cadena que conecta el mundo griego antiguo con el moderno. Sin embargo, la cultura griega moderna lo ha cargado con esta significación (parecida a la de los santos guerreros de su tradición popular) que lo cree partícipe en ambos periodos del helenismo – el antiguo y el moderno – los cuales consigue unir. Esta unidad de la nación griega desde la antigüedad hasta la era moderna, fue consolidada en la conciencia griega moderna por la *Historia de la nación griega* de Papparigópoulos (1896).

E. Jeffreys (2012) toma en consideración, por un lado, la *genericidad* novelesca, relacionada además con la escritura, con el tema dominante del amor, el carácter solitario del héroe y las descripciones retóricas, elementos todos que recuerdan la novela bizantina; sin embargo tiene en cuenta que existe por el otro lado otra *genericidad* heroica o épica de *DA*, relacionada con la oralidad, con rasgos como las fórmulas, la narración lineal y la versificación apta para la recitación. En esta el metatexto hegeliano y la noción del género de la epopeya subyacen bien arraigadas y funcionan como canon para la clasificación de la obra de *DA*.

De esta última observación es prueba el hecho de que la crítica tiende a situar en paralelo la producción literaria del estado franco de Morea en el Peloponeso, que se forma en el s. XIII, y en concreto la *Crónica de Moreas*, con la intención de arrojar luz sobre la literatura oral de temática acrítica del s. XII, de la cual la censura lingüística bizantina y la consecuente “discriminación” hacia las obras en lengua vulgar, impidió que llegaran hasta nosotros más datos, según E. Jeffreys (*ibidem*). Esto significa que se vuelve a estudiar, a la luz de nuevas investigaciones sobre un contexto paralelo, la tradición oral de *DA* y de las canciones acríticas.

11.8. Conclusiones sobre las colecciones de canciones acrílicas

La relación entre las canciones acrílicas y *DA* de los MSS, es muy difícil de comprobar. Sin embargo, los críticos románticos y folcloristas, sobre todo basándose en las conclusiones de autoridades como Krumbacher y N. G. Politis, siguiendo la noción hegeliana del género épico, formulan su tesis de que las canciones populares de temas heroicos constituyen la epopeya nacional de la Grecia Moderna. N. G. Politis, que estudió en Alemania, conocía muy bien las tendencias teóricas de los románticos alemanes. Además, decisivas fueron las tesis de Psijaris de 1884 y antes, las de Büdinger (1866). Las tesis románticas encontraron terreno fértil en la crítica griega y sus asertos funcionan todavía, sobre todo en muchos estudios sobre las canciones populares.

El estudio de Beaton (1980), sin embargo, representa el cambio de paradigma que introdujo Mavrogordato (1956) con el estudio preliminar de su edición. En parte se nota también en Petrópoulos (1958), como ya hemos mencionado. Beaton (*ibidem*) se centra más en encontrar semejanzas intratextuales que extratextuales.

Con respecto a la cuestión de la prioridad entre las canciones y las versiones MSS, la crítica acepta una vía media, según la cual el autor de *DA* utilizó seguramente material procedente de tradiciones orales en canciones populares. Se sabe muy bien que Asia Menor fue un “melting pot”, como dice Entwistle (1949), rico de tradiciones, con influencias de muchas tradiciones orientales, puesto que estaba situada en medio de los caminos entre Oriente y Occidente. Así, el autor de *DA* estaba habituado a este tipo de material consistente en canciones populares que cantaban las hazañas de los héroes fronterizos, pero una vez compuesto y divulgado, el poema dio origen, por su lado, a otras canciones inspiradas en su texto. Significativo es también que los que optaron por la prioridad del G, situaron su composición en Constantinopla de mano de un autor que conocía la tradición de Asia Menor, pero en un ambiente ya monástico y escolástico donde posiblemente se efectuó la adaptación del texto que nos lega G.

N. G. Politis sostuvo que hubo seguramente un intercambio bilateral. Críticos como Grégoire (1942), Kyriakidis (1926) y los

editores más recientes de los MSS más antiguos G y E, como Kalonaros (1941), Mavrogordato (1956), Trapp (1971), Alexiou (1985), Ricks (1990) y E. Jeffreys (1998), reproducen hasta hoy esta teoría, que parece la más aceptada entre los críticos. Sin embargo, es casi imposible fijar estos flujos careciendo de testimonios escritos, después de tanta distancia temporal y tantos desplazamientos y guerras. E. Jeffreys (2012) expresa la esperanza de poder arrojar luz a este proceso estudiando su análogo en el s. XIII en una nueva tradición también mestiza entre el elemento franco y el elemento bizantino en su cruce en el estado de Moreas en el Peloponeso.

11.9. Conclusiones sobre el mito de Diyenís en la literatura

Hemos visto cómo la imagen del héroe Diyenís proveniente sobre todo de las canciones acriticas pero también de las versiones MSS, se alzó como héroe nacional, luchador por la “Gran Idea” y liberador de Chipre como lo fue en la obra de Kliridis (1961). Esta idea expresada por los románticos alemanes basados en la noción del género épico hegeliano, llegó a adoptarse por autoridades griegas en el campo de la filología, como N. G. Politis, y la literatura, como Palamás, y llegó a dominar en la literatura en períodos de el auge del sentimiento nacional.

Sin embargo en los períodos subsiguientes a desastres nacionales, el interés cede o el héroe adquiere nuevos simbolismos, sociales como en Sikelianós, y panhelénicas, universales y filosóficos como en Kasantsakis; sin embargo lo que une estos simbolismos es el “carácter épico” del héroe Diyenís, que deriva de la noción hegeliana del género de la epopeya. A veces llega a desmitificarse como reacción frente a este concepto épico del héroe o a novelizarse.

11.10. Conclusiones sobre Diyenís Acritis en español

En la recepción de la obra en el mundo hispano, observamos que la adscripción genérica no ha sido del todo clara. Los que prefieren la versión E, como Castillo Didier, o las canciones, como

Ayensa Prat, defienden la epicidad de las obras y destacan su *genericidad* épica con la noción hegeliana del género de la epopeya, que funciona como horizonte de expectación para tal recepción. Mientras que los que optan por la G, como Valero u Óscar Martínez, destacan también su *genericidad* novelesca, sin cancelar sin embargo su carácter épico, como resonancia de su estado primitivo, admitiendo un proceso de novelización. En las obras generales se nota como reminiscencia de la crítica de carácter romántico de la primera fase, que se le otorga preeminencia a las canciones populares frente a las composiciones MSS consideradas “cultas”, privadas del “espíritu del pueblo”, y por esta razón ha habido quienes negaron el valor artístico a estas últimas, aplicando como criterio para su decisión el concepto hegeliano del género de la epopeya.

11.11. Conclusiones sobre la comparación de *Diyenís Acritis* con el *Cantar de Mío Cid*.

Como se ha visto, en las comparaciones de las dos obras se destacan más los elementos extratextuales y de pragmática y temas relacionados con la lejana “edad épica”, en un mundo donde la literatura popular se transmitía oralmente y por lo tanto debería respetar las reglas y las técnicas de la oralidad. Tal literatura estaba estrechamente relacionada con el mundo que describía, tanto como para que este mundo se reflejase bastante fielmente en esta. La “edad épica” se caracteriza por la inestabilidad de las zonas geográficas, la existencia de enemigos tradicionales, y las luchas feroces de un pueblo contra el otro. En estos combates se destacaron y se consagraron héroes tan importantes como para que sus hazañas fueran cantadas en cantos heroicos. Estas son algunas de las características que Hegel en su *Estética* asocia con el “género épico”, que parece que funciona como canon para que a partir de él se destaquen las semejanzas que clasifican ambas obras bajo la denominación de “género épico” (en realidad es de la “epopeya” según nuestro criterio terminológico). Cabe señalar en adición, que tal clasificación, crea unas pautas de lectura, puesto que el género literario funciona también a nivel de recepción, como canon de lectura.

Sin embargo, no es necesario que sean conscientes los lectores de este sistema de géneros. Como han señalado Galván y Banús

(1999) para el caso del *CMC*, la mediación también puede orientar los estudios hacia valoraciones, temas y formas concretas, desatendiendo unas y haciendo destacar otras. Banús y Galván (2000) dicen sobre el *CMC* que las mediaciones de autoridades anulaban la diversidad del mensaje que se dio en el s. XIX el s. XX. La preceptiva tradicional puede orientar a priori la recepción de la obra en el imaginario colectivo.

Por este motivo se han seleccionado dos críticos que han influido con sus opiniones respecto a la comparación de *DA* con la epopeya medieval occidental y en especial de *DA* con el *CMC*. Primero Krumbacher (1900) como historiador de la literatura bizantina, y luego Alexiou (1979; 1983a; 1983b; 1985; 1987) como editor que se basó en el anterior y en Kyriakidis (1926) para defender el carácter popular y por tanto épico, de *DA*, y su adscripción al género de la epopeya medieval. Krumbacher se había ya convertido en autoridad en estos estudios (aunque sus valoraciones sobre la novela bizantina fueron atacadas por la crítica posterior). La adscripción al género de la epopeya medieval en lengua vernácula de la obra de *DA* y su conexión con las canciones acríticas, sigue todavía en vigor entre los críticos que optan por el MS E como el más cercano al original.

La tesis a favor de dicha comparación entre las dos obras en cuestión, fue pronunciada ya a principios del s. XX por el mismo Krumbacher (1900) en su *Historia de la Literatura Bizantina*, para quien el más famoso castellano (léase el *Cid*) encontró su similar al extremo oriental del mundo cristiano del s. XII. Esta tesis fue repetida cuando el erudito alemán encontraba en la Biblioteca del Escorial un manuscrito griego medieval del s. XV procedente de Creta, MS que conservaba varios textos bizantinos. Entre ellos, una versión de *DA*, la denominada E, de una extensión de 1867 versos decapentasilabos yámbicos (edición de Alexiou: 1985). Krumbacher (*ibidem*: 89), ensalza la epopeya bizantina y su influencia en las culturas eslavas, comentando la versión eslava de *DA* y enmarcando la obra en el género de la epopeya medieval europea. A continuación citamos de nuevo (*cf.* en este estudio p. 197) sus comentarios:

De este modo se descubrió una entera epopeya, cuya importancia para el Oriente no es menor de la importancia de las epopeyas medievales en el Occidente. El *Cid*, el gran héroe del Occidente, ‘el

más famoso castellano’, encontró a su homólogo en el rincón más lejano del mundo medieval civilizado. A través del estudio de la epopeya acrítica, de la cual corre una brisa de frescura de bosque - completamente diferente de la sabiduría erudita empolvada - se abrirán nuevos horizontes para comprender la civilización bizantina, la cual hasta el momento se juzgaba exclusivamente y más de lo necesario de los poco agradables productos de su erudición seca y de una polémica dogmática [traducción mía].

Incluso el concepto de frontera en función de la oposición del “otro” o del “enemigo tradicional”, está implícito en la noción del género de la epopeya de Hegel cuando define el héroe épico y el elemento nacional. Krumbacher (*ibidem*: 78) también sostuvo que la poesía épica no dejó nunca de producirse en el mundo griego en las zonas fronterizas¹⁴⁰.

En el caso de dos obras como el *CMC* y *DA* que no tuvieron ni fuentes comunes, ni influencia textual de una en otra, estas se llevaron a la lectura en paralelo por parte de la crítica con valoraciones más o menos uniformes. La recepción de la noción del género épico hegeliano y la mediación de autoridades¹⁴¹, ha guiado dichos estudios comparativos, condicionando en gran parte los resultados.

¹⁴⁰ *cf.* los encuentros filológicos y de comparatismo “ACRINET”.

¹⁴¹ Para la filología española anotamos las autoridades de Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal (véase Galván y Banús 2004)

12. Conclusiones generales

Al principio, en épocas en las que Grecia primero y luego Chipre buscaban construir una conciencia nacional para sus estados recién creados, prevaleció la activación de las redes textuales entre la obra de *DA* y las “canciones acrílicas”. Se siguió también el marco teórico de origen romántico con que los tradicionalistas abordaron la cuestión homérica. Así la epopeya de *DA* se piensa como la obra donde se refunden las canciones del “ciclo acrílico” de modo semejante a como ocurre con las obras homéricas, y se acuñó a partir de la figura literaria de Diyenís la de un héroe nacional de la Grecia moderna (N. G. Politis 1906). Se destacaban las relaciones entre la versión de los MSS y la canción popular oral, la importancia de la versificación común con esta, la existencia de fórmulas y de lengua similares, y el marco histórico de las luchas entre bizantinos y árabes estudiado por la crítica historicista, que busca la identificación de los personajes, lugares y sucesos con los de la historiografía y cronografía bizantinas (Sathas & Legrand 1875).

Sin embargo, no fue tan fácil coligar *DA* con las canciones acrílicas antes del descubrimiento de la versión E. Por lo tanto, parte de la crítica ha construido su teoría sobre el origen culto de la obra frente al origen popular de las canciones y la versión E. Esta última, además de haberse recibido en un estado deteriorado, no fue fácilmente aceptada como el original perdido puesto que comparada con las obras homéricas, decepcionaba a los críticos por ser mucho menor en calidad y por tanto en importancia. A este respecto, el clasicismo, por una parte, menospreció la obra de *DA* E, mientras que el romanticismo la alabó. Para los críticos con una preparación clásica, era más aceptable reconocer cierto valor épico a la versión en lengua arcaica (Hesseling 1912 & 1927).

La crítica de *DA* atribuye esta disputa entre los partidarios de las dos versiones, la G y la E, a la cuestión lingüística y la discusión entre los defensores de la lengua popular “demótica” por un lado y los “puristas” que, por el otro, apoyaban la lengua arcaica. En realidad, esta disputa forma parte de la contraposición entre las nociones genéricas clasicistas por un lado, y románticas por el otro, pero se

refería a la prioridad entre MSS y ciclo acrítico, entre tradicionalismo o individualismo. Así los de ascendente romántico como Psijaris (1884) representaban las teorías tradicionalistas desarrolladas en la crítica literaria europea. Mientras, eran pocos los clasicistas que dedicaron estudios a *DA*, como Hesseling (*ibidem*). Este quiso defender el origen culto de *DA*, alineándose con la crítica individualista, y calificó la obra de novela.

En otro momento histórico de la recepción de *DA*, en las décadas 30 y 40, que tuvo como figura representativa la de Grégoire (1942), el dominio fue del historicismo positivista. El historiador belga, de conocimientos lingüísticos amplios (sabía árabe, ruso y griego además de las lenguas europeas principales), ponía en paralelo sus estudios históricos con los estudios arqueológicos, y para él debajo de cada palabra se esconde un mundo entero. Continuó y amplió la línea iniciada por los primeros editores, Sathas & Legrand (1875), buscando entre los sucesos históricos, nombres y lugares geográficos con un entusiasmo que lo llevaba a veces a exageraciones, según le reprochaban los críticos posteriores, más asentados en la seguridad del texto literario que les ofreció la filología después de las aportaciones del formalismo ruso.

Después de las dos guerras mundiales y el asentamiento en la crítica occidental del paradigma inmanestista, este, según notamos, también tuvo sus repercusiones en los estudios sobre *DA*. En este marco aparece la edición de Mavrogordato (1956), investigador influenciado por la Estilística, que activa con más énfasis las redes textuales contraídas por la versión G, y los lazos con las novelas, atacando las tesis historicistas de Grégoire. También la historia de la literatura de Dimarás (1949) adscribe la obra al género de la novela y anota la situación problemática del género épico “dominante” que sirvió de canon y formó el horizonte de expectación con que se recibía *DA*.

En los años 70 se observa de nuevo un aumento del interés por el estudio de *DA*, esta vez con una tendencia conciliadora, trasladando el peso de la investigación hacia la tradición textual de los MSS. En este ambiente apareció la edición de Trapp (1971), que continuaba la

línea de los estudios globales sobre *DA* que empezó Kalonaros (1946) cuya edición “global” se vuelve a publicar en un facsímil en 1970.

En la década siguiente, Alexiou, aprovechando las aportaciones de Kyriakidis desde la década de los 30 y las de Karayianni (1976), publica una serie de trabajos (1979, 1983a, 1983b,) preparativos del devenir de su importante edición crítica (1985). En ella, en su estudio preliminar, un riguroso estudio global sobre el MS E, contesta a los comentarios negativos sobre *DA E* pronunciados por el primer editor de esta versión, Hesselning (1912), así como a su tesis (1927) sobre la prioridad de la versión G. Consigue de este modo recuperar la “honra perdida” de la versión E, y con un estudio sobre la lengua, la versificación y las fórmulas de esta versión, junto con su puesta en relación con el *Cantar de Armurís* y el del *Hijo de Andrónico*, activó de nuevo sus relaciones con la tradición oral y popular, disminuyendo la importancia de los elementos retóricos en dicha versión, manteniéndola para las demás versiones junto con las relaciones con las crónicas y las novelas helenísticas de Tacio y Heliodoro (que como hemos señalado se deben más bien a la retórica).

El impacto de este éxito filológico fue tanto como para que los especialistas se reunieran en un congreso en Londres para reformular la situación en la crítica (*cf.* Beaton & Ricks 1993). El resultado fue que tanto la G como la E se deben considerar que son dos versiones diferentes procedentes de un original desconocido. Se sabía ya desde los estudios de Kyriakidis (1946), de Trapp (1971) y de M. Jeffreys (1975) que ambas tradiciones fueron utilizadas como fuentes para las versiones más recientes, las denominadas del grupo ‘Z’, las de los MSS T, A, P y O.

La relación entre las canciones acríicas y *DA* de los MSS, es muy difícil de comprobar y por tanto la crítica en la actualidad ha optado por una vía intermedia. Sin embargo, los críticos de ascendencia romántica y folcloristas, sobre todo basándose en conclusiones según la noción hegeliana del género épico, forman la tesis de que las canciones populares de temas heroicos constituyen la epopeya nacional de la Grecia Moderna. Decisivas fueron las tesis de Psijaris (1884) y antes de él las de Büdinger (1866). Las tesis románticas encontraron terreno fértil en la crítica griega y sus teorías

funcionan todavía en muchos estudios sobre las canciones populares y en la educación. Últimamente críticos como Beaton (1980) e incluso antes que él, Petropulos (1958), estudian la temática y los motivos siguiendo un método más asentado en los textos y se distancian de las ideas de N. G. Politis.

En la literatura hemos anotado la imagen del héroe como símbolo nacional en la obra de Palamás en Grecia y de Kliridis (1961) en Chipre. En la obra de Sikelianós se convierte en símbolo social y universal, y en el plan de la obra de Kasantsakis, en símbolo primero nacional y después universal.

En la recepción de *DA* en el mundo hispano y en su comparación con el *CMC* domina, salvo algunas excepciones, la noción hegeliana del género de la epopeya.

12.1. Del género cerrado al género abierto

Conviene recordar llegados a este punto, que el objetivo del presente trabajo en ningún caso consiste en valorar positivamente una versión de la obra y negativamente la otra (nos referimos a la E y la G, las más relevantes). Queremos contribuir sin embargo a la demostración de que la versión E, la más popular, es la que está más cerca del original. Esto, no obstante, lo hacemos por fidelidad a la historia textual y no para defender su carácter épico ni para argumentar sobre la existencia de una epopeya nacional neogriega con su ciclo acrítico asociado. Estas son valoraciones propias de otros periodos históricos, las cuales se deben examinar –con una perspectiva distanciada- dentro del ámbito de la recepción condicionada por la cultura y las ideas dominantes en dichos periodos, que no son otros que los del siglo XIX y buena parte del XX, tal como los hemos venido considerando en este trabajo.

En este caso la recepción fue condicionada por la noción genérica que funcionó como horizonte de expectativa para validar los aspectos de *genericidad* épica según el canon formado por la crítica dominante. Así, la opción por una obra menos popular como es la G, servía de “salida de emergencia” para escapar del “nacionalismo” que conllevaba la relación de la obra con las canciones populares, y con el género de la epopeya según la noción hegeliana que dominó el imaginario colectivo de la recepción de estas obras.

Schaeffer (1988: 162-6) con respecto al género de la epopeya, señaló que fueron los románticos alemanes, la Germanistic y Hegel en su *Estética*, los primeros en cargar de esta temática el género de la epopeya. El Romanticismo relacionaba este género con el pasado glorioso de la nación en un momento en que se siente fuerte y capaz de formar su propia conciencia nacional, y con el mundo de los padres fundadores. Sostenían incluso que en estas epopeyas se representaba el espíritu de todo el pueblo. Estas aportaciones influyeron en la crítica historicista-positivista, la cual analizaba con rigurosidad científica las epopeyas, relacionando los hechos narrados con los *realia* y la praxis del momento de la creación de la obra. Por último señalamos que la aplicación de estas teorías, por su sentido patriótico las hizo derivar a veces en abusos nacionalistas. Se podrían citar varios ejemplos sobre esto: la utilización de las teorías de Menéndez Pidal por el régimen militar franquista en España, está explicada en el artículo de Lacarra (1980). Lo mismo pasó en Grecia durante las primeras décadas del s. XX y en Chipre durante la guerra contra los británicos en 1955-59 y los primeros años de la independencia que la siguieron, como hemos anotado en el capítulo sobre tal influencia en la literatura griega moderna y en poetas del peso de Costís Palamás.

Nosotros hemos intentado demostrar que ante tal reducción interpretativa, en vez de cambiar de obra (es decir, elegir el manuscrito G en vez del E) podemos proceder a la “novelización” del E, o lo que es lo mismo, reconocer su apertura novelesca, puesto que es el contenido del género lo que es “problemático”, como anota Schaeffer (1988), y no el contenido de las obras literarias. Estas se venían componiendo y escribiendo aplicando otros criterios, como hemos visto en el apartado sobre la práctica medieval, relacionados con las reglas de la retórica y específicamente del *ars dictaminis*, con el uso de los *loci* tanto temáticos -como el de *locus amoenus*- como de estructuración -como el *exordium*-, y el uso de modelos de descripción de lugares y de personas, y en cualquier caso el uso de modelos textuales preexistentes.

Considerar el género como categoría de lectura y clasificatoria equivale a reconocer en este su dimensión pragmática en el proceso comunicativo y el papel decisivo que desempeña en la descodificación precisamente por sus funciones canónicas.

Sin embargo, las cosas no han sido siempre así. Ya desde la *Poética* de Aristóteles el término *poesía épica* caracterizaba la poesía narrativa, en términos de Genette al ‘modo de representación’, y puede perfectamente incluir la novela también, como propuso Lukács (1971: 56).

Bajtín por su lado había establecido una diferencia entre estos dos géneros narrativos. Según el crítico y filósofo ruso, el género de la epopeya, pertenece a una época concluida y absoluta, la del tiempo de los ancestros y de los padres fundadores, mientras que el género novelesco se halla en continua transformación.

Concorde con esta diferencia está también la teoría moderna de los géneros literarios, como se ha visto en la primera parte de este estudio, y por tanto, el lugar del género está en la situación comunicativa. Para el género de la epopeya tal situación es inalterable, como acabamos de anotar, mientras que para la novela no lo es. Bajtín, considera la obra literaria en su diacronía, y señala que potencialmente existe una pluralidad de significados en cada nuevo contexto mediante el proceso que él denomina “novelización” de la literatura.

Para Bajtín el género de la epopeya vive en el pasado mientras que el novelesco vive en el presente y el futuro. Y esto es cierto si se tiene en consideración que el género de epopeya hegeliano, canonizaba la recepción de ciertos rasgos de la obra a nivel semántico dentro de un proceso comunicativo concluido, el de la “edad épica”.

Sin embargo, vista la obra en su diacronía, es decir en otro proceso comunicativo, como por ejemplo el de la lectura silenciosa casi diez siglos después, se pueden activar en la obra una pluralidad de mensajes y no una única significación dominante preestablecida. Estas significaciones, producto de nuevas *semiosis*, dependen del “horizonte de expectativas”, (en términos de Jauss) de cada individuo, o de cada sociedad que sin la mediación de autoridades o de formas de géneros canonizantes, pueden variar.

Lo que propone Bajtín, no obstante, no es una novedad. En el pasado, sobre *DA*, a nivel textual y bajo el poder transformador de la novela, se efectuaron “lecturas” novelescas cuyo resultado se quedó impreso en los diversos MSS (G, y TAPO) que hoy en día disponemos, y su *genericidad*, en tanto que algoritmo textual, ha sido objeto de estudio de la filología.

A nivel de recepción crítica, hubo también casos que se diferenciaron del canon hegeliano. En la crítica de *DA* citamos a Karantonis (1950:30) quien señaló (basado en el texto E) “el modo caluroso que se exaltan la pasión erótica incomparable, [y] la atmosfera caballerescas creada de hazañas guerreras y heroicas sobrehumanas”, además de la ideología cristiana manifestada en la obra, es decir el aspecto moralizador – según la práctica medieval como hemos ya anotado en el apartado correspondiente – y el origen mixto y asiático del héroe Diyenís, para indicar que su interpretación como héroe nacional fue una significación histórica activada *a posteriori*, de una época bajo unas circunstancias concretas, debido a una disposición mental y un fenómeno cultural distinto de aquel de la obra:

Acaso, los primeros versificadores de los poemas épicos acrílicos, se movieron conscientemente por motivos nacionales, para alabar la figura y las hazañas de Diyenís e inmortalizar su memoria, o acaso el espíritu nacional y de la raza está difundido en un contexto poético nebuloso donde en una escala mayor y de modo más caluroso se exaltan la pasión erótica incomparable, la atmosfera caballerescas creada de hazañas guerreras y heroicas sobrehumanas. Creemos que más bien el segundo ocurre [...] Observamos que Acritas, hasta llegar a convertirse en una idea absolutamente griega – a través la poesía [= filología] evidentemente – permaneció de gran parte un asiático. [traducción mía]

Para la crítica cotidiana citamos los comentarios de Northup (1942: 17) quien, estudiando la caracterización de los personajes del *CMC*, afirma que podría ser una novela realista igual a la de Balzac por representar la realidad de los caracteres de la obra:

No other epic has such well developed characters, or, if we except other lost Spanish epics, presents so true a picture of contemporary life. The Poem of the Cid is not only an epic but Spain's first novel. It may therefore be helpful to reread it for the picture it presents of mediaeval life in Spain, just as one might read a Balzacian novel for a view of 19th century France.

Galván & Banús (1999: 118-9) nos ofrecen también otra imagen del Cid obtenida de la crítica de Unamuno, quien ve en la figura del Cid no al ideal de la caballería sino a Sancho Panza, “codicioso e indolente”:

Una interpretación muy distinta del carácter nacional es la que ofrece Unamuno, en sus ensayos *En torno al casticismo*: Para él, “la preocupación del legendario Cid”, “el del Poema”, era sencillamente “el botín” (40). Y llega a afirmar que debajo del Cid se ve no “la sistematización del honor, la caballería (...), la *loi de chevalie*”, sino sencillamente a Sancho Panza (51). En efecto, argumenta Unamuno, en el *Poema* el Cid está siempre preocupado por las riquezas materiales, vive «prendiendo a fuerza o estafando a judíos con astucia de pícaro” (40), y no lucha contra los moros por motivos religiosos, sino “para ganarse el pan” (54). Esto se corresponde con la imagen que Unamuno tiene de los españoles, que pasan por “ganosos de fama, codiciosos e indolentes”; el español, en su opinión, “padece trabajos por no trabajar”; por eso siempre procura enriquecerse por la fuerza o por la astucia (38).

Acabamos de ver cómo, cambiando punto de vista y de disposición mental, u “horizonte de expectativa”, se puede abandonar la interpretación de la obra según el modelo de lectura que nos suministra la noción hegeliana del género de la epopeya, y optar por el proceso de “novelización” que propone Bajtín, para ampliar las posibilidades interpretativas de la obra, y dejar que se escuchen las demás “voces” que se hallan en ella. Esto se consigue activando la dinámica polifónica de un género, como la novela, que está en continua evolución, con una perspectiva hacia el futuro, sin contenido específico, sin cánones y por tanto maleable, plástico y abierto. En cambio, el género de la epopeya está petrificado y concluso, y estancado en las condiciones de pragmática, de forma y de contenido específicos. La teoría bajtiniana, compatible con las teorías de la recepción por lo que tienen ambas de concepción abierta y comunicativa del género (del género épico en este caso), nos invita reactivar las obras en nuestro presente y reconocer su perspectiva diacrónica. De este modo la “novelización” de la epopeya nos puede llevar a activar nuevas significaciones.

Hemos señalado además que en la estética moderna, que se fundamenta sobre la noción de la comunicación en términos semióticos, es el receptor quien activa el mensaje, según su contorno sociocultural condicionado históricamente. Por lo tanto, el género literario, que se encuentra en la situación comunicativa donde la importancia del lector es indiscutible, es un concepto condicionado históricamente y como tal está sometido en transformaciones.

Hemos visto cómo autoridades del peso de Hegel, con la elaboración del concepto de género de la epopeya, contribuyeron en la creación de una preceptiva tradicional que se ha prolongado por casi un siglo en el estudio de las obras heroicas medievales europeas.

En el caso de *DA* hemos visto cómo autoridades del peso de N.G. Politis y de Palamás, la historiografía literaria y las introducciones de las ediciones de la obra, han ido formando el “horizonte de expectativa”.

Por el otro lado, a nivel textual, el proceso de “novelización” de la obra había empezado ya en época muy temprana. De lo que disponemos podemos asegurar que con la reaparición de la novela griega como género dominante en el s. XII, la obra de *DA* viene adaptada al contexto literario y al gusto de la época, según muestra la versión G. También, una segunda fase de “novelización” ocurre con la versión Z, antes del s. XVI y se prolonga hasta que el adaptador del P lo puso en prosa en el s. XVII para dirigirlo a un público lector y liberarse de los “corsés” del verso, adaptándose de nuevo al gusto literario de su momento.

Tal adaptaciones, no obstante no han ocurrido sólo en el caso de *DA*. Incluso en época clásica, como había ya señalado Aristóteles, la temática heroica de las obras de Homero adquiere nuevas formas en el drama, una vez que este género viene institucionalizado. Esta adaptación de los temas épicos en el drama, se debe en gran parte a la evolución de este último, motivada por el cambio de la sociedad. Lo mismo sucedió en época más reciente, en el s. XVIII, cuando la *Odisea* viene asociada con el género de la novela una vez que este género se había difundido en Europa.

Por último ha de tenerse en mente que esta es la razón por la cual, en el ámbito de los estudios de Humanidades y de las Artes no hay conclusiones acertadas y desacertadas, sino dependen del “horizonte de expectación” de una época, y del contexto cultural

donde no sólo se producen nuevas obras literarias sino también se reinterpretan las viejas; se trata al fin y al cabo de un fenómeno cultural complejo y pluridimensional; bastaría anotar las dimensiones históricas, ideológicas, sociales, geográficas, lingüísticas, psicológicas y antropológicas, todo lo que se denomina pragmática, que influyen en el fenómeno de la literatura y en la creación del sentido literario.

EL POEMA DE *BASILIO DIYENÍS ACRITIS*

(MS Escorial)

traducción en castellano

13. Anexo: Traducción de *Basilio Diyenís Acritis* (MS Escorial)

13.1. Criterios de la presente traducción

Toda poesía medieval presenta unas particularidades que el traductor tiene que tener en cuenta a lo largo de su tarea. Asimismo, “el traductor no sólo debe poseer un conocimiento lingüístico de los textos que traduce, sino que también debe tener una previa información de las materias de las que esos textos tratan”. Coseriu (cit. por Torre 1994: 35-7) consideró a Luis Vives como un precursor de la teoría moderna del traducir, “puesto que plantea el problema de la traducción como una actividad diferenciada según el tipo de textos de que se trate”. Luego, según siempre Luis Vives, “el traductor tiene que mantener las expresiones metafóricas, prestar especial atención a la “expresión” (*oratio*) y al “estilo” (*dictio*)”. En cuanto a la traducción en verso “ha de ser [...] con mucha más libertad que la prosa común por las necesidades del ritmo”. Así que la traducción debe ser libre en aquellos de los casos que “sólo se atiende a las ideas”, mientras que el *solecismo* y *barbarismo*, como formas de traducción literal son expresamente condenados. De todos modos, “la traducción más perfecta es la que se acerque más al original, tanto en el contenido como en la expresión.” (Ibídem).

A parte de todo esto, una característica propia de la poesía épica que el traductor y el estudioso tienen que considerar como un factor muy importante, la naturaleza de dicha poesía que tiene como base de su percepción la voz y no la letra, el oído junto a la vista y el tacto y no sólo la vista en una lectura silenciosa. Zumthor (1989) afirma que:

El medievalista es aquí cautivo de un círculo vicioso. Retiene, con la vista, lo que estuvo destinado a una percepción conjunta del oído, de la vista, del tacto incluso.

Así que, si es difícil la percepción de esta poesía en la lengua original, es aún más difícil traducirla. El traductor al fin y al cabo es un lector, es un intérprete que desarrolla el papel que originariamente representaba el juglar. Pero los tiempos cambian, la literatura pasa a ser leída y no representada y estamos ante la necesidad de transmitir, trasladar esta obra hecha para ser recitada delante de un público o incluso representada, hecha para su gusto y para su necesidad de

diversión. Hablando en términos actuales, la mejor “traducción” que se le podría hacer a un poema épico, desde Homero hasta las obras medievales, y para que éste pudiera cumplir con su función en la actualidad, sería una adaptación cinematográfica o teatral.

Considerando importante la naturaleza de esta poesía hemos optado por el criterio de reproducir un ritmo familiar y agradable al “oído” del lector hispanoparlante de toda clase, desde el filólogo y el alumno hasta cualquiera que deseara leer el poema, y acordando con Luis Vives en muchos aspectos de sus reflexiones e indicaciones que han pasado a ser clásicas en el campo de la traductología, presentamos una traducción en prosa más o menos rítmica, que se acerca al original sin optar por solecismos y barbarismos con el motivo de salvaguardar la fidelidad.

En cuanto a la estructura sintáctica y el hipérbaton no hemos sido fieles al original sino a la lengua meta, para no extrañar el “oído” del lector. No obstante, hemos intentado, en la medida de lo posible, no alterar el original en cuanto a las formulas se refiere, a base de las cuales, como toda poesía épica, se construye el poema. Éstas pueden ser pies métricos, hemistiquios e incluso hasta versos completos, compartiendo de tal manera, la opinión de Rubio Tovar (1999: 58) que:

Quando se traduce un cantar de gesta [...] hay que respetar las repeticiones de versos y estructuras sintácticas paralelísticas sin usar sinónimos y sin pretender acercar innecesariamente al lector pasajes que traicionarían la técnica a partir de la cual se compuso el cantar.

Además, si queremos, por una parte no “traicionar” el original y por otra no “violar” la lengua meta, según el mismo investigador, (ibídem:59) tenemos que evitar,

El exceso de fidelidad que trae consigo la violencia de la sintaxis, de la corrección y del decoro de la lengua meta [porque] no hace ningún favor a la suerte de cualquier texto medieval entre lectores contemporáneos.

La lengua elegida es la actual dejando fuera vocabulario y sintaxis arcaicos; por ejemplo, hemos optado por la palabra “escudo” y no “rodela” (= escudo redondo), que haría el texto sonar medieval. En cuanto a la sintaxis, hemos sacrificado a veces el ritmo y hemos optado por la sintaxis no enclítica del pronombre personal p.ej. “se

volvió” y no “volvióse” con único criterio la facilidad del receptor contemporáneo. Fidalgo Monge (1999: 58) refiere que Xavier Campos Vilanova,

[...] define su traducción al catalán de *The Battle of Maldon* en los siguientes términos: “It is a severely verbatim “word-for word” translation useful perhaps to students and teachers of Old English, but difficult for standard readers”. Aunque la mayoría de los traductores modernos de textos medievales coinciden en que en la intención principal del traslado debe primar “la necesidad de trabajar en función de un receptor contemporáneo de la traducción”, no pocas veces insisten en que sus textos parezcan ante los lectores “textos de otra época”, no sólo por lo que dicen, sino también por cómo lo dicen” (García-Sabell y Flores, 1995: 203).

También he seguido la autonomía significativa del verso decapentasilabo yámbico de la poesía medieval griega en lengua vulgar “un verso, un sentido”, evitando, de este modo, los encabalgamientos de los que casi en completo carece el original. En cuanto al gran número de sinalefas que presenta el original hemos encontrado en la lengua castellana la misma facilidad y flexibilidad que tiene el griego.

Los antropónimos y los topónimos griegos han permanecido totalmente inalterados y solamente transcritos al castellano porque son “indicadores culturales” y nunca se han traducido. Sin embargo, con los nombres y los topónimos árabes que aparecen en el poema “helenizados”, es decir adaptados al sistema flexivo griego (Musa - Μούσης, Mansur - Μούσουρος Dayr al-Zawr - Ὁραζαβούρον Bagdad - Παγδά) he encontrado el vocablo que se aplica en castellano que es en la mayoría de los casos la forma árabe. En el caso de personajes históricos como el califa abasí Harun al-Rashid (766-809 d. JC) he usado la forma árabe, aunque en español la transcripción del nombre como aparece en el poema griego sería “Aarón” (Ἄαρών). Así como indica Luis Vives (1782: 235 citado en Torre 1994: 100) “los nombres propios que pasaron a otra lengua por medio de una tercera, se toman de esta y no de la primera”.

De igual modo, hemos optado por el uso de los términos modernos: *bizantino*, *bizantina* y *bizancio*, términos que se utilizan actualmente, y no son la traducción de los términos griegos: *βυζαντινὸς* m., *βυζαντινὴ* f., *βυζαντινὸ* n. y *Βυζάντιον*, el país, sino la

traducción de los términos que aparecen en el original, *ρωμαίος* m., *ρωμαία* y *ρωμαίσα* f., *ρωμαίκος-α-ο* y *ρωμαϊκός-ή-ό* como adjetivo en los tres géneros, masculino, femenino y neutro, y del país *Ρωμανία*, Romania quiere decir, que son los que se utilizaban por los propios “bizantinos” quienes eran conscientes de que eran “romanos” y su imperio era el “romano”.

El uso de unos términos íntimamente relacionados con el sistema feudal como por ejemplo “vasallo” y “mesnada”, no deben hacer pensar al lector que en Bizancio hubo sistema feudal como en el occidente. La selección de dichos términos era la más adecuada para expresar el término griego y para familiarizar un poco al lector de un poema épico medieval. De todas formas el marco histórico se explica en la introducción.

14. EL POEMA DE *BASILIO DIYENÍS ACRITIS* (MS Escorial)*

<I EL CANTAR DEL EMIR>

Érase una vez un valiente Emir que con su ejército recorrió la tierra de los bizantinos y secuestró muchos prisioneros, entre ellos también una bellísima joven, hija de un general exiliado. Entonces la madre de la joven escribió a sus hijos que en aquel momento estaban ausentes, exhortándoles de recuperar a su hermana¹⁴² sino tendrán su maldición. Los cinco hermanos decidieron obedecer a la orden de su madre, persiguieron al Emir y lo alcanzaron en su campamento en uno de los pasos montañosos, se presentaron delante de él y le pidieron que les entregase a su hermana pero él propuso que se solucionara la cuestión con una justa con uno de los hermanos. Ellos echaron la suerte entre sí y le tocó al menor hermano, a Constantino¹⁴³ y el mayor le aconseja de la siguiente manera:¹⁴⁴

* Nota según el editor Alexiou (1985: *μῦθ'*): En el texto los corchetes [] indican palabras, frases o versos que el editor no considera auténticos.

En ángulos < > se pone todo tipo de frases añadidas por los estudiosos o editores del texto que es necesario para la comprensión o el metro.

Los asteriscos *** indican lagunas en el manuscrito.

Los puntos seguidos los hemos añadido nosotros para indicar la falta de un hemistiquio.

Los versos en *cursiva* proceden del manuscrito de Grottaferrata.

¹⁴²Aquí tenemos el motivo de la hermana única que se presenta en más canciones populares como la “*Del hermano muerto*” que empieza: *Madre, con sus nueve hijos y con la hija única...*

¹⁴³ El hermano menor de la madre de Diyenís y el único de los cinco hermanos cuyo nombre se menciona.

¹⁴⁴El prefacio que se da aquí está basado en G 1. 30-133, para recuperar el argumento de las primeras hojas del MS que se han perdido y deberían contener unos 70 versos aproximadamente.

“Ruidos, golpes y amenazas, que no te atemoricen,
 a la muerte no la temas, sino a maldición de madre;
 de esa maldición cuídate, y no de heridas y dolores.
 Y aunque te hagan pedazos, procura no ahuyentarte.* 4
 Que a los cinco nos maten antes que a ella la tomen. 6
 Sólo haz frente con arrojo a la audacia del emir.
 Protégete las dos manos y que Dios nos ayude”.
 Cabalgando va el emir y a donde está él se dirige.
 En caballo atabanado y estrellado se montó;* 10
 delante, en su testuz dorada estrella llevaba,
 todos sus cuatro cascos bañados en plata eran,
 de clavos de pura plata, tenía las herraduras,
 cola perfumada con mirra, y con perlas adornada.
 Una tela rosa-verde por detrás de la montura 15
 da protección a su grupa, contra los rayos del sol.
 Blandía una lanza azul, y también color dorada.
 Y así entonces el emir estas palabras dice:
 “Aunque vengo de una guerra larga y de congojas
 aún tengo la esperanza de quitarle la victoria”. 20
 Un sarraceno le habló en la lengua del emir:
 “Emir de esto no te rías ni te lo tomes a burlas;
 Yo veo un joven gentil y fuerte para el combate,
 y si tiene fuerzas el joven, para girarse rápido.
 yo veo su audacia..... 25
 para recuperar a su hermana y todo nuestro botín”.
 [Velozmente cabalgaron y a la llanura bajaron].
 Entonces se lanza un envidioso para acobardarle:*
 “Él es un perro¹⁴⁵ bizantino, podría hacerte daño!”
 Un sarraceno le habló en la lengua del emir: 30
 “Agarra, señor¹⁴⁶, al joven, somételo raudamente”.
 Cabalgaron enseguida, y a la llanura bajaron.
 Silbaban cual dragones y rugían cual leones
 y como águilas volaban, y se enzarzaron los dos.

* 4-6 En esta traducción seguimos el texto editado por Stylianós Alexiou y a consecuencia la numeración

* 10-17 La descripción de las pertenencias de una persona indican el *status* y el carácter de ella. Elemento propio de la poesía épica.

* en el texto aparece la envidia personificada en el lugar de un rival envidioso del emir, el cual intenta acobardarle, pero el texto presenta dificultades para entenderse y Ricks (1990:30), intentando resolver el problema considera el v. 28 como error del escriba y lo evita mientras que al v. 29 lo interpone a los 30 y 31

¹⁴⁵ La palabra *perro*, sabiendo que este animal es considerado como bufo y maldito por los árabes, igual que el cerdo, es un insulto. Aparece en más adelante con este sentido.

¹⁴⁶ El texto da la palabra árabe *Moula* que significa *señor*.

Y que veas entonces lucha de caballeros valientes; 35
 del intenso pelear enseguida llueven los golpes
 y de tal cantidad de golpes y por el dar y el recibir
 se sentían temor los campos y los montes resonaban,
 desarraigaban los árboles y se obscureció el sol.
 y la sangre corría por los arreos abajo, 40
 y les brotaba el sudor encima de las corazas.
 Y era mucho más rápido el corcel de Constantino
 y su caballero era joven y admirable mucho:
 se bajó donde el Emir y le da golpes de maza
 y éste empezó a templar y a darse a la huida 45
 Un sarraceno le habló en la lengua del emir:
 “Agarra, señor, al joven y somételo raudamente
 no sea que en veloz vuelta te corte la cabeza.
 Éste te ha atacado bien para vencerte ahora;
 a mí lo que me preocupa, no es tanto el abatirlo 50
 sino que no se jacte que puso en fuga tropas”.
 Al escucharlo el Emir, se retiró más lejos,
 echó abajo su lanza y un dedo¹⁴⁷ a él le muestra,
 y con el dedo enhiesto tales palabras dice:
 “Que vivas, buen joven, esta victoria es tuya”. 55
 Las palabras no acabó y se volvió avergonzado;
 Constantino <el pequeño>¹⁴⁸ va donde sus parientes.
 Y los cinco cabalgaron, donde el Emir se fueron:
 “¡Oh Emir, primer Emir, el primero de Siria,¹⁴⁹
 oh Emir, siervo de Dios, cumple con tu palabra 60
 y revélanos nuestra hermana y nos alegramos de corazón!»
 Entonces nuevamente furioso el emir les dice:
 “Iros a mi campamento, y en las tiendas buscad,
 y si encontráis a vuestra hermana, yo os la devuelvo”.
 Entonces los cinco hermanos las tiendas rebuscaron, 65
 Todas las exploraron en vano, y se echaron a llorar.
 A un sarraceno encontraron fuera de una tienda
 y les pronunció palabras grandemente dolorosas:
 “Si estáis buscando, señores, a una joven doncella
 que es niña maravillosa y también es bizantina, 70
 subiros por esta cuesta, y <encontraréis> un arroyo:
 donde cortamos ayer unas muchachas bellas
 porque obedecer no querían aquello que les decíamos”.

¹⁴⁷ Señal con la que el combatiente se da por vencido.

¹⁴⁸ El pequeño Constantino es un personaje que se presenta con mucha frecuencia en la poesía popular y en canciones populares griegas.

¹⁴⁹ Una forma común de la *canción popular* para tomar a uno la palabra era dirigirse a la persona anunciando tres veces su nombre o alabando sus cualidades.

Y ellos cuando lo escucharon muy tristes se pusieron
y durante largo rato reflexionando se quedaron. 75
y después de muchas horas retornaron a su juicio;
se enjugan pues las lágrimas y giran las riendas
y llegaron y encontraron el nombrado riachuelo.
allí encontraron a las jóvenes en la sangre envueltas:
a unas los brazos faltaban y a otras la cabeza; 80
[todas] ellas masacradas en sangre estaban envueltas.
los brazos les extendieron, les soportaron las cabezas,
observaron también los rostros, a encontrar a su hermana;
examinaron a todas y se quedaron contemplando,
pero de modo ninguno a su hermana encontraron. 85
Tierra del suelo tomaron, se la echan a sus cabezas,*
porque estaban alteradas y con sangre cubiertas.
Al percatarse de los crímenes que ellos no esperaban
muy tristes se pusieron y se echaron a llorar,
rogando al señor Sol y de sus ojos llorando¹⁵⁰: 90
“¿Qué haremos, señor Sol, para encontrar nuestra hermana,*
y cómo reconocerla para darle sepultura?
¿Qué mandato llevaremos a nuestra madre infausta?
¡Señor Sol, qué nos hiciste y cómo nos maltrataste!
Desde ahora, no podemos vivir en este mundo 95
nosotros somos los guerreros y ellos matan inocentes¹⁵¹
Tierra,¹⁵² Tú, llora ásperamente y lamenta lo que estos ojos ven.
¡Viste cosas asombrosas! ¡Matar a nuestra hermana!
¿O acaso la tienen cautiva, a la nacida del sol?
Mataron muchas jóvenes y las sacrificaron 100
en mezquitas turcas¹⁵³ y dentro de grandes templos. 102
Desde que Jesucristo vino de los cielos al mundo
Anuló los sacrificios sacrílegos y blasfemos
y mostró en este mundo el modo de morir correcto. 105
No les era suficiente despojarte del alma
y dañaron tu hermosura y no te reconocemos.
Mira, aquí ante nosotros se ve tu cuerpo <hermana>,

* 86-87 Esto parece un ritual sepulcral y recuerda a Antígona de Sófocles y en general a rituales antiguos.

¹⁵⁰ Desde este verso hasta el 122 tenemos un lamento funerario.

* 91 En este verso empieza una de las invocaciones al Sol elemento también antiguo de una tradición popular. Según la mitología griega todos los dioses eran de alguna manera personificaciones del Sol y la palabra Dios, *Θεός*, tiene su etimología en el verbo *θέειν* que significaba girar y se aplicaba para el movimiento de las estrellas y los planetas.

¹⁵¹ una traducción libre del verso. Ellos son los árabes que en vez de luchar con hombres armados matan a mujeres inocentes y no combatientes.

¹⁵² Invocación a la Tierra, quizá resonancia de la antigua diosa la Gran Madre.

¹⁵³ se trata de la dinastía de los turcos seyucidas que aparecieron por aquella zona en los ss. XI-XII.

mas tu cara no la vemos, ¡Ay, qué injusticia más grande!
 Separada el alma del cuerpo, también desaparece el rostro. 110
 ¡Ay de nosotros! Buena hermana, que no te podemos ver.
 Se te despojó del alma y se te dañó la hermosura.
 El perro muerte te dio y destrozó tu belleza.
 ¡Oh qué astucia, qué crueldad, qué violencia de los bárbaros!
 ¡Oh desgraciada de ti, qué sufriste injustamente! 115
 ¿Acaso Dios desde los cielos no ve tu sangre derramada?
 ¿Y soportaste, Magnánimo, semejante injusticia?
 Percibe y acepta, hermana, los sollozos de tus hermanos.
 Inmaculada, bendita, recibe fuentes de lágrimas,
 Eras el gran y único consuelo para nosotros 120
 Moriste honrada como esperábamos, glorificado seas, Dios,
 <honra para ti>, muchacha, que te mantuviste virgen".
 Entonces mucho sufrieron a su hermana llorando
 aunque en debele buscaron hallarla no consiguen
 una tumba común hicieron y ahí sepultaron a todas 125
 y tornaron donde el Emir con muy mal corazón¹⁵⁴
 los cinco abrieron sus vainas y sacaron las espadas.
 y en la cara al Emir de esta manera le hablan:
 «¡Oh Emir de los Emires y perro de toda Siria!
 Raptaste a nuestra hermana, no nos la vas a quitar. 130
 O nos enseñas nuestra hermana o te matamos a ti también»¹⁵⁵
 Al verlos el Emir, mucho temor les tuvo
 y se puso a preguntarlos: “¿Quiénes y de donde sois?
 ¿Cuál es vuestro linaje de Bizancio?”
 Entonces el mayor hermano así le contesta: 135
 «Nosotros somos pues, de linaje grande:
 Nuestro padre era de la estirpe de los Ducas¹⁵⁶
 y nuestra madre de la estirpe de los Kir-Magastros.
 Doce tíos teníamos y seis primos
 A nuestro padre lo desterraron por revuelta en el ejercito. 140
 Si te hubieran encontrado ellos no verías a Siria.
 Cinco hijos parió nuestra madre, los estás mirando,
 y una hermana teníamos la espléndida-como-el-sol¹⁵⁷.
 Y así la dábamos alegría con nuestras hazañas." 144
 Entonces el Emir les contesta de la siguiente manera: 148
 «Nuestro padre era Harun¹⁵⁸, y nuestro tío Caroilis¹⁵⁹, 145

¹⁵⁴ aquí: enfurecidos.

¹⁵⁵ aunque creían que estaba muerta no les costaba nada amenazarlo

¹⁵⁶ noble familia bizantina de Asia Menor. De esta descende la familia materna de Diyenís.

¹⁵⁷ "espléndida como el sol" traducimos la palabra *Ηλιογεννημένη* (= nacida del sol)

y el famoso Muselóm¹⁶⁰ era el padre de nuestro padre.
 Y allí los enterraron a todos, en la tumba del Profeta. 147
 A mi no se me ha enfrentado nunca ni general ni toparca. 149
 Además puse en fuga tropas persas y bizantinas, 150
 conquisté castillos indescriptibles, líderes
 persas capturé, y soldados también;
 pero la deshonra que me pasó con vosotros nunca la olvido.
 Desde que comencé a luchar y hacer hazañas
 no se encontró ninguno para alcanzarme, 155
 y combatir conmigo, joven, y tomarme el botín.
 Pero lo que me pasó ahora con vosotros, nunca lo olvido.
 Avergoncé mi ejército y mi familia toda.
 Ojalá muriese hoy mismo, no quiero mi vida más.
 Pero dejo todo esto y el charlatanear 160
 y ahora mismo os voy a decir claramente la verdad:
 si me aceptáis como yerno vuestro,
 yo tengo a vuestra hermana y no os entristezcáis más por ella.
 Os digo y os juro lo siguiente por el <buen> profeta,
el gran Mahoma: 165
 ni ella me ha besado ni yo le he hablado.
 A vosotros cinco esperaba, durante días y noches
 por eso la escondía y os desorientaba a vosotros.
 Id a mi tienda a encontrar vuestra hermana.
 Los árabes ilegales¹⁶¹ capturaron a muchas otras 170
 las vendieron y las apuñalaron ilegal e injustamente
 y al reparto del botín a mí me tocó vuestra hermana
 pero la cuidaba por su extraordinaria belleza.
 Id, recoged a la joven intocada y virgen.
 Yo por su gran belleza y por su nobleza también 175
 renuncié mi religión y mi aquilatada gloria,
 me vuelvo cristiano y marché con vosotros".
 Entonces los cinco hermanos van a dentro de la tienda,
 y hallaron bonita cama, hecha de palo de áloe,
 y encima edredón dorado y sobre él la joven tendida 180
 y estaba la esbelta como manzana marchita
 y lloraba y lamentaba, y llamaba a sus hermanos.
 Aunque ésta se marchitaba, relucía como el sol

¹⁵⁸ padre del Emir y abuelo de Diyenís. Se trata de Harun al-Rashid (766-809 d. JC), califa abasí desde el 786 hasta su muerte. Obligó al Imperio Bizantino a pagar tributo (807). Su época representa el cenit de la prosperidad y riqueza del islam. Ha quedado inmortalizado en los cuentos de *Las mil y una noches*.

¹⁵⁹ hermano del Emir.

¹⁶⁰ el abuelo paterno del Emir.

¹⁶¹ los árabes en los ojos de los bizantinos son ilegales porque están fuera de la ley divina y humana que se entendía como una y única en Bizancio decreta por el Dios y aplicada por el Emperador.

y parecía, la espléndida rayo del mismo sol. 185
 La belleza se ajaba de la admirable muchacha;
 ¡Oh desastre y espectáculo y obra contra la ley!
 Y al ver los cinco hermanos a la muchacha marchita,
 suspiraron los cinco, tales palabras dijeron:
 «Levántate, la esbelta, dulce hermana nuestra
nosotros te teníamos muerta, cortada por la espada 190
 y a ti Dios te salvó debido a tu gran belleza.
 La flor de tu rostro la marchitó la tristeza.
 Las guerras no nos atemorizan a causa de tu amor”.
 Los cinco la besaron y sufrieron un desmayo;
 unos le besan sus labios y otros le besan sus ojos. 195
 Se sentaron los cinco hermanos junto con aquel Emir:
 se pusieron de acuerdo en llevarlo de cuñado
 y marcharse para Bizancio.
 Y enseguida el Emir mandó y se llevó junto a sí
 sus admirables guerreros que estaban bajo sus órdenes. 200
 A los demás los echó y se marcharon para Siria.
 Y el Emir vuelve para estar junto con la joven,
 y con sus cuñados y van a tierras bizantinas.
 Delante van los jóvenes y el Emir anda detrás 205
 y la muchacha en litera, la sostienen cinco mulas;
 custodian alrededor los cinco hermanos suyos.*
 Y el pueblo entero ve todo este alborozo¹⁶²;
 detrás de ella la seguían admirando a la doncella;
 veían el cautiverio..... 210
 y cómo la liberó por el amor a la joven.
 El "Señor, ten piedad" vocearon porque la han salvado,
 y ahora al mundo entero llegó la fama del hecho
 que bellísima doncella venció a todo un ejército*
 de cientos de miles de hombres a causa de su belleza, 215
 e hizo cristianarse el emir, el primero de Siria.
 Y luego cuando se casaron, con ella se alegraba.
 Y después que él se unió con la bella-como-el-sol,
 hubieron un hijo admirable, el Diyenís Acritis,
 la estrella de la aurora y el sol iluminador 220
 y brillantísima luz en toda la creación,
 fuerte entre los bandidos y entre los valientes.
 Nació, creció y llegó a tener cuatro años,
 y comenzó a aprender las hazañas de su linaje.

* 208 la protegen por los ladrones y bandidos que atacaban a los viajeros

¹⁶² en griego es χαρά, que puede ser alegría/alborozo y también boda.

* 214 al final triunfa el amor y llega a vencer ejércitos. Recordemos el refrán *amor vincit omnia*.

* * *

Y pasados muchos años	225
mandó la madre [del Emir] una carta desde Siria [*] , <carta> llena de lamentos, cosas tristes e inculpaciones: "amadísimo hijo mío, mi alma y mi aliento, ¿por qué anublaste mis ojos y a ti mismo te perdiste? Avergonzaste tu linaje en todo el país de Siria.	230
Nos acusan [hasta] los campesinos, por los años de nuestra vida. ¿No hay doncellas en Bagdad ¹⁶³ , o en la ciudadela de Basora ¹⁶⁴ , no hay doncellas hermosas por allá por Babilonia ¹⁶⁵que iguales sean al sol?	232 /233
De las gentiles muchachas de Alepo ¹⁶⁶ no te acuerdas, que como el sol relucen, perfuman como el almizcle. ¿Y no recuerdas, hijo mío, a las jóvenes que amabas, que se golpean el pecho y consolación no tienen? ¿No recuerdas, hijo mío, tus hijos maravillosos?	240
La culpa me echan a mí y me recriminan a mí, y el resto de los familiares y la milicia toda mucho me culpan a mí, hijo, por tu causa. Oí que has tenido un hijo, un dragón ¹⁶⁷ de Siria; pero ay de mí <ay de mí> si lo saben los Hassasi ¹⁶⁸ <ay de mí> y si lo saben en Hims ¹⁶⁹ y en Dayr al-Zawr ¹⁷⁰ , no vayan a abrir la mezquita del gran Mahoma a llorar en su tumba y también para maldecirte. Hijo mío, ¿no te acuerdas de lo que hicimos tú y yo? Cuando bajamos a la tumba del Profeta e inclinaste la cabeza y te bendije, hijo; y ahora que ibas a tener gloria y grandes elogios, renegaste de tu estirpe y de Siria tuya toda. ¿ni tampoco recuerdas, hijo mío, qué hizo tu abuelo, cuántos bizantinos mató, cuántos esclavos tomó?	245
Las prisiones las llenó de nobles bizantinos. Y ¿no recuerdas, hijo mío, qué cosas hizo tu padre? Derribó desde Iconion y hasta el mismo Amorion [*] ,	250
	255

* 226 segunda vez que aparece la carta como medio de comunicación y de expresión de los deseos de la madre hacia su/s hijo/s.

¹⁶³ La ciudad de Bagdad. V. índ. onom.

¹⁶⁴ La ciudad cerca del Golfo donde se unen los ríos Tigris y Eufrates.

¹⁶⁵ La ciudad de Bagdad pero en otro nombre.

¹⁶⁶ Ciudad del noroeste de Siria.

¹⁶⁷ fuerte como un dragón

¹⁶⁸ *La secta de los asesinos*. V. intr. e índ. onom.

¹⁶⁹ ciudad de Siria y sede de los *Hassasi*. V. índ. onom.

¹⁷⁰ ciudad de Siria. V. índ. onom.

(y) llegó hasta Nicomedia y hasta Preneto avanzó*, y si no estuviera el mar aún habría atravesado.	260
Y mi hermano, el tío tuyo, Munstansir ¹⁷¹ , llegó hasta el río Hermón ¹⁷² , lo cruzó y se apoderó de Zygós ¹⁷³ , a Armenia borró, mucho daño causó.	
Hijo mío, ¿y no recuerdas qué cosas hizo tu padre?	
¿Cuántas doncellas se trajo a las fortalezas de Siria?	265
Y tú te separaste de tus familiares,	267
y de tus amigos nobles por amor de una bizantina.	
¿Y cómo te ha engatusado ella, la comedora-de-cerdo, que de tu fe has renegado ante Siria tuya toda?	270
A la que tenías entre tus esclavos la hiciste tu señora, y se desnuda y la pones en tus brazos, junto a <ti>.	271 / 272
Pero si quieres, hijo mío, tener mi bendición, allí te he enviado corceles escogidos, muy veloces,	275
y guerreros aún sin barba, árabes nobles, quinientos jóvenes nobles con corazas doradas, y la coraza de oro que llevaba tu padre.	
Monta el caballo alazán y colócate la coraza,	279 / 280
y aunque te sigan las yeguas no te van a alcanzar.	
Hijo, si la amas muchísimo, así como me lo dicen, tómala también contigo.	
Pero si rápido no vienes,.....	
por el gran profeta, por el grande Mahoma,	285
masacrarán a tus hijos y a mí me estrangularán y a tus hermosas mujeres otros abrazarán.	
Y si rápido no vienes, a La Meca bajaré, en la tumba del Profeta	
me inclinaré arrepentida por haberte bendecido	290
y tengas mi maldición encima de la bendición paterna".	
Y les entregó las cartas y hacia Bizancio salieron y llegaron y acamparon por allí por Jalcopetra ¹⁷⁴ .	
Enviaron secretamente las cartas a aquel Emir, y de este modo le hablaron por medio del mensajero:*	295
"Oh emir, nuestro señor, si andamos de noche, alumbrá la luna llena".	

* 258,259 son todas ciudades de Asia Menor. Iconion actualmente se denomina Konya.

* Nicomedia ciudad bizantina en la costa de Asia Menor cerca de Propontís. La actual Ismit; Preneto, otra ciudad en la misma costa situada en el oeste de Nicomedia.

¹⁷¹ hermano de la madre del Emir.

¹⁷² río entre Asia Menor y Siria.

¹⁷³ Antitaurus; sierra del este de Asia Menor.

¹⁷⁴ nombre general de topónimos que significa "minas de cobre"

* 295, recuperado por el texto de Grottaferrata.

Las cartas leyeron, y declararon así,
 y en cuanto las escuchó, su alma se afligió;
 (y) sus entrañas ardieron, se perdió su corazón; 300
 escuchó hablar de su madre, a sus hijos recordó,
 y a sus hermosas mujeres y las muy deseadas,
 y las cartas las leyó y después las besó.
 Como un león rugió y entra en el dormitorio,
 y a su amada se lo cuenta y su decisión le dice, 305
 tales cosas le conversa y de este modo le habla:
 "mi madre me ha enviado unas cartas desde Siria
 y guerreros me ha mandado aquí para que me lleven,
 y que me lleven rápido, que yo me vaya con ellos,
 para ver a mi madre y de nuevo regresar". 310
 Y cuando esto oyó la niña profundamente suspira
 y sus lágrimas saltaron y su mente se perdió¹⁷⁵,
 y en su cabeza reflexiona mandarles algún mensaje
 a sus dulces hermanos
 pero se preocupa no sea que surjan perturbaciones y peleas; 315
 y la razón la convence de no dar a conocer
 (y) de no declarar los secretos de su amado.
 Pero su menor hermano lo vio en medio de su sueño,
 y estando oscuro se levanta (y) a sus hermanos les dice:
 "Un sueño vi, hermanos míos, y esto es lo que manifiesta: 320
 yo veía en Jalcopetra unos halcones volando,
 y un águila de alas de oro se adentró en el dormitorio,
 perseguía a una paloma blanca como la nieve,
 y yo estiré mis brazos y a los dos los agarré,
 y mi alma sintió dolor y me levanté temprano". 325
 Y el hermano mayor entonces de esta manera contesta:
 " se ve, hermanos, que los halcones hombres raptos son
 y el águila-de alas-de oro, se ve que es nuestro cuñado,
 la paloma es nuestra hermana: que no le vaya a hacer daño.
 Pero cojamos nuestras armas y vamos cabalgando 330
 hacia donde apareció en el sueño, hacia los halcones".
 Los cinco (hermanos) montaron y fueron a Jalcopetra.
 Allí hallaron a los sarracenos, (aquellos) nobles árabes,
 (y) riendo les hablaron para que no sospechasen.
 "Salud a nuestros valerosos, halcones de nuestro cuñado, 335
 ¿porqué aquí ya desmontasteis y no vinisteis a la casa?"
 Un sarraceno así habló, su nombre era Muzafar:
 "Ayer se nos hizo de noche y nos quedamos aquí".
 Y entonces los cinco hermanos van a la casa;

¹⁷⁵ se anubló o se desmayó.

inquietos, lo hallaron (y) le hablan al emir: 340
 "Aquí corceles te enviaron escogidos, muy veloces,
 y mancebos aún sin barba de entre los árabes,
 y la coraza de oro que llevaba tu padre,
 y si tú quieres partir del país de Bizancio,
 en el día de hoy toma tus cosas, lo que trajiste no dejes. 345
 (Y) deja a nuestra hermana y a tu hijo renuncia;
 nosotros lo criaremos y que Dios se vengue por él.
 Oh emir, ni se te ocurra ocultamente salir,
 porque dondequiera te alcancemos no verás más Siria".
 Y al escuchar esto el emir mucho temor les tuvo, 350
 su mente se atemorizó y nada les respondió.
 Y como un rugiente león, entró en el dormitorio,
 y regañando a la niña de esta manera le habla:
 "¿Así son los cristianos y así guardan juramentos?
 ¿No recuerdas lo que sufrí por ti yo al principio? 355
 Al principio como esclava de tus padres te tomé
 y por esclavo tú ahora me tienes;
 lo que ordenabas se cumplía, lo que querías se hacía.
 Esclava mía te tomé, cual señora te tenía.
 Nunca se me opuso ni general ni toparca; 360
 sin permiso nunca me hablaron, de eso nadie se jacte;
 y tu deseo me obligó a venir a Bizancio;
 a mi fe renuncié por ti, señora mía,
 y a mis maravillosos guerreros, y vine contigo;
 y ahora me tratas mal y contra mí conspiras: 365
 me quieren asesinar los cinco hermanos tuyos.
 Pero si saco mi espada y a mí mismo me mato,
 mañana te acusarán los nobles bizantinos,
 porque tu me amabas y yo también a ti.
 * * *

La espada a los hombres y el Hades¹⁷⁶ a las doncellas. 370
 Pero, alma mía, ojos míos y corazón mío y aliento mío,
 no te angusties ni aflijas por lo que te voy a decir.
 Pues me ha obligado el amor, por unos pocos días,
 de mi desventurada madre y de todos mis parientes;
 quiero ir a verlos y de nuevo regresar. 375
 Porque vieron mis ojos las lágrimas de mi madre
y por eso es por lo que voy.
 Y por el terrible juez ante quien tiembla la creación entera,
 ante quien tiemblan los sarracenos y los cristianos <y> todos,

¹⁷⁶ El Hades aparece aquí según la tradición popular griega, antigua y moderna, como el mundo de los muertos sin hacer distinguir entre el Paraíso y el Infierno.

doce días y noches quiero, pasar en mi casa, 380
y otros veinticuatro para ir y regresar".
Y entonces la muchacha suspira con amargura:
"que testigo sea el Sol, aquél que ilumina en el mundo;
desde el día en que la carta de tu madre me mostraste
y desde que confesaste tus misteriosos secretos, 385
si se los conté yo a mis hermanos o a (algún) hombre nacido,
que amarga muerte tenga yo, la que en absoluto espero,
y que me prive de la luz del brillante Sol".
Y entonces la muchacha hacia atrás se volvió,
les decía a sus hermanos con corazón amargado: 390
"Entonces, buenos hermanos ¿por qué lo afligís?
(Y) ¿por qué lo reprehendéis? y ha venido entristecido,
derramando lágrimas permanece en el lecho
y resopla como el mar y ruge como un león,
y va a quitarse del mundo por la tristeza. 395
Por vuestra aprobación yo me casé con él,
y vosotros sabéis bien que por mí
él renegó de su fe y cristiano se volvió,
y por mí y por vosotros cinco a Bizancio pasó,
y ahora lo enfadáis y él a mí me lo reprocha. 400
Y él a mí me enseñó la carta de su madre,
y <él> se confió en mí y me dijo sus intenciones,
le preocupa la amenaza¹⁷⁷ materna, y por eso quiere ir.
¿acaso no os guardasteis vosotros de la amenaza materna,
cuando al extremo llegasteis de (aquel) paso montañoso? 405
(Y) no temisteis morir por evitar la maldición materna".
Sus hermanos le hablan con palabras alentadoras:
"Nosotros te tenemos a ti por nuestra vida y aliento;
por eso nos apenamos, no vaya a irse y quedarse;
pero si él desea irse, 410
a ver también a su madre y de nuevo regresar,
que nos jure a nosotros de que rápido vendrá,
que no se hará sarraceno y que no te olvidará.
Y dejémosle ir entonces y que Dios le ayude".
(y) los cinco permanecieron juntos con su hermana, 415
y entraron al dormitorio, a la cama de su cuñado,
y al joven encontraron en el lecho reclinado;
con el puño apoyado en la mejilla,
sus ojos los puso fieros como un león excitado,
las lágrimas le caían como (las) lluvias de mayo. 420
Y cuando el joven vio a los hermanos-de-su-esposa,

¹⁷⁷ traduzco como 'amenaza' la palabra 'maldición porque ésta no está todavía ejecutada.

saltó abajo velozmente y con ellos se enfrentó.
 (Y ellos le hablaron con unas apacibles palabras:
 "No te aflijas, oh joven, por causa de tu madre.
 Ayer cabalgamos juntos los cinco 425
 y allí a Jalcopetra fuimos,
 con el fin de cazar algún animal salvaje;
 y vimos desde lejos a la otra orilla del río
 que había corceles a unas estacas atados.
 Y los cinco apurando los caballos fuimos a ver. 430
 Y encontramos los sarracenos, (aquellos) nobles árabes;
 unos iban con coraza, otros con armadura de malla,
 y tenían en sus manos lanzas y mazas,
 lanzas largas, de color verde y plateadas.
 E inmediatamente conocimos que por ti habían venido, 435
 que por ti se molestaron en venir desde allá de Siria,
 para llevarte a escondidas, para que fueras con ellos,
 y como era correcto, venimos hasta ti;
 no nos acuses, cuñado, por hablarte bruscamente.
 Y si deseas ir a Siria, queremos que nos jures 440
 no olvidarte de la joven, de la espléndida-como-el-sol,
 ni de tu hermosísimo hijo, de Diyenís Acritis.
 Y no te parezca mal por haberte reprendido,
 más bien que el odio debes sacar de tu mente,
 y ten tranquilidad, más aún mansedumbre, 445
 para que tengas buena fama en el universo entero.
 Y te dejamos ir entonces y que Dios te ayude,
 quien el mundo domina y a todos nos observa,
 y que de nuevo regreses y que pronto vuelvas.
 Pero si quieres, cuñado, no regresar más, 450
 y renegar de nuestra hermana
 o de la flor, el Lucero del alba, tu hijo Diyenís
 esperamos por el Dios que a todos nos ve,
 que no veas <más> a Siria si no regresas".
 Y entonces el joven guerrero suspira profundo, 455
 y le saltaron las lágrimas y estas palabras dice:
 "Oh señor, si yo pensara olvidarme de vosotros
 o de mi flor destacada, de mi hijo Diyenís,
 y si pronto no regreso junto con mi madre,
 y no cojo a mis hermanos para que vengan conmigo, 460
 y no recojo mis riquezas y todos mis corceles,
 y no libro a los cautivos, que se encuentran en Siria,
 no vea más yo el sol resplandeciente, ni la luz del mundo.
 Y al punto se prepararon para ir a despedirse de él
 sus cinco cuñados y Diyenís Acritis; 465

y se prepara el joven a montar a caballo;
a su dormitorio entró para besar a la joven;
sus lágrimas caían como lluvias en mayo,
sus suspiros surgían como truenos y golpes,
y con muchas lágrimas y con muchos suspiros, 470
el joven guerrero habló así a su muy amada:
"Mi luz sin puesta, mi icono dorado, dame
el anillo que llevas en tu dedo pequeño,
para tenerlo, por recuerdo, señora, y recordarte".
El anillo se sacó, se lo da rápidamente, 475
y el joven se lo puso, con muchas lágrimas;
y (estas) palabras le dijo, con suspiro del corazón:
"Dios te castigue, señor, si te olvidas de mí
o si se te ocurriera abrazar a otra mujer".
Y se abrazaron entonces y en la cama se acostaron; 480
para separarse se besaron cariñosa y dulcemente.
Y al punto montó a su caballo y salieron de su casa;
delante iban los hermanos y los parientes detrás;
y cuando se despidió de sus cinco cuñados,
se quedó mirando atrás, a su niña deseada, 485
y suspiraba amargamente, tan profundo cómo podía;
y a sus guerreros decía: "Muchachos, cobrad fuerza,
no os descuidéis jamás, ni de noche ni de día,
para que yo vuelva rápido donde mi muy deseada.
Contra lluvias y mal tiempo y heladas todos luchad; 490
estad siempre muy atentos en los pasos montañosos,
no me retrase y perjure y se entristezca mi alma¹⁷⁸
..... y de igual modo mi amada".
Y se marchó, pues, el emir, por su camino fue;
muchísimo amor tenía a su muy deseada 495
y también a su madre y a sus hermanos,
mandó tres jinetes que anunciaran las noticias.
Y sus valientes hazañas comenzó a contar,
y a sus guerreros les hablaba tales cosas les decía:
..... "muchachos míos, recordáis 500
cómo os ayudé a escapar en numerosas guerras,
[y cómo os salvé por medio de mis hazañas].
Ciertamente, muchachos míos, visteis en Mylocopía¹⁷⁹
que llegaron generales y os llevaron maniatados,
y yo cazaba, muchachos, con cinco jóvenes valientes, 505
con el hijo de Musa y también con Abu Halp¹⁸⁰,

¹⁷⁸ si se retrasa no cumplirá la promesa de volver pronto y quedará como perjurio

¹⁷⁹ lugar en Asia Menor situado en el este de Ikonion.

con el nieto de Maiakis¹⁸¹ y con otros tres soldados,
 cuando escuchamos sus gritos y el bullicio de las armas,
 fustigando nuestros corceles, bajamos a la llanura
 y encontramos las tiendas con todas sus cuerdas rotas 510
 y el polvo se levantaba cual columna hacia el cielo;
 y cómo nos adelantamos y ocupamos los pasos".
 Y cuando iban cruzando un cañaveral espeso,
 vieron un león fuerte devorando una vaquilla;
 y entonces cuando lo vieron los soldados del joven, 515
 retrocedieron, y subieron hasta las laderas.
 Y cuando lo vio el Emir, escucha tú¹⁸² lo que dice:
 "Si yo te dejo, león, mañana te jactarás
 y nos lo reprocharán los admirables valientes".
 Desenvaina su espada y le corta la cabeza, 520
 lo partió por la mitad.
 "Ea, venid", le gritó a su jefe de jinetes,
 "rápido desmonta para que saques la piel
 y los dientes y las uñas de todas sus cuatro patas,
 y manda llevárselas después a Diyenís Acritis, 525
 <que se las lleven>, que las vea, y puede que nos recuerde".
 Y cuando llegaron a la fortaleza de Raqqa¹⁸³,
 <sus guerreros> acamparon fuera de la fortaleza,
 y corrió su madre también fuera de la fortaleza,
 con tres de sus servidoras y con sus parientes todos. 530
 Y unos setenta ancianos, de la fortaleza de Raqqa
 traen regalos al joven, al que no esperaban volver a ver.
 Y la madre del Emir 533
 lo abrazó de esta manera, dulcemente lo besaba;
 y tales palabras le dice:
 "Ay, ay, ay mi alma y mi pobre ancianidad, 535
 si lo escuchan en Egipto, allá abajo en Babilonia¹⁸⁴,
 <lo> van a hacer inscribir en la tumba de La Meca,
 para que nos maldigan a ti y a nuestra estirpe
 Mi hijo muy querido,
 mis ojos, mi corazón, la luz de mis ojos, 540
 mi buen hijo, ¿no viste esa tumba del profeta".
 Y entonces el emir le dice a su madre:
 "Calla tú, madre, ¿que cosas son las que me dices?*"

¹⁸⁰ Musa y Abu Halp, nombres árabes, amigos o familiares del Emir.

¹⁸¹ Amigo o familiar del Emir. Posiblemente Malak en árabe

¹⁸² una fórmula juglaresca: 'escucha tú'

¹⁸³ Ciudad de Siria junto a Éufrates. Fue fundada en la Segunda mitad del s. VIII por Al-Mansur. Se conserva el palacio de Harun al-Rashid.

¹⁸⁴ La ciudad de Cairo en Egipto mientras que en los vv. 234, 724 se refiere a Bagdad.

Yo Siria recorrí y llegué hasta Bizancio, y después atravesé los países de los Etiopes ¹⁸⁵ , <y> oí falsas doctrinas, y totalmente ridículas, y nunca a estos llamo dioses, porque ídolos son. Pero en Bizancio	545
mis ojos vieron a la Madre de Dios, la tan-cantada; oh, y cuánto yo La amo con el alma mía toda, y vi, madre cadáveres que santa mirra brotaban, ¡y el paraíso ¹⁸⁶ mismo en Bizancio está! Y la fe, la verdadera, los cristianos la tienen. Y el que desee venir, que venga conmigo, Y prontamente me siga, para que me marche <pronto>, y los que no quieran ir que permanezcan aquí. Y tú, dulce madre, consuelo <de mi alma>, ven adelante conmigo, que donde mi amada iré; y si tú, <madre>, no vienes, bendíceme porque yo parto". Y la madre suya entonces, escucha tú qué le dice:	550
"Mi hijo muy anhelado, adonde tú quieras voy; por tu cariño <yo voy>, por mi mucho amor a ti, de mi linaje yo reniego,	555
y reniego de Mahoma, de nuestro gran profeta. ¡Ay de mi y qué me hiciste, ay de mi y qué me has hecho!" Y enseguida el emir de un salto monta a caballo, con su gente y sus guerreros, de un salto monta a caballo, y marcha hacia Bagdad;	560
y a todos los prisioneros los reunió y los ha mandado donde su muy deseada, y junto con esos prisioneros innumerables valientes.	565
Y escogió y cargó como doscientos camellos,	568
y como un ciento de mulas tanto con plata y como con oro,	570
y el emir cargó telas púrpuras doradas.	571
Y (también) escogió como un ciento de corceles, todos finos y magníficos, con sus sillas y sus riendas, y partió, pues, el emir para ir a Bizancio.	573
Y entonces escogió un millar de árabes, todos buenos con corazas, con armaduras doradas, a fin de que caminaran adelante del guerrero	575
	580

* 543-553 El Emir manifiesta por primera vez su fe cristiana delante de su madre e intenta convencerla

¹⁸⁵ El pueblo que habita el sur de Egipto; los negros de Nubia.

¹⁸⁶ Ricks (1990:68) sostiene que aquí el término paraíso se utiliza de una manera blasfema y no se refiere al paraíso cristiano sino al amor y da unos ejemplos de poesía vernácula de los ss.XV y XVI. Me inclino a rechazar tan interpretación porque en el poema tenemos ejemplos en los que vemos que el poeta no tiene ningún tipo de reparos para referirse al tema del amor; véase el v. 590 y la escena del adulterio de Diyenís con Maximú v. 1574.

y como otros dos millares cerca del emir.	581

y la niña con el joven solos en el dormitorio	583
se besan y las nodrizas los rocían con agua de rosas	
y sus labios se refrescaban del dulce deseo.	585
Y entonces cuando se enteraron (de la llegada) sus cuñados	586
entraron de repente en el dormitorio de ellos	588
y a su cuñado encontraron junto con la hermana,	
y hacían lo que sabéis, lo que hacen los amantes,	590
y se avergonzaron los hermanos y fuera permanecieron,	
y muy contentos se quedaron, se alegraron mucho.	
A Diyenís lo tomaron sus nodrizas y lo trajeron,	
y cuando lo ve el emir, lo toma y mucho lo besa,	
y lo contemplaba pues y lo miraba con orgullo;	595
junto con su deseada esposa, se alegraban porque era bello	
y se alegraba su madre así como sus cuñados,	
y toda su compañía y también todo su ejército.	
Y las cargas llegaron allí donde deseaban,	599 / 600
los objetos a su casa y al establo los corceles;	601 / 602
y a los gentiles guerreros, persas y árabes	
a todos les dio <el emir> grandes recompensas,	
y <recibieron> regalos también de los suegros suyos,	604a
y de nuevo los envió a Siria de regreso.	
Como un ciento de árabes ha dejado consigo	605
y a su madre conservó, así como a sus hermanos,	
e hizo <el emir> bautizar a su mesnada toda,	
y terreno les regaló y se estableció su mesnada.	

<II EL DIYENÍS DONDE LOS BANDIDOS>

El maravilloso Basilio, la luz de los valientes,	622 / 623
oyó hablar de unos nobles y valerosos bandidos,	
que ocupan pasos y realizan hazañas	625
y deseó ver a <esos> bandidos.	
Y se puso a fabricar un hermoso y buen laúd,	
lo cogió y se marchó de la casa de sus padres,	
y rápidamente conoció los estrechos pasos.	
Y mientras andaba solo.....	630
encontró un cañaveral y agua, y allí dentro había un león	
[tres veces lo rodea y lugar para entrar no halló]	
huellas de un golpe tenía de las manos de Yianakis ¹⁸⁷ .	
Y cuando vio al león el Diyenís Acritis,	
suspiró del corazón, del fondo de su alma:	635
"cuando verán mis ojos a los bandidos,	
¡y que mis ojos se llenen con la vista de los bandidos!"	
Al aguador de los bandidos encontró,	
y enseguida le preguntó el Diyenís Acritis:	
"En nombre de Dios, buen joven, ¿dónde viven los bandidos?"	640
y <entonces> el aguador le contestó a Diyenís:	
"En nombre de Dios, buen joven, ¿porqué los buscas tanto?"	
"Los busco y pregunto para también yo hacerme bandido,	
para trabajar y cobrar yo también junto con ellos".	
Y entonces él lo llevó al refugio del jefe;	645
allí halló a Filopapús ¹⁸⁸ tumbado en la cama,	
y pieles de muchas fieras por aquí y allí había,	
las del león y del jabalí tenía por almohada.	
Y el joven se inclinó e hizo una gran reverencia.	
Y el viejo Filopapús de este modo le contesta:	650
"bienvenido seas, joven, si no eres un traidor".	
Y entonces el joven de este modo le responde:	
"oh por Dios, Filopapús, yo no soy traidor;	
yo <os> busco y pregunto para hacerme bandido,	
para trabajar y cobrar junto con los bandidos".	655
Y el viejo Filopapús así le contestó:	
"te veo, señor, que eres un poco delgado y con el cinto flojo	
y tu túnica muy baja y no puedes ser un bandido.	
Y si te jactas, joven, de que eres un bandido,	
¿puedes tomar la maza, bajar a un puesto de guardia,	660

¹⁸⁷ Uno de los jefes de los bandidos

¹⁸⁸ el jefe de los bandidos cuyo nombre está relacionado con el rey de Comagene y consul romano en el año 109 de nuestra era. V. ind. onom.

y ayunar, joven, durante unos quince días,
y sin comer ni beber y sin satisfacer el sueño,
y desde allí cual león rugir para que salgan los leones,
recoger sus pieles y traérmelas aquí?

¿Y puedes, joven, bajar a un puesto de guardia 665
y que pasen los señores con el novio y la novia,
y con toda su guardia, y que tú entres al medio,
que raptés a la esposa y me la traigas aquí?
Y entonces, pues, Diyenís de este modo le habla:

“Dime algo más, Filopapús, que yo no pueda hacer; 670
lo que me dices, anciano, a los cinco años yo lo hice.
Pero escúchame tú, anciano: si de una milla de ancho
.....hubiera un riachuelo,
con los pies juntos lo cruzaré con un salto,
y la liebre a la subida tres veces correré alrededor de ella, 675
la perdiz que vuela bajo la cogeré estirando el brazo".
Y entonces Filopapús estas palabras le dice:
"traed banquillo de plata, que se siente el señor Basilio".
Delante pusieron la mesa para comer y para beber.

Bien comieron, bien bebieron, <bien> contentos se pusieron; 680
<y entonces> decía uno: "yo peleé con cincuenta";
y otro decía a su vez: "yo lucho con setenta";
<y también> otro decía: "yo combato con doscientos".
Seguía el joven sentado y nunca decía nada;
<y el viejo> Filopapús al joven le decía: 685
"¿Basilio, con cuántos puedes tú entrar en lucha?"
Y entonces el joven, al anciano (así) le decía:
"<con uno>, si es como yo, puedo combatir,
y si es más fuerte aún, que me dé golpes, y yo también le daré.
Venid, muchachos, pues y tomemos mazas cortas 690
y descendamos <todos> abajo a la llanura,
para darnos uno a otro mazazos como se dan los campesinos".
<Y entonces> tomaron todos unas mazas cortas
y <de inmediato> bajaron a la llanura,
para darse el uno al otro mazazos, como se dan los campesinos. 695
<Y> entonces <pues> el Diyenís dejó abajo su maza;
a unos les pegaba con sus puños, a otros golpes a la nuca,
y (así) se les cayeron las mazas a todos los bandidos;
y el Diyenís las recogió y al anciano se las lleva:
"Recibe, Filopapús, las mazas de los bandidos, 700
y si no te gusta, anciano, también a ti haré lo mismo".

<III LA JUVENTUD Y LAS BODAS DE DIYENÍS>

El amor motiva el beso y el beso el deseo;
el deseo da cuidados, ansias y preocupaciones;
se atreve a entrar en peligros y separarse de los padres,
lucha contra la mar, al fuego no tiene en cuenta, 705
y en ninguna cosa piensa el que por amor desea;
ni piensa en los barrancos, ni tampoco en los ríos,
(para él) los trasnoches son reposo, y llanos los pasos montañosos.
Cuantos os angustiáis por el amor de una joven,
oísteis en escritos de los <agraciados> helenos¹⁸⁹ 710
cuántos tormentos también ellos sufrieron por el deseo.
Veis vosotros, los lectores, a esos insuperables,
los helenos, admirables y célebres guerreros,
y todo lo que pasó por causa de aquella Helena¹⁹⁰,
cuando derrotaron el Asia entera, 715
y todos ganaron gloria por su mucha valentía,
pero a los asuntos de amor ninguno pudo enfrentarse.
Y no decimos vanaglorias ni invenciones ni mitos,
cual Homero mintió y otros, de los helenos.
Lo que digo no son ni jactancias ni mitos, 720
sino que es del todo verídico; que ninguno desconfe
de que digo la verdad sobre el maravilloso Acritis.
Padre suyo fue el emir, aquel Mansur,
que fue criado en Siria y también en Babilonia,
y por su gran valor y por su cuantiosa prudencia, 725
dictaminaron los ancianos de Siria entera
se lo anunciaron al sultán y lo proclamaron emir.
Y le dieron a sus órdenes, tres mil árabes y turcos,
y famoso lo hicieron en toda Siria;
y tenía unos quinientos hombres como guerreros propios. 730
Los juntó e hizo una expedición a tierras bizantinas;
y saqueó la fortaleza de Heraclion¹⁹¹ también Ikonion y Amorion;
y raptó a una joven, la madre de Acritis.
Y por la grande hermosura que la joven poseía,
se hizo cristiano y se casó con ella. 735
y un hermano de la joven era Constantino,
y éste, pues, combatió contra el emir, su cuñado,
el maravilloso joven, el padre de Diyenís.
Y entonces <Diyenís> Acritis, ese admirable,

¹⁸⁹ Los griegos antiguos, los paganos.

¹⁹⁰ Helena de los poemas homéricos y de la guerra de Troya.

¹⁹¹ ciudad de Asia Menor. Actual Ereğli

él mismo admiraba sus propias hazañas, 740
 y de pequeño empezó a ganar gloria por sí.
 Y <entonces> cuando tenía sólo doce años,
 va a su padre y tales cosas le cuenta:
 "¿Hasta cuándo estaré cazando liebres y perdices?
 Es propio de campesinos cazar perdices; 745
 pues los jóvenes señores y los hijos de los nobles
 cazan osos y leones y otras fieras terribles.
 Y yo no quiero tener gloria por ser hijo de mi padre,
 sino que he de dar gloria yo a mi padre y a mi madre;
 para que tengas gloria, mi señor, por mis hazañas. 750
 venid, pues, a cabalgar y vamos de cacería".
 Y al punto montó el Diyenís Acritis
 y su padre el emir y su tío Constantino,
 y unos halcones blancos llevaban, de los mudados.
 Cuando ya llegaron a las grandes montañas, 755
 dos (grandes) osos saltaron desde dentro del bosque,
 un macho y una hembra, y tenían dos cachorros.
 Al verlos Diyenís, a su tío así le dice:
 "¿Qué son aquellos (animales), mi tío, que saltan y van huyendo?"
 Le dice: "estos son, Diyenís, los que llaman osos, 760 / 761
 quien los consigue, Diyenís, es hombre muy valiente".
 Al oírlo, Diyenís, hasta donde ellos baja 763 / 764
 y su maza levantó y alcanzó a los <osos>; 765
 y la hembra se detuvo a luchar por sus cachorros,
 pero aquél era rápido y hasta donde ella bajó,
 y no la alcanzó rápidamente para darle con la maza,
 sino que cuando se le acercó, la estrechó entre sus brazos
 y apretándolos al punto la estranguló. 770
 Cuando lo vio su pareja, se volvió hacia atrás
 y una milla se alejó, huyendo lejos de él.
 Y el joven Diyenís, rápidamente vuelve,
 porque era muy delgado, con cintura suelta
 y de cuatro saltos al oso lo alcanzó, 775
 y del quijal bajo lo agarra y lo sujeta,
 y en dos partes lo partió; se detiene y lo contempla.
 Su padre y su tío, juntos los dos fueron allí,
 se quedaron contemplando las acciones del joven;
 se acerca uno a otro y susurran algo entre sí: 780
 "Madre de Dios, mi Señora, y Dios misericordioso,
 cosas terribles vemos en este joven;
 a éste, Dios lo envió para los valientes;
 que le tiemblan los bandidos por los años de sus vidas.
 Y <mientras> hablaban su tío y su padre, 785

vieron un terrible león dentro del cañaveral;
a un búfalo aplastaba desde las orejas hasta la cola*,
a la fuerza lo sujetaba y le sorbía la sangre;
y cuando lo vio su padre y su tío Constantino,
el león le mostraron a fin de ponerlo a prueba; 790
se dan la vuelta y lo ven mientras salía del bosque.

"Para tenerlo por compañía en el camino por donde voy
puesto que solo soy y solo quiero caminar"
y llegó a la casa de su padre sano y descuidado,
[desmontó del caballo] 795

y tranquilamente dijo al primer caballero:
"caballero, el primero, primero entre los caballeros,
mi corcel negro desensilla y ensíllame el gris,
el que mi tío montaba siempre para (ir) a sus hazañas.
Con tres cinchas cíñchalo, y con tres cinchas delanteras, 800

y el sobarba pesada, para que gire velozmente,
y cuelga de mi montura mi espada pesada,
porque a un asunto peligroso y a un rapto voy".
No terminó las palabras ni la conversación,
y de prisa descabalgó y sube por las escaleras. 805

Y salió fuera su madre, lo toma y lo besa mucho:
"Bienvenido, hijo mío, si me trajiste caza".
Y entonces Diyenís de este modo le responde:
"Cuando vengan mis cazas, <entonces> lo verás".
Y entonces la madre suya empezó a bendecirlo: 810

"Mi Señora tan-cantada mi Señora bendita,
glorifico, engrandezco a Ti y a tu hijo Dios,
pues un joven me diste que en el mundo no hay semejante,
y darme la gracia que viva por años innumerables,
para verlo y alegrarme por los años de mi vida". 815

Y sujeta al joven, le besa los ojos,
y sus manos levantó hacia el cielo;
"Mi Señora tan-cantada, mi Señora bendita,
el hijo que me diste, el admirable Acritis,
dale Tú una larga vida por los años de su vida; 820

que camine sin cuidados y que conozca los placeres del mundo
y que sean sin sobresaltos los años de su vida,
y que le teman siempre los pueblos del universo".
Y entonces el joven rápidamente se descalzó,
sus sandalias se quitó, se sentó para cenar. 825

Y cuando hubo ya cenado, entra en el dormitorio,

* 787 El león solar que degüella al toro lunar es un motivo de la cultura asiática y africana (Frabenius)

y tomó su laúd¹⁹² y se puso a repararlo.
 Piel de serpientes rasgó,..... } 828
 <hiló tripas de corderos> y le fabricó las cuerdas
 y sus dientes los hizo bonísimas clavijas.
 Se calzó rápidamente, baja a la caballeriza, 830
 de un salto montó a caballo y tomó su espada,
 [...] *
 y tocaba su laúd, que resonaba bien, y él cantaba,
 cantaba dulcemente y suavemente lo tocaba
 y anda por su camino y va en busca de la doncella.

835

Y cuando llegó a casa del general,
 afinó bien las cuerdas y les hizo sonar fuerte,
 mientras que su voz menos fuerte se escuchaba:
 "Quien amó en la lejanía, no camina rápido:
 no pasea por las noches, no se priva del sueño, 840
 no quiere (ni) el Paraíso (ni) sus perfumes;
 yo en la lejanía amé, pero rápido camino,
 y yo por mi bella amada no puedo dormir".
Era rápido su corcel negro, y la luz (de la luna) como el día,
 y por eso es por lo que llegó a casa del general. 845
 y cuando llegó hasta allí, a la niña así le habla:
 "Niña, olvidaste cuidados y duermes sin preocupaciones
 y renegaste lo que me juraste, joven maravillosa.
 Creo que te has olvidado de tus palabras de ayer:
 lo que conversamos, querida, solos nosotros dos 850
 e hicimos juramentos de no separarnos nunca".
 Y ella lo reconoció por su canción;
 se apresuró y se levantó y cogió su cinturón,
 rápido saltó abajo y sale hasta la puertecita,
 y entonces la chica al joven (así) le reprende: 855
 "yo, señor mío, te regaño por haber llegado tarde,
 por vago y perezoso, siempre te increparé.
 Y el laúd que tocas, mira dónde lo tocas;
 ¡mis ojos! ¿No sabes, la luz de mis ojos,
 que lo escucha mi padre y todos mis familiares, 860
 tú por mí te privarás de tu bella juventud?
 Porque muchos intentaron raptarme ocultamente

¹⁹² traduzco como "laúd" la palabra «θαμπούριν» es un instrumento de cuerda de la familia de los laúdes; el uso de estos dos términos se intercambia en el texto, proviene de la «πανδούρα» antigua: de ahí "bandurria" en español.

* 832 el verso entre corchetes no tiene mucho sentido aquí; posiblemente es un error del copista así que lo hemos sacado a pie de página: [y tomó su laúd y se puso a repararlo]

y los sintió mi padre y les hizo mucho daño,
 de modo que cuídate tu bella juventud.
 Y yo lo sé, ojos míos, la luz de los ojos míos, 865
 que el deseo de abatió y el amor te ardió,
 te enloqueció la mente y te quitó la razón,
 y a la muerte te arrojó para que por mí murieras;
 y te veo solo y no puedo hacer nada.
 Mi señor, si yo bajo y me llevas contigo 870
 y te alcanzan mis hermanos y todos mis familiares,
 a ti te van a matar y a mí me traerán de nuevo a casa,
 tú por mí te privarás de tu bella juventud".
 Y entonces el joven de esta manera responde:
 "¿Estás hablando bien, mi señora? ¿Qué manera de hablar es ésta? 875
 yo totalmente solo combato con ejércitos
 y yo solo soy capaz de vencer a todos ellos,
 y de luchar contra castillos y de matar fieras,
 ¿Y tú me hablas de tus hermanos, de tu padre y de tu estirpe?
 ¿Cuántos cuervos pueden arrebatarse la presa de un águila? 880
 mi amada, si has cambiado de opinión y a otro amas,
 dime la verdad, mi señora, para que me vaya.
 Sino, si deseas con todo tu alma, señora, que nos amemos,
 mientras que aún haga fresco más no atrasemos,
 no esperemos más aquí que el calor del día nos queme, 885
 y estar bajo el sol ardiente que nos chamusque,
 y nos pegue y nos marchite por el camino todo.
 Y ven rápido, señora, que la gente no se entere.
 Y no creas, esbelta, niña guapísima,
 que por miedo a la gente te digo que nos vayamos; 890
 por mi Santo Teodoro, el gran atacador¹⁹³,
 que no se enteren y nos rodeen aquí,
 sino en la llanura, te lo digo, que vengan cuántos quieran,
 y entonces verás al joven que amas y más me amarás,
 y entonces verás un joven que otro como él en el mundo no lo hay". 895
 Y entonces la muchacha al joven así le habló:
 "yo aquí, mi señor, por ti reniego de mis padres
 y de mis buenos hermanos y de mi mucha riqueza,
 y a ti te sigo por el mucho amor que por ti yo tengo,
 y que te descubra Dios, señor, si me haces sufrir". 900
 y el joven, lloró y con juramentos se lo jura:
 "Señor, Dios filántropo, el creador de todos los siglos,

¹⁹³ Traducido *atacador* la palabra "απελάτης" que se aplica para San Teodoro, porque este santo militar era el patrón de los atacadores de las fronteras los cuales actualmente son bandidos y ladrones refugiados en las montañas; en todas las demás ocasiones traducimos al término "απελάτης" como "bandido".

si yo llevo a pensar en hacerte sufrir,
 que fieras me despedacen,
 que mi juventud no goce ni mi tanta valentía, 905
 ni me entierren como cristiano ni logre yo progresar,
 ni que herede la bendición de mi madre,
 ni que disfrute yo de tu gran amor,
 si llevo a pensar en hacerte sufrir;
 pero tu, la-de-ojos-alegres, cuida tú de tu virtud. 910
 y levántate, niña, ven que andemos".
 Y de inmediato bajó desde la puertecita
 y donde él dio un salto y se sujetó de él.
 El joven la recibió delante de la montura,
 se besaron dulcemente como derecho tenían. 915
 y tomaron su camino, y muy alegres andaban.
 Volvió (la cabeza) el joven, y lanzó un grito fuerte:
 "Señor general, bendíceme, junto con tu hija".
 Y cuando él lo escuchó y el ruido del caballo,
 un fuerte grito lanzó: "¡He perdido a mi hija! 920
 ¡Eh mis soldados de Lycandós¹⁹⁴, eh guerreros de la guardia,
 ayudadme con el bastardo que ha raptado a mi hija!"
 Cuantas estrellas hay en el cielo y hojas en los árboles,
 y cuantos pajaritos beben en la laguna de Ikea¹⁹⁵, atacador
 tantas sillas volaban sobre los corceles. 925
 Y los que lo conocían ponían sillas, y las quitaban;
 los que no lo conocían saltan y a caballo montan.
 Sudalis¹⁹⁶, el sarraceno, de la guardia más lejana,
 saltó por encima de ocho tiendas y dieciocho parapetos,
 y de cuarenta corceles para montarse en el suyo, 930
 también llevaba en su mano el rompecabezas;
 toda su mirada y la mente las fijó sobre Acritis,
 y espoleó a su corcel, va sobre él (Acritis
 Al verlo Diyenís a la joven eso le dice:
 "¿Ves, amada, al sarraceno que nos está persiguiendo? 935
 Ahora mira, mi señora, lo que le voy a hacer".
 Y baja a la esbelta, y la deja en el suelo,
 y a caballo montó y se dirige hacia él
 y cogió su lanza, y se enfrentó con él,
 y primero le gritó: "Eh sarraceno, recíbeme". 940
 Y un golpe le dio por delante de la silla,
 y de inmediato lo mató a él junto con su caballo.

¹⁹⁴ ciudad de Asia Menor y sede de general bizantino. El actual Kizlar Kalesi.

¹⁹⁵ laguna de lugar desconocido en Asia Menor.

¹⁹⁶ sarraceno, vasallo del general bizantino y suegro de Diyenís.

Y al punto bajó donde la joven y la cogió.
 Velozmente cabalgaron otros trescientos guerreros,
 unos iban con loriga y otros con coraza, 945
 también había jinetes que vinieron desde Heraclion;
 gritan y provocan desorden y ruidos,
 y allí lo alcanzaron donde había un prado.
 Y el joven se volvió, a la niña así le habla:
 "¿Ves tú, niña buena, qué muchedumbre nos persigue?" 950
 Cuando ella lo oyó le pareció que por miedo se lo dice,
 y llorando del fondo de su corazón así le decía:
 "Déjame, mi señor, déjame morir,
 sola yo hice este mal, que sola yo lo sufra;
 y tú tienes buen caballo, sálvate a ti mismo". 955
 El joven entonces estas palabras le dice:
 "Niña, mi dulce compañía ¿estás hablando bien?
 Yo te dije que miraras qué muchedumbre nos persigue,
 para que no me reproches mañana que te rapté,
 para que veas al joven que amas y que más me ames". 960
 Y la cogió y la sentó encima de una piedra,
 y las riendas volvió y donde ellos baja ,
 y a uno de ellos separó y le dio un golpe de espada,
 y lo partió por la mitad a él y a su caballo;
 cuando vieron los demás, se volvieron hacia atrás, 965
 y el mancebo parecía un hermoso blanco halcón,
 cuando a una perdiz persigue y entra en el bosque:
 de este modo derrotó el joven a aquellos.
 Cinco de ellos se escaparon y eran los hermanos de ella,
 y dan prisa a sus caballos, donde la niña van, 970
 y el joven se fijó en ellos, que no cojan a la niña;
 se les acercó de un salto, los hizo retroceder,
 pero ellos de nuevo se volvieron y van hacia la niña.
 <Y entonces Diyenís> al ver a esos jóvenes, 973a
 rápido cogió su maza y fue a enfrentarse a ellos;
 escogió uno de ellos y le dio un golpe, 975
 y los demás al verlo, allí mismo doblaron la rodilla.
 Y su padre el general allí donde ellos llegó,
 lamentándose y llorando;.....
 Cuando Diyenís lo ve, pone sus dos manos juntas
 y humildemente se inclinó ante el señor y suegro suyo; 980
 después de la reverencia, escucha tú lo que le dice:
 "Señor general, bendíceme, junto con la hija tuya,
 y mira que no te apenes porque un buen yerno tienes;
 aunque el mundo recorrieras, otro mejor no hallarías.
 Señor general, si quieres, un trabajo yo te haré, 985

y entonces <señor> verás qué yerno has obtenido".
Y entonces el general estas palabras dice:
"Yo te agradezco, buen Dios, tu incontable providencia
y tu filantropía, que has mostrado hacia mí,
porque conseguí un buen yerno que en el mundo otro no lo hay. 990
Vuelve, buen joven, a la casa de tus suegros,
para que tomes la dote, trescientos centenarios,
que se separaron de la herencia de sus hermanos;
y por otro lado por la belleza que vemos en ella,
te doy a ti de mi tesoro, tres litros de centenarios 995
y colgantes de oro puro, que los tiene de su madre;
y te vea la generala y se alegre su alma,
y os bendigamos y enseguida regresamos".
Y entonces el joven, de este modo le respondió:
"Si es que quieres, mi suegro, que celebremos las bodas, 1000
venid a mi casa vosotros, tú con mi suegra,
que nos den la bendición y después regresaremos
e iremos a tu casa, <a la casa de mis suegros>
que nos vea mi esposa y se alegre su alma.
Y si no quieres venir, ¡jea! que yo < me voy>, 1005
llevo conmigo a tu hija y voy con mis padres,
y que la dote se la queden mis cuñados;
yo tengo sólo la joven y no necesito nada".
Y entonces el joven salta y monta a caballo,
y cuando monta, hacia la joven se dirige. 1010
Y entonces el general
llora y gime golpeándose, no lo puede soportar,
(y) se pone a lamentar el rapto de su hija.
A las riendas vuelven y se van para sus casas,
y entonces la mujer del general no lo puede soportar, 1015 / 1016
llorando y lamentándose al general hablaba:
"¿Y cómo nos ha pasado eso y raptó a nuestra hija?
Ojalá, lo supiéramos antes para dar nuestro permiso,
y llevarla a su marido como es digno y debido, 1020
y para que no nos quemara ahora el rapto de la doncella,
el cual nos dolerá, por los años de nuestra vida,
y nos ha de arder el dolor de que ella se vaya sola". 1023 / 1024
Acritis gozando junto con su deseada 1025
la abrazó allí por donde las frescas fuentes,
y toma la joven y se va a las casas de sus padres.
Antes de llegar a casa, el padre suyo lo supo
y muchos guardias mandó y lo esperaban,
y cuando vio que venía el maravilloso Acritis, 1030
montaron enseguida su padre y su tío

y todos los familiares y trescientos fuertes guerreros.
Unos tocaban tambores, cantaban los demás,
y donde la joven van
y la niña cuando vio la muchedumbre y tanta multitud, 1035
.....mucho miedo les tuvo,
y aterrorizada decía a su muy-deseado:
"señor, si son extranjeros, seguro que nos van a separar".
Y entonces el joven señor a la niña así le dice:
"aqué! es tu suegro y es que viene por nosotros". 1040
Y entonces la esbelta mucha alegría tuvo
y en voz baja le decía así a su muy-deseado:
"¿Por qué no oíste a mi padre a volver atrás,
y tuviera mis muchachas así como mi bagaje
y a toda mi parentela, juntamente con tu suegra, 1045
para que tu padre hubiera conocido también mi gloria?"
Y entonces el joven así a la niña le habla:
"Mi padre conoce bien al padre tuyo,
y reproche no le va a hacer por haberte venido sola".
Seis corceles de reserva traían para recibirla, 1050
y eran de dama, hermosísimas sus sillas y sus bridas.
Y descabalgó su padre y los besaba a los dos,
y corona de oro puro en sus cabezas les pone,
y le ruega a Dios y oraciones le envían:
"Que Señor, <el> todopoderoso a vosotros os bendiga, 1055
quien creó cielo y tierra y marcó los límites del mar,
y que levantó una columna de fuego en medio del piélago,
que os digne a gocer los años de vuestra vida".
En la montura la pusieron la con perlas adornada,
y también cabalgó la multitud con gritos de "muchos años". 1060
Las plantas florecían y las montañas crecían
las estrellas se inclinaban a ver aquella alegría.
Y con bullicio muy grande y con grande séquito,
llegó a su casa, aquella de sus padres,
y a los dos los bendijeron su madre y su padre. 1065
Y el Amor cumplió todo lo que esperaban;
y todo lo que querían y todo lo que deseaban
a causa del Amor placentero, alegremente lo hacían.
El suegro pues de Acritis, aquel admirable hombre,
cuando se despidió de su yerno Diyenís, 1070
y a su casa volvió y mucho se lamentó,
se puso a preparar dones para mandárselos.
Doce leopardos escogidos desde Siria,
doce mulas cargadas de tela púrpura
y esmaltadas joyas de oro puro, y con diez sirvientas 1075

y doce guardianes negros para su servicio.
Y la dote se calculaba sobre los trescientos mil.
E iconos esmaltados de los tres arcángeles,
y piedras preciosas tenían, piedras blancas de Paros y aguamarinas;
y la espada de Cosroes¹⁹⁷, aquella maravillosa. 1080
Le dieron también un león, animal domesticado,
y lo gozaban la niña y el joven Acritis.
Y tres meses completos duraron las bodas,
y después del cumplimiento de los tres meses aquellos,
el general vuelve a su tierra muy alegre. 1085
Y gozaba el joven junto con su amada
en lugares de hierba y de árboles sombríos
y de fresquísimas aguas, solo él con su amada.

¹⁹⁷ el rey persa Cosroe II (590-628 d. JC) quien recuperó el imperio de Darío, llegó incluso a sitiar Constantinopla. Fue Heraclio quien al subir al trono de Bizancio, acabó con el imperio persa.

<IV EL DRAGÓN, EL LEÓN, LOS BANDIDOS, Y MAXIMÚ>

El capadocio admirable, Basilio Acritis	1092
cuando a la joven raptó de sus padres,	
se vino a su casa y al amor los dos se entregaron.	
Y llegó la muerte y murieron sus padres	1095
y sólo se quedó junto con su amada.	
Salió Diyenís Acritis para pasear.	1097
Pero Dios no quería que muriese:	1091
Pues, en medio del camino mientras paseaba,	1089
una voz de un dragón llegó hasta Acritis	1090
y lo encontró el dragón y fue sobre él;	1098
Y entonces Diyenís al dragón así le dice:	
“Si quieres, que combatamos o que nos demos con mazas,	1100
estoy totalmente listo y cuando quieras, ven”.	

Y de nuevo me ¹⁹⁸ mostró su cola de dragón,	
me dice tales palabras para asustarme:	
“No quiero, Acritis, ni combatir contigo	
ni pelear quiero, ni que vayamos de saqueo;	1105
espera un momento, joven, y tomaré tu amada	
o, si te haces ilusiones, perderás tu vida”.	
Cuando dijo estas palabras y mientras seguía hablando conmigo,	
sufrió una metamorfosis y tres cabezas me mostró:	
la una era de un anciano, y la otra de un joven,	1110
la del medio, de una serpiente, de un dragón de gehena.	
Y cuando oí la amenaza y las palabras que me dijo,	
se asustó mi alma y tuve un poco de miedo.	
Y Dios todopoderoso no quiere que me pierda:	
mi espada yo la llevaba a mi lado izquierdo;	1115
a mi amada descabalgué y la dejé en el suelo,	
y desenvainé mi espada.....	
y de un espadazo las tres cabezas corto a la vez;	
y el polvo que levantó el dragón formó una columna grande,	
y la niña se rió, mucha alegría le dio,	1120
y con esta alegría, sigue riéndose la joven.	
Y el silbido del dragón y la risa de mi amada	
un gran león lo escuchó dentro de un cañaverál,	
y oí el golpe de su cola al golpearse sus dos lados,	
salió del cañaverál como un mar enfierecido.	1125
Y cuando me vio la fiera y cuando a mi amada <vio>,	
y levantando su cola golpea sus dos lados,	

¹⁹⁸ la narración pasa de la tercera persona a la primera y Acritis cuenta él mismo su aventura.

y enturbió sus ojos y nos quiere devorar,
y entonces la joven se desesperó del todo
y al ver la fiera, estas palabras me dijo: 1130
“ten cuidado, mi señor, que el león no nos devore”.
Y desde mi lecho me levanté, salté fuera de la tienda;
rápido cogí mi espada y me enfrenté a él,
y yo siempre estaba atento para atacarlo primero,
mientras que el león tenía la decisión de abalanzarse sobre mí; 1135
y levantó su cola y sobre mí se lanzó.
Y un espadazo le di encima de los cerros,
y su cabeza se hundió en medio de los pantanos.
Y cogí a la joven y me fui a mi tienda,
y la niña así me habla, de esta manera me ruega: 1140
“para gozar mi belleza y tu mucha valentía,
toma tu laúd y tócalo un poco,
porque perdí mis fuerzas, <amado>, por el susto de las fieras,
y se alteró mi corazón por la sangre de las fieras”.
Y tomé mi laúd con la intención de tocarlo un poco 1145
y de inmediato la esbelta, una canción cantaba:
“Agradezco a los Amores, un buen esposo me dieron,
para verlo y alegrarme por los años de mi vida”.
Y del sonido del laúd y de la voz de ella,
un eco resonó en los montes, y los cerros (también) resonaban. 1150
Los bandidos admiraron el encanto de la niña
y les nacieron ganas de ir a raptarla,
y desde lejos gritan palabras insolentes:
“Deja tú a la esbelta niña, y vete a salvarte tu vida;
ya bastantes besos le diste, (bastante) la abrazaste; 1155
y no te hagas ilusiones por lo joven que eres, perderás tu vida.
Cuando la niña vio la muchedumbre, y tanta multitud,
.....[que trescientos bandidos eran]
y tenían buenas armas y caballos con corazas
y estaban muy armados y llevaban sus corazas, 1160
esas palabras creyó, y a mí tales palabras dice:
“Ay de nosotros, mi señor, seguro que nos van a separar
.....el uno del otro en el día de hoy”.
Y me besó apasionadamente y eso me conversa:
“Démonos, mi señor, el beso de la separación. 1165
Llorando pues me decía, con el corazón dolorido:
“Hoy día nos separamos, ¿quién lo soportará?”.
Y yo <entonces> me reí y le digo a la esbelta:
“Niña, ¿estás hablando bien? ¿Eres tú quién habla así?
A nosotros <nos> unió Dios, los hombres no nos separan. 1170
Dame, mi rubia, mi cota y dame también mi maza,

y mira, señora y dueña, lo que les voy a hacer".
Rápido cogí la maza y fui a hacerles frente;
ellos a mí me golpeaban y sólo ruido salía,
y cuando yo <los> golpeaba la muerte les provocaba; 1175
y los consumió la tierra, castigando (así) su alma.
Había nubes de polvo y también un remolino.
Y <entonces> los que huían <y> ya no se les veía
.....por ellos me da aflicción
y llevaré a mi tumba la pena y tanto me entristeceré, 1180
porque al calentarme no encontraba nadie a cortar.
Y cuando ya me despreocupé de dar y recibir golpes,
me volví y miré a mi alrededor para ver a mi amada,
y la vi que estaba sentada encima de la cama,
y me bajé las mangas y hacia ella me voy. 1185
Y ella bajó de la cama y se vino donde yo:
agua fresca me traía, pensando que me había cansado,
y yo a ella le hablé y ella así me responde:
"Bebe agua, mi señor, porque te has cansado mucho".
.....Y yo de nuevo le digo: 1190
"Amada, pues no encontré ninguno que me inquietara,
que se situase enfrente de mí y que me diera golpes de maza,
¿cómo podría cansarme sin tener ningún peligro?
Pero vete a mi tienda y tráeme (ropa) para cambiarme,
porque lo que llevo puesto <lo> ensucié con sangre humana". 1195
Y la joven va a mi cama a traerme algo para cambiarme;
yo encontré la sombra de un árbol y en su raíz me senté.
Y mientras iba la joven a traerme algo para cambiarme,
tres jinetes subían por la ribera del río:
Uno de ellos era joven, un muchacho sin barba; 1200
el otro con la cabeza rapada, un anciano bien armado,
Y el más alejado, de barba, que le rodeaba la cara.
Y los tres pararon enfrente de mí y de este modo me hablan:
"¿acaso han pasado por aquí, joven, unos bandidos?"
Yo no les tuve temor para levantarme a saludarlos 1205
o para ocultarles algo de mi propia valentía;
y me pongo a contarles lo de los bandidos:
"Señores, contra mí vinieron para raptar a mi amada,
y para que yo, decían, se la dejara a ellos,
porque tenían un deseo de ella, grandioso e infinito. 1210
No tenía armas conmigo ni caballo ninguno;
con la bendición materna, contra ellos me fui a pie,
y el daño que les sobrevino que no les llegue a ustedes".
Al oír esto los tres, les pareció sorprendente;
unos a otros se miraron y se dicen entre sí: 1215

"¿No será éste el que llaman Diyenís Acritis?
 Pero probémoslo pues uno de nosotros tres,
 y sepamos de una vez que nos dice la verdad".
 Y uno de ellos me habló, creo que era su jefe:
 "Los que buscamos y por los que preguntamos, 1220
 son trescientos, con coraza, y todos están armados,
 y aquí te vemos solo, sin caballo y con sandalias,
 y con la túnica simple ¿cómo, entonces los pusiste en fuga?
 Pero si es verdad, como dices y como te jactas,
 elige uno de nosotros, él que quieras y te apetezca, 1225
 y él se enfrentará a ti y daros los dos con mazas,
 y entonces te creeremos que nos dices la verdad".
 Rápidamente salté y me puso enfrente de ellos
 les dije unas palabras y no eran por jactancia:
 "Por el omnipotente Cristo, ante quien tiembla la creación entera, 1230
 desde que empecé a luchar no he combatido nunca con uno:
 he combatido contra mil y contra cuatro mil,
 muy veloces y esbeltos eran todos, con coraza de hierro,
 y tenían buenas armas y caballos con armadura,
 y ahora ¿con uno sólo es que voy luchar? 1235
 Id a descabalgar y venid los tres juntos,
 o si preferís, venid como jinetes".
 Y uno de ellos me habló, creo que por jefe lo tenían
 [el viejo Filopapús, el primero entre los bandidos]:
 "A mí, no me digas estas cosas, para que no nos condenen 1240
y te jactarás mañana
 de que bandidos famosos luchan contra ti:
 y yo soy Filopapús, (y ese) Kínamos (y ese) Yianakis"*.
 Y rápidamente saltó desde su caballo,
 y desenvaina su espada, rápido se echó sobre mí, 1245
 y antes que coja mi espalda desde la raíz del árbol, 1247
 un espadazo me dio sobre mi escudo,
 y era fuerte el anciano y su arma nueva,
 y sólo la empuñadura <me> quedó en la mano; 1250
 los pedazos del escudo cayeron delante de mí.
 Y le gritaron entonces: "¡(Dale) otra más Filopapús!"
 Pero yo no lo dejé que me repitiera el golpe;
 un paso di hacia atrás, le di un golpe de maza
 e inmediatamente se le cayeron las armas de las dos manos, 1255
 y gritando del dolor y llorando el anciano se retiró.
 Y los otros vigilaban y me atacaron los dos,
 y entonces entendí que los combatientes eran muy valientes en la guerra,

* 1243 Kínamos, y Yianakis son los dos líderes de los bandidos a los que se hace referencia en el poema.

en el dar y recibir golpeé a Yianakis,
 y en una de las muchas vueltas a León Kínamos. 1260
 Me concentré en él, no me atacara inesperadamente
 y llamé a mi amada con un grito desde lejos:
 "ahora cruza, amada, las aguas frías y limpias,
 y tráeme mi cota para tenerla a la mano,
 para hacerlos que se huyan rápido delante de mis ojos". 1265
 Y ella mal me entendió y túnica me trae,
 y yo por la mucha prisa me la enrolló en el brazo
y contra ellos voy.
 A Yianakis separé para poder probarlo,
 y éste esperaba a darme con la espada; 1270
 pero le di un contragolpe en el brazo,
 y se le cayó la espada y su mano quedó colgando,
 y se cayó boca arriba el admirable Yianakis.
 Cuando esto vio Kínamos, de un salto monta a caballo
 y al corcel rápido anima para atacarme con la espada; 1275
 un mazazo fuerte le di a la testa de su caballo,
 y junto con su jinete ante mi se derriba.
 Y yo entonces le digo que se levante, que no yazga:
 "levántate, Kínamos, yaciente yo no te ataco,
 pero venga, recóbrate y, si quieres, vuelve a venir". 1280
 Veloz vuelve a levantarse, de un salto monta a caballo,
 y su lanza la ha cogido, con impulso se revolvió,
 y al corcel rápido lo anima para atacarme con la lanza,
 y le tiré su lanza, que se cayó abajo de su corcel,
 y su codo se rompió en el suelo como un vaso, 1285
 Y yo esto le digo, que se levante, que no yazga:
 "Levántate, Kínamos, yaciente yo no te ataco".
 Yaciente Filopapús se asombró cuando vio esto:
 "Dios te bendijo, joven, para tener tanta valentía,
 que te dignes gozar los años de tu vida, 1290
 y si no te es triste, y si no te es disgusto,
 manda tú que vengamos para ponernos bajo tus órdenes,
 y tenerte por cabeza de todas nuestras guerrillas
también de los bandidos,
 y que hagamos expediciones adonde tú nos lo ordenes, 1295
 y tú te podrás mover (libremente por donde quieras) con tu amada".
 Y entonces así le hablé, con todo mi desprecio:
 "Vete ya, Filopapús, y no te hagas ilusiones;
 Yo soy hijo único y solo voy a andar
 y solamente tengo esta niña y nada más necesito. 1300
 Nunca me he acostumbrado a realizar hazañas con otros.
 Quédate tú con tus guerrillas y con tus valientes muchachos,

e idos de caza adonde estáis acostumbrados,
y yo con mi amada permaneceremos juntos,
porque a los que unió Dios los hombres no separan; 1305
mientras haya Dios en los cielos y domine este mundo,
hombre ninguno me separará de mi amada.
Ahora bien, si queréis probarme otra vez,
iros a reunir nuevos bandidos,
que no han conocido mi fuerza ni saben quién soy, 1310
y yo aquí os voy a esperar, (aquí) aguantaré,
y voy a tener mis corceles y todas mis armas,
y entonces sí que vais a saber cómo ataco montado”.
Y coge Filopapús a sus dos muchachos
y se van por allí por donde vinieron; 1315
y en cuanto se alejan una milla,
los tres se reúnen, se detuvieron en un lugar;
se detienen y hablan, diciendo unos a otros:
“¿Cómo nos ha ocurrido eso? que se deshonor nuestra valentía.
En el río Eufrates, allí donde (la ciudad de) Samosata¹⁹⁹, 1320
cinco mil nos atacaron y no nos separaron;
nosotros aguantamos, ninguno se mareó,
y éste que estaba solo, a pie, y con (sólo) las sandalias
y con la túnica simple, ¿cómo nos ha hecho huir?
[Y entonces el anciano, escucha lo que les dice]: 1325
“Éste no es un ser humano de este mundo
¡(para) que no tema las heridas, que no tema las espadas!
Pues, éste es (como) una fiera que cuida su territorio”.
Y el viejo Filopapús a su vez tales palabras dice:
“Todo lo que estáis diciendo son consolaciones; 1330
pero yo vi en él un joven apuesto que otro tal en el mundo no lo hay,
que no le falte nada, y esté bien preparado.
Estas cosas Dios se las dio, tiene gran belleza
.....y una gran valentía
y osadía por encima de la de los demás y el carácter indómito. 1335
Menos mal que, cuando esto sucedía.....
no acertó a haber hombres para que se rieran (de nosotros).
Y la nombradía que tomamos por estar entre bandidos,
hoy la hemos perdido y más no nos van a necesitar.
Pero si oís mis palabras y convenís con mi idea, 1340
no tenemos que ignorar este hecho y luego él lo toma por costumbre
de aquí en adelante impedirnos realizar hazañas.
Sino hagamos humo que vengan los (demás) bandidos,
hagamos gran humazo y si están vivos que vuelvan,

¹⁹⁹ ciudad en el norte de Siria, en las orillas del río Éufrates.

quizás se estaba jactando y a ellos no los venció”. 1345
Y subieron a la cima e hicieron la señal,
tres días y tres noches encendían el fuego y ninguno apareció.
Y entonces <los> dos bandidos, Kínamos y Yianakis,
al viejo Filopapús de esta manera le hablan:
“Muchas pruebas nos hiciste y distinguidos nos hallaste; 1350
si a nosotros nos venció, ¿para qué buscas a los otros?
Vamos, pues, a Maximú²⁰⁰ y suplicale tú,
y quizás ella se avenga con nosotros y nos ayude,
y ella tiene muchos hombres y quizás quiera ayudarnos.
Y ataquémoslo sin aviso en la noche, 1355
y castiguémoslo despiadadamente”.
Y entonces Filopapús de un salto monta a caballo,
solo toma el camino y va donde Maximú.
Cuando Maximú lo ve, mucho se preocupa,
a Milimitsis²⁰¹ envía a salir a su encuentro. 1360
²⁰²“¡Bienvenido seas, Filopapús, mi mudado halcón!
Dónde dejaste tus muchachos, a Yianakis y a León
y cómo es que vienes solo? Esto mucho me preocupa.
Mi corazón amargas y me has afligido”.
Y el viejo Filopapús palabras falsas le dijo: 1365
“Recorría las montañas y las cimas de los montes,
y veía los matorrales y los pasos montañosos,
veía también los leones dentro del cañaveral
y miraba los ciervos en medio de la selva,
y me estaba preparando para entrar a combatirlos, 1370
y bien conoces de mí que no soy vago;
<y> llegaron mis bandidos y mensajes me trajeron:
la joven que yo guardaba para Yianakis
Acritis la raptó y junto con ella está gozando,
y valles frescos encontró, bellos árboles de sombra 1375
y cacería riquísima como quería y deseaba,
ciervos, jabalís y perdices (muy) bonitas;
mucho la ama a la esbelta, junto con ella goza.
Y si quieres, ayudemos a Yianakis y a León,
a Kínamos el famoso y a mí, tu suplicante. 1380
Ven, mi dueña y señora, y hagamos este trabajo
y nos vas a hacer el favor por nuestra amistad,
porque te dignaste aceptar venir a este trabajo”.

²⁰⁰ Una amazona. Posiblemente su nombre está relacionado con aquel que se menciona en un epígrafe del s.II hallada en Sebasteia (actual Sivas) del Mar Negro. Vemos como Diyenís, el héroe popular, lucha con una joven guerrera igual que Heracles u otros héroes antiguos.

²⁰¹ vasallo de la amazona Maximú. Posiblemente su nombre es de origen árabe Milim.

²⁰² le dirige la palabra Maximú.

Cuando lo oyó Maximú, un grande grito lanza: 1385
 “Filopapús, me conoces mucho mejor que los demás
 y que lo digas con verdad de que tú me conoces,
 que donde quiera nos encantábamos, siempre acudían a mí;
 porque combates y amenazas y muy grandes disturbios
 no los teme Maximú; todos bien lo sepan.
 y a esto ahora <tú> Filopapús, ¿quieres que venga? 1390
 También yo quiero ir para ponerlo a prueba,
 y todos le demos una paliza para quitarle la joven.
 Yo vendré con jinetes y con mi ejército todo,
 y si allí no lo encontramos ¡qué gran disgusto!
 Te obedeceré, anciano, y contigo voy a ir: 1395
 por el exceso valor que Dios me asignó,
 aunque suba hasta el cielo y corra por las nubes
 y aunque ande encima del mar, la joven no se me escapa”.
 A Milimitsis llamó y conversa con él:
 “El viejo Filopapús tiene otra vez cacería 1400
 y nos invita, que vayamos nosotros también con él;
 id, entonces, a reunir a unos mil bandidos,
 y de esos mil elige unos cien guerreros,
 y que tengan buenas armas y caballos con armadura
 y que estén bien armados y que den golpes fuertes, 1405
 buenas lanzadas y sangrientos golpes de espada,
 y si lo alcanzamos allí a ese joven que dicen
 que le demos leña y recuperemos la joven”.
 Y Milimitsis lo hizo tal como le fue mandado,
 y los cogió Maximú y viene hacia mí. 1410
 Y cuando ya se alejaron una milla o dos,
 de inmediato sus bandidos, Kínamos y Yianakis,
 tomaron el camino y salieron a su encuentro:
 “Bienvenida, mi señora, nobilísima señora,
 Dios te ha enviado, valor de los bandidos” 1415
 Entonces, volvió Maximú y a los bandidos dice:
 “Bienvenidos vosotros también, Yianakis y León,
 y por qué os descuidasteis y no vinisteis a mí?
 Yo aunque soy mujer no me descuidé en venir,
 y he venido yo también para ayudaros” 1420
 Yo estaba atento y los esperaba;
 mandé a mis guerreros a traerme unos caballos;
 y me <traen> cuatro potros magníficos entre los corceles,
 y los cuatro están atusados a la manera bizantina:
 Y los ensillé los cuatro y les puse la rienda 1425
 y pastan en el prado delante de mi tienda,
 y yo estuve mirando a ver cuándo es que vendrán.

Y mucho golpe escuché y grande de los escudos
 y a mi alma le decía: “Ellos son que están llegando”.
 Y veo a Filopapús junto con Milimitsis, 1430
 y oigo que dicen de mí, palabras muy obscenas:
 “Tenemos que buscarlo aquí, él que tiene a la joven,
 y ataquémoslo, vamos directamente contra él,
 antes de que se entere y coja sus armas”.
 Se volvió el primero de los bandidos y al anciano le agravia: 1435
 “A cien guerreros selectos nunca yo les he temido,
 y ahora ante uno solo ¿voy a quedarme mirando?
 ¿Y con qué cara después nos presentamos a Maximú?”
 Y vi oculta y silenciosamente, que venían hacia mí,
 y de un salto me monté en mi magnífico corcel, 1440
 y avancé un poco y me detuve que me vieran;
 y Filopapús al verme, apartado se detuvo,
 porque conocía bien como lo trato yo,
 y el bandido Milimitsis se lanzó sobre mí;
 una lanza blandía, para darme una lanzada, 1445
 y le quité la lanza y un golpe de maza le di,
 conoce tú que le di encima de los hombros
 y lo tiré abajo desde el caballo junto con la silla.
 Yo esperaba que se levantara y viniera contra mí
 <y> en ellos yo me fijaba. 1450
 Y el viejo Filopapús vino contra mí por el lado
 y un lanzazo me dio en las grupas del corcel
 que del dolor se dobló y grandes patadas dio,
 y de inmediato me volví y lo veo que va huyendo
 y entonces lo llamé desde lejos diciéndole: 1455
 “Espera me, Filopapús, ¿no te da vergüenza huir?
 Espera a pelear, por favor, aunque vayas a repetirme el golpe,
 me pareciste humillado y un poco triste;
 pero ahora veo que me equivoqué, mi viejo Filopapús,
 y veo que te entró rabia y oculto me mordiste”. 1460
 Y yo volví veloz y me puse la coraza,
 me puse un hermoso traje de pura tela de Bagdad,
 camisa árabe verde encima de la coraza:
 las puntadas eran de un palmo con leones en hilo de oro,
 y los botones enteros esmaltados y con perlas. 1465
 Y me di vuelta y los vi a todos ellos desde lejos,
 y venían y miraban como derecho tenían,
 y las lanzas alzaban y venían contra mí.
 Y yo me levanté rápidamente y cogí una silla de montar;
 y ensillo un corcel excelente, un caballo bien atusado, 1470
 un corcel bizantino bellísimo de cuatro años,

y lo ensillé y le puse las bridas y lo monté
y a mi amada le pedí lo siguiente:
que ande por el lugar y vaya un poco abajo,
y que vea y observe lo que yo les voy a hacer, 1475
y le ordené así con estas palabras que le dije:
“Mi amada maravillosa, y la flor de los Amores,
aunque caigan sobre mí muchos, ten cuidado de no gritar,
porque si oigo tu vocecita y me preocupo de ti,
y me descuido me darán algún golpe de espada o de maza, 1480
y luego les entrará el deseo de venir a por ti”.
.....Estuve sobre una roca
y clavé mi lanza y me quedé mirando
a ver cuándo vendrían contra mí <Kínamos> y Yianakis
y con <ellos> Maximú que era muy engreída, 1485
y montaba un corcel muy hermoso,
y su crin y su cola teñidas de color rojo,
sus cuatro cascos estaban bañados en plata,
y entretejidas las bridas con flores de oro.
Y su vestido bellísimo era y extraordinario: 1490
coraza de plata lleva, llena de piedras preciosas,
y su casco era esmaltado y extraordinario,
con visera dorada y con botones de oro;
grebas de piel ante morado y perlas adornadas,
y sus zapatos con hilo de oro bordados, 1495
y las empellas esmaltadas y los talones con piedras.
Cinco hombres la acompañaban por un lado y por el otro,
los conocí por sus trajes y por sus caballerías,
<y> eran Filopopús y Kínamos y Yianakis
y Liandros²⁰³ el admirable con Milimitsis. 1500
cuando <todos> se aproximaron a la orilla del río,
dirigiéndose Maximú al anciano, eso le decía:
“¿Dónde están sus tropas con las que voy a luchar
y dónde están sus jinetes y dónde están sus valerosos
.....con los que voy a luchar? 1505
Y el viejo Filopapús a Maximú decía:
“¿Tú ves a ese joven que está sobre aquella roca,
que ha clavado su lanza y que está apoyado en ella?
Él espera que vayamos todos nosotros sobre él,
y aunque él solo está, a nosotros no nos teme. 1510
Si halla lugar por donde entrar en medio de nuestra gente
cual un halcón de color claro cuando se abate sobre su caza
y sus alas las despliega y a los pájaros mata,

²⁰³ un bandido, compañero de la amazona Maximú.

si de esta manera cae sobre nosotros, nadie lo podrá atacar.
 Pero permanezcamos esperando y vigilémoslo 1515
 y rodeémoslo para que no pueda montar,
 pues si se monta a caballo, nos va a poner en fuga”.
 Y entonces la puta Maximú al anciano insulta:
 “Vete de aquí, viejo rabioso, hijo de la ruina,
 que por tu mucha vejez se te aflojó el culo. 1520
 Yo pensaba que tenía tropas y guerreros valientes
 y mis guerrilleros me traje y me vine a batallar.
 Yo totalmente sola me lanzaré contra él,
 le cortaré la cabeza y aquí os la traeré,
 le cogeré la joven y aquí os la traeré, 1525
 cogeré vuestra deseada y aquí os la traeré,
y vosotros no os molestéis”.
 De inmediato picó su cabalgadura para atravesar el río,
 Y yo le llamé, gritándole de lejos:
 “¡Quédate allí, Maximú, y no pases para acá! 1530
 Los hombres deben cruzar y no las mujeres.
 Yo he de cruzar el río, Maximú, en vez de ti,
 y te premiaré como derecho tienes”.
 Y mi corcel gris piqué para atravesar el río,
 y el río llevaba mucho agua y ensuciada, 1535
 y mi caballo se cayó y se sumergió hasta el cuello,
 y un árbol envió el Señor en medio del río,
 si hubiera faltado el árbol, se habría ahogado Acritis.
 Cuando esto vio Maximú, se abalanzó sobre mí,
 (y) una lanza blandía para darme una lanzada, 1540
 y al punto su lanza hice sin demora caerse abajo,
 y (también) tiré su maza y a Maximú eso le decía:
 “Me apiado de tu belleza, señora, ten cuidado de no ponerte en peligro
 pero daré <Maximú>, un golpe de maza a tu corcel,
 y, Maximú, por el golpe, entiende tú con quién estás peleando”. 1545
 Y yo un mazazo le di a su caballo en las ancas;
 y se desplomó de espaldas el fabuloso corcel.
 Y entonces de nuevo Maximú de este modo me rogaba:
 “Señor, teme a Dios y discúlpame, pero
 que me traigan otro caballo para montar, 1550
 y conocerás, joven, tú también mi valentía”.
 Y yo le concedí el volver a montar
 y si esto le apetece, que me ataque por segunda vez.
 Y a Líandros llamó y le trajo un corcel;
 de un salto monta a caballo y coge también una lanza, 1555
 y de lejos me llamaba: “Aquí te veo, Acritis!”
 Y la lanza estiró para darme una lanzada.

Un golpe de espada a su caballo di en la cabeza;
 las dos partes se separaron y al acto se cayeron;
 era muy bella <la> silla, entera se desbarató; 1560
 y se quedó Maximú en el campo a pie y en estado lamentable.
 Me besó el calzado y de este modo me rogaba:
 “Señor, teme a Dios, perdóname de nuevo
 en esto, estúpidamente,
 porque he sido enseñada por hombres locos, y rebeldes, 1565
 solamente tú me venciste, que otro no me posea”.
 Y <entonces> yo a Maximú de esta manera le respondí:
 “Pero por Dios, Maximú, no puedes desear eso;
 la joven que yo amo es de familia noble;
 posee inmensa fortuna y familiares muy gloriosos 1570
 y hermanas muy deseables y hermanos ricos;
 y a todos los abandonó para venir conmigo,
 que (solamente) Dios, el todopoderoso nos separe.
 Pero si deseas solamente hacer el amor, yo te lo haré”.
 Y me bajé de mi negro y me despojé de mis armas, 1575
 lo que deseaba Maximú yo se lo hice enseguida,
 y una vez que se lo hice a la puta Maximú,
 monté de inmediato mi caballo y me fui hasta la joven.
 Y a la esbelta entonces, escucha tú qué le digo:
 “¿Has visto, mis bellos ojos, qué grandes hazañas hice?” 1580
 Y entonces la esbelta niña, escucha tú qué me dice:
 “Mis bellos ojos, te vi, la luz de mis ojos,
 cómo luchaste solo contra todos los bandidos,
 y cuando peleaste solo con la joven Maximú,
 en el estrecho paso, en el riachuelo profundo, 1585
 mucho te tardaste; creo que la gozaste”.
 Y a la esbelta entonces así le converso:
 “Cuando le di a su caballo el último golpe de maza,
 se cayó Maximú desde el caballo abajo,
 era muy bella <la> silla; entera se desamoldó, 1590
 y créeme, esbelta, que te digo la verdad,
 mucha pena sentí por sus dos corceles”.
 Y entonces la joven se rió a carcajadas,
 me abrazó muy dulcemente, y me dio muchos besos;
 y a la niña entonces de este modo le hablo: 1595
 “Al desvirgar a Maximú tres males le hice:
 primero la poseí, segundo, la avergoncé,
 el tercero y el mayor, que perdió su virtud²⁰⁴”.
 Y se iba deshonrada lejos de Milimitsis.

²⁰⁴ Literalmente “valentía”, sinónimo de la virtud de una Amazona.

Y Líandros el humilde, avergonzado del todo, 1600
y el resto de los cien guerreros de Maximú,
y Kínamos el admirable, pero también don Yianakis,
los otros cien bandidos y el viejo Filopapús,
todos ellos se dispersaron por el temor a Acritis,
no sea que los alcance y a todos los maltrate. 1605

<V. LA CASA EL JARDÍN Y EL SEPULCRO>

Como la juventud siempre dispone del placer en abundancia,
y se deja llevar por la riqueza y la gloria mucho,
con todo esto cumplió el Diyenís Acritis.
Fue siempre muy famoso por sus grandes hazañas en la guerra,
pues desde el amanecer hasta el anochecer 1610
su nombre se cantaba en el mundo entero.
Y una vez que fue temido por todo el universo,
y que a muchos subyugó muchos emires y árabes,
mató a líderes de ladrones y a todos los bandidos,
y cuando dejó de pelear dando y recibiendo golpes, 1615
y ya no se preocupaba por otras satisfacciones,
le pareció bien al joven vivir en el campo.
Revisó minuciosamente todo el terreno aledaño;
pero Acritis no encontró lugar que le gustara para establecerse,
sino que al río Éufrates se complació en ir a habitar, 1620
como quería y deseaba, hizo allí su castillo,
y recorrió todos los lugares cerca del río
y en lugar con praderas de densa arboleda,
en cuyo alrededor se levantaban bellos árboles de sombra
y hermosísimas aguas descendían de las montañas 1625
y parecía el lugar bello como el paraíso.
Y desvió el río de este prado,
e hizo un lugar agradable y un bello paraíso,
e hizo un jardín que rodeaba la casa,
y le construyó murallas magníficas con torreones, 1630
por fuera cubiertas con mármoles visibles desde lejos,
agraciadísimo, impresionante, que se distingue de todo.
[Y de la raíz del árbol brota un pozo de agua].
Y cerró los cuatro brazos del río
y riega la ladera del monte y a toda ella lleva el agua. 1635
Y construyó muchas cisternas de hormigón²⁰⁵,
para poder regar unas tierras aisladas,
<y> construyó criaderos de peces maravillosos. 1638
Plantaron también palmeras en este pequeño paraíso 1641
y árboles de bálsamo trajeron desde el país de Egipto: 1640
cuyas hojas son verdes y su flor es roja, 1642
su raíz un palmo gruesa, toda madera preciosa²⁰⁶
..... muy perfumado es su fruto
y sus ramas rojas y entretejidas 1645

²⁰⁵ en el texto “mezcla bizantina”

²⁰⁶ en el texto “de aloe” pero no tiene ningún sentido porque es otro árbol

y brota de su raíz agua fresca y limpia como la nieve,
huele como agua de rosas, y es un desvanecimiento para los hombres.
E hizo un patio maravilloso y muy bella piscina,
y delante árboles aromáticos.
Hizo también una segunda planta con patio (elevado) y terrazas, 1650
y un muro construyó alrededor,
y figuras de animales colocó, todas de oro y de plata,
leones, leopardos y águilas, perdices y hadas,
y brota desde sus bocas y desde sus alas
agua pura, cristalina, agua perfumada, 1655
y luego el agua cae en las bellísimas piscinas.
Y colgó jaulas de oro en las ramas de un árbol,
con bellos loros que cantan y dicen:
“Goce, tú Acritis, goce con tu amada”.
Construyó un bonito puente en el río Eufrates, 1660
lo sostiene un arco único desde un extremo a otro,
y levantó un edificio de cuatro arcos encima del puente,
maravilloso, con cúpula y con mármoles blancos;
lo sostienen bellas columnas verdes, hermosísimas,
y debajo construyó un mausoleo, 1665
para que se entierre allí el cadáver del guerrero.
Escuchad y admirad la tumba de Acritis,
que era en extremo maravilloso, y más que todos los demás,
(incluso) más que la del rey del país de Persia
<quien>..... 1669 a
hizo construirse un mausoleo adornado y bellísimo, 1670
y fue enterrada la reina en el lugar Parsa-Garda²⁰⁷
Éste mausoleo pues el bellísimo y hermosísimo,
no creáis, oh señores, que su existencia es falsa,
sino creedme del todo de que en verdad existe,
y todo lo que se dice es verdadero. 1675
No sólo acerca de la muerte,
sino sobre su tumba hablo yo y digo la verdad.
Y cerca del dormitorio , delante de la piscina,
bajo la sombra de un árbol, hay una hermosa cama:
de esmeralda eran las bases de las patas y de cristal sus largueros 1680
y las patas enteras de oro, con pierdas preciosas;
y las sábanas de la cama son de seda morada,
y encima está la cubierta de seda árabe,
y por arriba una tela de lana morada con lunares verdes,
y el edredón con unas hadas bordadas en oro. 1685
Y sobre esto yace el Diyenís acostado.

²⁰⁷ sede y mausoleo de los reyes de la Persia antigua.

Y ante sus rodillas está sentada su deseada
y a su alrededor están trescientos guerreros,
y los trescientos son hermosos y visten todos de rojo,
llevan espadas adornadas con piedras y ante él están de pie:
por guardianes los tenía en los pasos montañosos,
y de las naciones bárbaras defendían al Bizancio.
Y como bellos pajarillos cuando vuelan,
tocan música al maravilloso Acritis.

1690

<VI. LA MUERTE DE DIYENÍS>

Porque todo lo agradable de este mundo falso 1695
lo domina la muerte y lo gana el Hades,
alcanzó también hoy a Diyenís Acritis.
Y sabiendo esto, llorad por Diyenís Acritis,
y viéndolo, lamentad del fondo del corazón
la desdicha que ocurre, el hecho lamentable y el dolor. 1700
Desde que se creó este mundo engañoso,
en ninguna generación apareció alguien,
como este joven, el maravilloso Acritis,
ni en virtud ni en halago ni en gloria ni en riquezas.
Y hoy se muere, y desaparece del mundo, 1705
porque cayó atacado por una enfermedad mortal y se muere.
Y los codos apoyó en su almohada,
y a sus guerreros decía, de este modo les ordena:
“¿Os acordáis, mis valientes, de las llanuras de Arabia,
donde los campos eran secos y los calores enormes, 1710
cuando una vez nos rodearon unos árabes armados
y no conseguisteis coger las armas rápido
y me rodearon trescientos y en el medio me colocaron,
y hasta montar vosotros yo a todos los desbaraté?
También, guerreros míos, ved otra maravilla: 1715
Por un estrecho paso del río Éufrates
había un cañaveral espeso y un lugar fresco,
allí puse mi tienda para que descansáramos,
y cuando descansamos, quisimos divertirnos
y todos corristeis y saltasteis en el río. 1720
Y (entonces) aparecieron dos leones, <junto> con las leonas
y traían sus cachorros y todos estaban furiosos;
cuando los visteis, muchachos, <al punto> todos huisteis
y me dejasteis solo en medio de las fieras,
y visteis que desmonté y fui con mi maza contra ellas. 1725
Y los leones venían por detrás a devorarme,
y cuando le di un golpe a la leona en la cabeza,
se adentraron los leones dentro del cañaveral.
Pero por Dios, <muchachos míos> y os <lo> digo de verdad:
por el terrible misterio que ahora me acompaña,
jamás yo he dejado que se muriese ninguno de vosotros,
y esto os lo recuerdo, para que os acordéis de mí.
Y otras veces no llegasteis y yo luchaba solo
y yo sólo os protegía, a vosotros y a mi amada.
También, cuántos bandidos a mi tienda han venido, 1735
cuántas tormentas sufrí en horas de grandes necesidades,

y cuántos han intentado raptármela
a la hermosísima, y bella amada mía,
desde que por primero salió del hogar paterno.

Solos andábamos, ella y yo juntos 1740
y un dragón os habló desde un cañaveral,
y se metamorfoseó en un joven sensual y hermoso;
llamas y fuego sacaba de su boca,
y cruelmente me dijo que me la arrebataría
y que a mí me devoraría ... 1745
Y entonces, Dios todopoderoso y que todo lo domina,
ayuda nos prestó y nada nos pasó.
Y mirad, mis muchachos, cómo me enfrenté solo,
y vosotros en otro lugar estabais, y no conmigo.

Y ahora os hablo bien y os aconsejo: 1750
tened siempre en la mente el pensamiento de la muerte,
teneos amor infinito unos a otros en este mundo,
y Dios todopoderoso, que a la creación domina,
que os encamine hacia grandes hazañas,
y todos hemos de estar en aquel día terrible 1755
.....<y> se juzgarán las acciones
y cada uno reciba pago por su propia obra
y Dios misericordioso no os aparte a vosotros.
A los trescientos os dejo un corcel a cada uno,
y tres corazas y una espada, 1760
y a los trescientos os dejo una maza a cada uno
y os digo lo siguiente: que siempre me recordéis,
y no entréis guerreros míos al servicio de otro señor,
porque a otro Acritis no veréis en el mundo”.

Y cuando hubo completado todas estas donaciones, 1765
sintió un ángel de fuego que venía desde los Cielos;
y cuando lo vio Diyenís se asustó grandemente
y llamó a su amada para que vea la visión:
¿Ves, bonita, al ángel que me va a llevar?
Mis brazos se paralizaron por la visión del ángel, 1770
mis hombros se paralizaron por la visión del ángel”.
Dice al ángel que espere y a su amada habla:
“Como viste desde el principio cuando nos enamoramos,
ya lo sabes y recuerdas, esbelta, aquellos primeros tiempos 1787
entonces cuando muchos quisieron matarme
y siempre los perseguía y muchas cosas más les hice;
y a <los> bandidos vencí y a toda Siria, 1790
y los desiertos transformé en ciudades habitadas;
todo esto lo hice, amada, para conquistarte a ti;
pero has de saber que ahora estoy moribundo. 1793

Hoy día nos separamos y yo me voy para el mundo 1794
oscurísimo, negro, y voy abajo hacia el Hades 1775
y hoy me lleva la muerte y me voy.
Mi amada, no me acuses en el otro mundo,
a no ser que coincidamos en aquel terrible juicio.
Sé que tienes que comer, beber, bañarte y cambiarte,
y te dejo muy rica en todos los aspectos; 1780
tienes fortuna cuantiosa, en plata y en oro,
y mis lechos están llenos de telas de púrpura.
<Amada mía>, no pienses abrazar a otro hombre,
pero si lo piensas, piensa en el amor de un buen joven,
que no tema al peligro en las terribles guerras; 1785
y siempre en tu mente llévame y no te olvides de mí.

<APÉNDICE I <EPÍLOGO>

“Carón vence ²⁰⁸ totalmente quien nunca fue vencido, Carón es quien me separa de ti que (eres) mi amada, el Hades me recibe y tengo mucha pena, por ti la desdichada y pobre viuda. Así que ruégale a Dios con el fondo de tu corazón, suplica al Único agrado y filántropo, para que se arrepienta y deje a mi alma vivir. Y si Dios no acepta el ruego y quiere que me muera, el ardor de la viudez no lo podrás soportar, porque no tienes a nadie en este mundo, ni padre, ni hermanos, ni nadie que te proteja”. Y cuando ella escuchó las palabras de su amado, al punto hacia el este sus brazos levantando, se dirigió al Señor con afligida voz: “Señor Dios, Rey de todos, el que creó los siglos, el que sostuvo el cielo y el que fundó la tierra, el que rodeó con arena el infinito mar y con su palabra hizo que vivan peces en ésta, el que creó con tierra a Adán y a Eva, el que plantó con su propia mano el hermoso paraíso, el que levantó con su palabra montes y los bosques, (el que) hizo aparecer luz y aire para mí la desdichadísima, el que descendió del cielo como lo quisiste, Verbo, y que te hiciste de carne, Creador mío, por mí, y una madre inmaculada desde el cielo la fecundaste,e inmutable naciste, y sufriste por voluntad y fuiste crucificado, mi Cristo, regalándome resurrección a mí también la caída ²⁰⁹ . Resucita a mi señor, Filántropo y dale, de nuevo salud, como misericordioso (que eres), Verbo, y que no vea yo nunca <la> muerte de mi muy amado. Y como entonces que resucitaste, a Lázaro, mi Cristo cuando a Marta y a María viste, Filántropo, llorando amargamente, así resucita ahora también a un joven desesperado por <los> médicos todos, por conocidos y amigos, y que en Ti puso sus esperanzas todas y que siempre confiaba en el auxilio tuyo. Sí, Señor Filántropo, el único que conoce las corazonas,	1795
	1800
	1805
	1810
	1815
	1820/1821
	1825
	1830

²⁰⁸ literalmente “*hace huir*”

²⁰⁹ en el original es masculino

<sí, Señor>, que te empobreciste voluntariamente por mí, 1835
 que te vestiste con mi enfermedad con voluntad,
 que una muchedumbre inmensa alimentaste con cinco panes,
 no ignores la súplica de la indigna de mí,
 sino que envía velozmente tu santa misericordia;
 Señor, inclina tu oído y escucha mi deseo,
 apresúrate en la necesidad, apúrate en la tristeza, 1840
 ven Tú en auxilio de nosotros los suplicantes,
 y por tu piedad, Misericordioso, haz un milagro en nosotros. 1842
 De la muerte resucita, Clemente, a tu suplicante, 1844
 extrae de la muerte a un joven no arrepentido, 1845
 porque Tú dijiste, Señor, que en absoluto querrás
 la muerte de un pecador hasta que vuelva al camino.
 Y ahora, Dios Filántropo, ayuda al yaciente
 <y> estira tu vigorosa mano como benefactor,
 y como a Pedro salvaste del peligro del mar, 1850
 así ten piedad también de tu mísero suplicante,
 y si no, Señor, manda, que primero muera yo
 para no verlo a él sin voz, yaciente sin respiro,
 y con los hermosos ojos tapados,
 y no ver sus bellas manos, que son acostumbradas en hazañas, 1855
 cruzadas, arregladas como de un muerto.
 No ignores mis lágrimas, Cristo, de la suplicante de mí
 y no permitas que yo vea una tristeza tal,
 sino que toma mi alma antes de que suceda esto,
 porque todo con verbo puedes, nada Te es imposible”. 1860
 Mientras decía estas cosas con muchas lágrimas,
 al volverse, ve de repente el joven agonizante.
 Y tal inmenso dolor no pudiendo aguantar,
 se desmayó, en la tristeza hundida,
 y desplomándose al suelo, entregó su espíritu, 1865
 porque nunca hubo conocido la verdadera tristeza,
 y en el mismo instante ambos se murieron.

<APÉNDICE II <LA INFANCIA DE DIYENÍS>

Entonces el niño Diyenís Acritis se criaba debida y correctamente, y como el sol brillaba su rostro y como un ciprés crecía día a día e hizo brazo (fuerte) y (era) poderoso como hombre valiente,	610
Cuando pudo controlar las bridas, tomó lanza y una maza, para ir con los cazadores, para salir a pasear. Y miraba el niño el montón de las fieras y descendió hasta el medio de las fieras. Ahora os vamos a narrar los juegos de su niñez.	615
Dios le dio felicidad con su mucha valentía y donde quiera que se encuentre, hace hazañas.	620

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- ABU HALP: Amigo o familiar del Emir, v. 506
- ALEPO: Ciudad del noroeste de Siria, v. 236
- AMORION: Ciudad del Asia Menor, v.258
- BABILONIA: Antigua ciudad en las orillas del río Éufrates y cerca de la ciudad Bagdad del río Tigris. En los vv. 234 y 724, aparece en el lugar de la actual Bagdad, y en el v. 536 como el actual Cairo que antiguamente se denominaba Babilonia de Egipto.
- BAGDAD: La ciudad de Bagdad, v. 232/3, 568, 1462.
- BASORA: La ciudad cerca del Golfo en el punto donde se unen los ríos Eufrates y Tigris²¹⁰, v. 232/233.
- CAROILIS: El hermano del Emir, v. 145
- CONSTANTINO Ducas. El hermano menor de la madre de Diyenís Acritis y el único de los cinco hermanos que se menciona con su propio nombre; uno de los protagonistas de la obra, vv. 57, 736, 753, 789.
- COSROES: El rey persa Cosroes II (590-628 d. JC) quien recuperó el imperio de Darío, llegó a sitiar Constantinopla hasta que subió al trono de Bizancio Heraclio I (610 - 641 d. JC) quien acabó con el imperio persa, v. 1080.
- DAYR AL-ZAWR: Ciudad de Siria (en el texto Orazawuro), v. 246.
- DUCAS: Noble familia bizantina de Asia Menor en la que pertenece el bisabuelo de Diyenís por parte de su madre (posiblemente el personaje histórico Andrónico Ducas), v. 137.
- ETÍOPES: El pueblo que habita en el sur de Egipto; normalmente los negros de Nubia, v.545
- FILOPAPÚS: El jefe de los bandidos (απελάτες) cuyo nombre está relacionado con el rey de Comagene y cónsul romano en el año 109. vv. 646, 650, 653, 656, 670, 677, 685, 700, 1239, 1243, 1252, 1288, 1298, 1314, 1329, 1349, 1357, 1361, 1365, 1385, 1390, 1400, 1430, 1442, 1451, 1456, 1459, 1506, 1603.
- HARUN: Padre del Emir y abuelo de Diyenís Acritis. Se trata de Harun al-Rashid (766-809 d. JC), califa abasí desde el 786 hasta su muerte. Obligó al imperio bizantino a pagar tributo (807 d. JC). Su época representa el cenit de la prosperidad y riqueza del Islam. Ha quedado inmortalizado en los cuentos de *Las mil y una noches*, v. 145.

²¹⁰ Acepto la opinión de Ricks, (1990:184). Alexiou sostiene que se trata de la ciudad de Siria entre Jerusalén y Beirut que Teofanes denominaba Bosra

HASSASI: Nombre de una secta de fanáticos musulmanes, *La secta de los asesinos*, con base en el actual Himş, que mataban bajo el efecto del hachís a los que consideraban traidores del islam, v. 245.

HELENOS: Los antiguos griegos; los paganos, vv. 710, 713, 719.

HERACLION: Ciudad de Asia Menor. Actual Ereğli, vv. 732, 946.

HERMÓN: Río entre Asia Menor y Siria, v. 262.

HIMŞ: Ciudad de Siria occidental, v. 246.

IKEA: Lago de lugar desconocido, v. 924.

IKONION: Ciudad de Asia Menor. El actual Konya, vv. 258, 732.

JALCOPETRIN y JALCOPETRA: “Minas de Cobre”. Nombre general, vv. 293, 332, 426, 321.

KINAMOS, LEÓN: Uno de los líderes bandidos. Posiblemente su nombre refleja el rey parto del s. I. vv. 1243, 1260, 1274, 1279, 1287, 1348, 1380, 1412, 1499, 1602 // 1260, 1362, 1379, 1417.

KIR-MAGASTROS: La familia de la abuela materna de Diyenís Acritis. Posiblemente de la ciudad de Cilicia (Asia Menor), Magarsos, v. 138.

LÍANDROS: Un bandido, compañero de Maximú, vv. 1500, 1554, 1600.

LYKANDÓS: Ciudad de Asia Menor, sede de general bizantino. El actual Kizlar Kalesi, v. 921.

MAIAKIS: Amigo o familiar del Emir. Posiblemente Malak v. 507.

MANS(S)UR: El nombre del Emir (Μούσουρος), padre de Diyenís Acritis, v. 723.

MAXIMÚ: Una Amazona. Posiblemente su nombre está relacionado con aquél de una epígrafe del s. II d. JC, hallada en Sebastea (actual Sivas) del Mar Negro; v. 1352, 1358, 1359, 1384, 1389, 1410, 1416, 1438, 1485, 1502, 1506, 1518, 1530, 1532, 1539, 1542, 1545, 1548, 1561, 1567, 1568, 1576, 1577, 1584, 1589, 1596, 1601.

MILIMITSIS: Nombre árabe posiblemente Milim. Vasallo de Maximú, vv. 1360, 1399, 1409, 1430, 1444, 1500, 1599.

MUSA: Nombre árabe para el arameo Moisés. Amigo o familiar del Emir, v. 506.

MUSELÓM: El abuelo paternal del Emir, posiblemente ABU MUSLIM, compañero de Mahoma, v. 146.

MUNSTANSIR: Hermano de la madre del Emir, v. 261.

MUZAF(F)AR: Un sarraceno, v. 337.

MYLOCOPIA: Lugar en el Asia Menor, situado en el este de Ikonion. Significa “Cantera de Piedras de Molinos” (actual Melegob), v. 503.

NICOMEDIA: Ciudad bizantina en la costa de Asia Menor cerca de Propontís. Actual Ismit, v. 259.

PARSA-GARDA: Sede y mausoleo de los reyes de la Persia antigua, v. 1671.

PRENETO: Ciudad bizantina en Propontís, en el oeste de Nicomedia, v. 259.
RAQQA: Ciudad de Siria junto al Eufrates; es la patria del Emir. Fue fundada en la segunda mitad del s. VIII por Al-Man(s)ur (Abu Yafar). Se conserva el palacio de Harun al-Rashid, v. 527, 531.
SAMOSATA: Ciudad de Siria del norte (de la antigua Comagene) en la orilla del río Eufrates, v. 1320.
SAN TEODORO: Santo militar de Ponto. El patrón de los soldados fronterizos (Απελάτης), v. 891.
SUDALIS: Sarraceno vasallo del general bizantino suegro de Diyenís Acritis, v. 928.
YIANAKIS: Uno de los líderes de los bandidos (απελάτης), vv. 633, 1243, 1259, 1269, 1273, 1348, 1362, 1373, 1379, 1412, 1417, 1485, 1499, 1602.
ZYGÓS: Antitaurus. Sierra del este de Asia Menor, v. 262.

15. Bibliografia

- A. Politis 2004: Πολίτης, Α., 2004, “Γραμματολογικές απογραφές και συνθετικές θεωρήσεις της λογοτεχνίας” en Κιτρομιλίδης, Π.Μ. & Σκλαβενίτης, Τ.Ε. (eds.), 2004: pp. 321-42.
- Academia de Atenas 1962: Ακαδημία Αθηνών. 1962, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια (εκλογή)*, τ. Α'. Αθήνα. (Σπυρικήκης, Γ.Κ.).
- Academia de Atenas 1968: Ακαδημία Αθηνών. 1968, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια (μουσική εκλογή)*, τ. Γ'. Αθήνα. (Σπυριδάκης, Γ.Κ. & Περιστέρης, Σ.Δ.)
- Adontz, N., 1929-30, “Les fonds historiques de l'épopée byzantine Digénis Akritas” en *Byzantinische Zeitschrift* 29: 198-227.
- Alexiou 1979. Αλεξίου, Σ., 1979, *Ακριτικά. Το πρόβλημα της εγκυρότητας του κειμένου Ε. Χρονολόγηση – αποκατάσταση χωρίων – ερμηνευτικά*. Ηράκλειο.
- Alexiou 1983a: Αλεξίου, Σ., 1983a, “Παρατηρήσεις στον *Ακρίτη*”, *Αριάδνη* 1: 41-57.
- Alexiou 1983b: Αλεξίου Σ., 1983b, “Ο *Διγενής Ακρίτης* του Εσκοριάλ”, *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών*, 58: 68-83.
- Alexiou 1985: Αλεξίου, Σ., (ed.), 1985, *Βασίλειος Διγενής Ακρίτης: (κατά το χειρόγραφο του Εσκοριάλ) και το άσμα του Αρμούρη*, Αθήνα: Ερμής.
- Alexiou 1987: Αλεξίου, Σ., 1987, “Για την έκδοση του *Ακρίτη* και του *Αρμούρη*”, *Μαντατοφόρος* 25-6: 57-62.
- Alexiou 1990: Αλεξίου, Σ. (ed.), 1990, *Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και τα άσματα του Αρμούρη και του Υιού του Ανδρονίκου*, Αθήνα: Ερμής.
- Alexiou, S, 1993, “*Digenes Akrites*: Escorial or Grottaferrata? An overview” en Beaton & Ricks 1993: 15-25.

- Alonso Aldama, J., (2002a). “Τα χειρόγραφα της Τραπεζούντας και των Αθηνών του *Διγενή Ακρίτα*: για μια νέα έκδοση και μελέτη των παραλλαγών τους”, *Τ’ άδόνιν κείνον πού γλυκά θλιβᾶται-Εκδοτικά και ερμηνευτικά ζητήματα της δημόδους ελληνικής λογοτεχνίας στο πέρασμα από το Μεσαίωνα στην Αναγέννηση: Πρακτικά του 4ου Διεθνούς Συνεδρίου Neograeca Meddi Aevi, Λευκωσία, Νοέμβριος 1997*. Εκδ. Παναγιώτης Αγαπητός και Μιχάλης Πιερής. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, pp. 61-93.
- Alonso Aldama, J., 1997, ‘‘El verso decapentasilabo’’. *Más cerca de Grecia- Πιο κοντά στην Ελλάδα* 12-13: 17-54.
- Alonso Aldama, J., 2002b, “Los textos manuscritos de *Diyenís Akritis*: Tradición e innovación. “La variación entre las versiones T y A”. *Grecia y la Tradición clásica: Actas del II Congreso de Neohelenistas de Iberoamérica, VII Jornadas de Literatura Neogriega, La Laguna, 30 de octubre-3 de noviembre de 2001*. Ed. Isabel García Gálvez. Universidad de la Laguna, pp. 293-307.
- Alonso Aldama, J., 2002c, “Consideraciones sobre la rima de la versión O de *Diyenís Acritis*” *Veleia*. Anejos. Series Minor 17: 201-213.
- Alonso Aldama, J., 2003a, “Tradición, transmisión y versiones: por una edición sinóptica experimental de todos los testimonios griegos del *Diyenís Acritis*” en *Estudios Neogriegos: Boletín de la Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos Anexo 1*: 69-80.
- Alonso Aldama, J., 2003b, ‘‘La traducción de los textos griegos, clásicos, medievales y modernos: diferencias y semejanzas’’. *Estudios Neogriegos: Boletín de la Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos* 6: 43-56.
- Alonso Aldama, J., 2005a, “Observaciones sobre el modo de readaptación de la versión A de *Diyenís Acritis*”, *IIIer Congreso de Neohelenistas de Iberoamérica, Vitoria- Gasteiz, 2-4 de junio de 2005*.
- Alonso Aldama, J., 2005b, ‘‘Συναλοιφή, αφαίρεση, κράση, έκθλιψη και διαλοιφή στα δημώδη βυζαντινά κείμενα: οι διασκευές T και A του

- Διγενή Ακρίτα*’. *Αναδρομικά και Προδρομικά- Approaches to texts in early Modern Greek: Papers from the conference Neograeca Medii Aevi V, Exeter College, University of Oxford, September 2000*. Eds. Elizabeth Jeffreys and Michael Jeffreys. Oxford, pp. 153-168.
- Alonso Aldama, J., 2009, *Diýenis Acritis. Manuscrito de Atenas. Edición crítica (y sinóptica con la versión T), estudio lingüístico, métrico y comentario*. 3 vols. Vitoria-Gasteiz.
- Alvar, C., y Paredes, J., (eds.) 2005, *Les Chansons de geste. Actes du XVIe Congrès International de la Société Rencesvals pour l’Étude des Épopées Romanes. Granada 21-25 juillet 2003*, Granada.
- Apostolakis 1926: Αποστολάκης, Γ., 1926, *Τα δημοτικά τραγούδια. Μέρος Α’, Οι συλλογές*. Αθήνα.
- Argyriou, A., 1991, “L’ épopée de *Digénis Akritas* et la littérature de polémique et d’ apologétique islamo-chrétienne”. *Βυζαντινά* 16: 7-34.
- Aristóteles, 1988, *Aristotelis ars poetica =poética de Aristóteles*. Trad. García Yebra, V. Madrid: Gredos
- Augustinos, J., 1971. *Nationalism and cultural ferment in Greece: 1897-1912*. Indiana University.
- Ayensa 2008, en *K: Περιοδικό Κριτική Λογοτεχνίας και Τεχνών*, 17: 88-96.
- Ayensa Prat, E., 2004, “Le *Poème de Digénis* entre la *Chanson de Roland* et le *Poème du Çid* (Quelques reflexions sur les rapports entre la poésie épique grecque, castillane et française à partir ‘ un texte inedit d’ A. E. Solá)”, en *ACRINET* (ed L’Université de l’Europe, Paris, pp.60-79. También en la red: http://www.prismanet.gr/acrinet/files/ACRINET_FR.pdf
- Ayensa Prat, E., 2004a, *Cancionero griego de frontera*, Madrid: CSIC
- Ayensa Prat, E., 2007, “Ecos cidianos en la tradición épica griega”, *Ínsula* 731:14-17.

- Bádenas de la Peña, P. & Ayensa Prat, E. (eds.) 2004, *Épica europea de frontera. Ressons épics en les literatures i el folclore hispànic – El eco de la épica en las literaturas y el folklore hispánico*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Publicado también en la red: http://www.prismanet.gr/acrinet/files/ACRINET_SP.pdf
- Bádenas de la Peña, P., 2004, “La épica española y la épica de Diyenís”, en Bádenas & Ayensa (eds.) 2004: 41-52.
- Bádenas de la Peña, P., 2004a, “El poema de Diyenís Acrita y la épica castellana” en Perez Martín I. y Bádenas de la Peña P. (eds.) 2004. *Bizancio y la península ibérica. De la antigüedad tardía a la edad moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 273-293.
- Bajtín, M., 1988, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial. [En ruso fue publicada en el 1941].
- Bajtín, M., 1989, *Teoría y Estética de la Novela. Trabajos de investigación*, Trad.: Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.
- Bajtín, M., 1992, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, pp. 252 y 267.
- Banús, E., & Galván, L., 2000, “De cómo Mio Cid y su Poema viajaron a Alemania y retornaron a España: la recepción de una recepción”, *La Corónica*, 28.2: 21–50.
- Bäumli, F.H., 1984, “Medieval texts and the two theories of oral-formulaic composition: a proposal of a third theory”, *New Literary History* 16.1: 31-49.
- Bayo, J.C., & Michael, I., (eds.), 2008, *Cantar de Mio Cid*, Madrid: Castalia.
- Beaton, R., 1993, “An epic in a making? The early versions of Digenes Acritis”, en Beaton & Ricks 1993: 55-72.

- Beaton, R., 1996, *Η ερωτική Μυθιστορία του Ελληνικού Μεσαίωνα*. Μεταφρ. Νίκη Τσιρώνη. Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα.
- Beaton, R., & Ricks, D., (eds.) 1993. *Digenes Akrites. New approaches to Byzantine Heroic Poetry*. London: Variorum.
- Beaton, R., 1980, *Folk Poetry of Modern Greece*. Cambridge University Press.
- Beaton, R., 1981, “Was ‘Digenes Akrites’ an Oral Poem?” en *Byzantine and Modern Greek Studies* 7: 7-28.
- Beaton, R., 1981b, “Digenes Akrites and modern Greek folk song: a reassessment”, en *Byzantion* 51:22-43.
- Beaton, R. 1986, "Basilios Digenes Akrites (kata to cheirographo tou Escorial) kai to Asma tou Armoure (Book Review)", *Journal of Hellenic Studies* 106: 271-273.
- Beaton, R., 1987, “Ακρίτης και οι κριτικοί: φιλολογικά και εκδοτικά προβλήματα” en *Heideneir* 1987: 75-84.
- Beaton, R., 1989, *The Medieval Greek Romance*, Cambridge University Press.
- Beaton, R., 1994, *An Introduction to Modern Greek Literature*, Oxford University Press.
- Beck, H.G. 1988, *Ιστορία της βυζαντινής δημόδους λογοτεχνίας*, Trad. N. Eideneier, Αθήνα : MIET.
- Beck, H.G., 1966, “Formprobleme des Akritas-Epos”, *Beiträge zur Sudosteuroopa-Forschung*, München, pp. 137-46.
- Beck, H.G., 1971, *Geschichte der Byzantinischen Volksliteratur*. Munchen.

- Beck, H.G., 1977, “Marginalia on the Byzantine novel” en Reardon, B., (ed.) 1977, *Erotica antiqua: acta of the international conference on the ancient novel*. Bangor, pp. 59-65.
- Benston, R.L., et al., 1982, *Renaissance and reneal in the twelfth century*. Oxford.
- Boix Jovaní, A., & Kioridis, I., 2011, “Escenas semejantes en el *Cantar de Mio Cid* y la *Épica Bizantina*”, en Antonia Martínez Pérez, & Ana Luisa Baquero Escudero (eds.), *XIV Congreso Internacional de AHLM, (Murcia, 2011). Estudios de Literatura Medieval, 25 Años de la AHLM*. Universidad de Murcia, pp. 219-227.
- Boix Jovaní, A., & Kioridis, I., 2011a, “Variantes del lamento épico en el *Digenis Akritis*”, en *Revista de poética medieval*, 25: 111-130.
- Boix Jovaní, A., & Kioridis, I., 2012, “Los ríos en el *Cantar de Mio Cid* y el *Digenis Akritis*” en Fernández Rodríguez N. & Fernández Ferreiro, M. (coords.), *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas. (Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas. Congreso Internacional (3. 2010. Oviedo)*, Salamanca: SEMYR, pp. 397-407
- Bouvier, B., 1960, *Δημοτικά τραγούδια από χειρόγραφο της Μονής των Ιβήρων*. Μουσικό λαογραφικό αρχείο 24. Αθήνα: Εκδόσεις του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών.
- Bouvier, B., 1960, *Δημοτικά τραγούδια από χειρόγραφο της Μονής των Ιβήρων*. Μουσικό λαογραφικό αρχείο 24, Αθήνα: Εκδόσεις του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών.
- Bowra, C.M., 1952, *Heroic Poetry*. London: MacMillan.
- Bowra, C.M., 1963. *Primitive Song*, cap. 2. London: Weidenfeld and Nicolson;
- Bowra, C.M., 1964, “The Meaning of a Heroic Age”, en *In General and Particular*, London, pp.63-84.

- Browning, R., 1980, *The Byzantine World*, London.
- Browning, R., 1983², *Medieval and modern greek*, Cambridge.
- Bryer, A., 1993, “The Historian’s *Digenes Akrites*” en Beaton & Ricks 1993: 93-102.
- Büdinger, M., 1866, *Ein Mittelgriechisches Volksepos*, Leipzig: Teubner.
- Bury, J.B., 1911, *Romances of Chivalry on Greek Soil*. Oxford.
- Cabo Aseguinolaza, F., 1992, *El Concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela: Universidad.
- Cabo Aseguinolaza, F., y do Cebreiro Rábade Villar, M., 2006, *Manual de teoría de la literatura*, Madrid: Castalia.
- Canard, M., 1937, “*Delhemma, Sayyid Battal, et Omar al Noman*”, *Byzantion* 13: 249 en ad.
- Castillo Didier, M., 1989, “Το Έπος του Διγενή και το Ποίημα του Σιντ” en *Αριάδνη* 5, Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης.
- Castillo Didier, M., 1994, *Poesía heroica griega. Epopeya de Diyenís Akritas. Cantares de Armuris y de Andrónico*, Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Castillo Didier, M., 1995, «Στοχασμοί για μια συγκριτική μελέτη μεταξύ του Έπους του Διγενή (Ε) και του Ποιήματος του Cid». *Ανάπτυπο από τον τόμο ‘Πρακτικά Α’ Διεθνούς Συνεδρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας’ της Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Αθήνα, 28 Νοεμβρίου-1 Δεκεμβρίου 1991*. Αθήνα. Δόμος, 107-123.
- Castillo Didier, M., 1997, “*El Poema de Mío Cid y la Epopeya de Diyenís Akritas*”, en *Actas del I Congreso de Neohelenistas de España e Iberoamérica*, Granada: Athos-Pérgamos – Universidad de Granada.

- Castillo Didier, M., 2009, "El Cid y Diyenís: ¿Héroes de novela o de epopeya?", en *Byzantion nea hellás*, 28:167-183.
- Castro, A., 1935, "Poesía y realidad en el 'Poema del Cid'", *Tierra Firme* 1.
- Chadwick, H.M., y N., 1932-40, *The Growth of Literature*, Cambridge University Press.
- Christides, V., 1962, "An Arabo-byzantine novel *Umar b.an-Nu'man*, compared with *Digenes Akritas*", en *Byzantion* 32: 549-604.
- Cingolani, S.M., 2004, "Epopeia, èpica i llegendes. Llegendes de la Història i llegendes de la crítica", en Bádenas P. & Ayensa E. (eds), 2004: 77-86.
- Conley, T.M., 2005, *Byzantine criticism and the uses of literature*, en Minnis & Johnson 2005: 669-692.
- Croce, B., 1997, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Málaga: Ágora. (Introducción [pp. ix-li] de P. Aullón de Haro y J. García Gabaldón (eds.) de la versión de Ángel Vegue i Goldoni, y "Prólogo" de Miguel de Unamuno, de 1911, pp. 5-17).
- Curtius, E.R., 1990, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Trad. W.R. Trask, New Jersey: Princeton.
- Danguitsis, C., 1947, "Le problème de la version originale de l' épopée byzantine de Digénis Akritas", *Revue des Etudes Byzantines* 5: 185 en ad.
- Danto, A.C., 1964, "The Artworld", *The Journal of Philosophy* 61: 571-584.
- De Riquer, M. & Valverde, J-M., 2007, *Historia de la literatura universal I. Desde los inicios hasta el Barroco*, Madrid: Gredos.

- Delís 1950: Δελής, Γ., 1950, «Αρεταί και προσόντα νυμφευομένων εις τον Διγενή Ακρίτα και την δημοτικήν ποίησιν», *Ελληνική Δημιουργία* 6: 833-7.
- Destounis, G., 1877, *Ob Armurě, Grečeskaja bylina vizantijskoj epochi*, San Petersburgo. [MS del 1461].
- Deyermond, A., Patisson, D.G., Southworth, E., (eds.) 2002, *Mio Cid Studies: 'Some Problems of Diplomatic' Fifty Years On*, London: University of London.
- Deyermond, A.D., 1977. "Tendencies in 'Mio Cid' scholarship, 1943-1973" en Deyermond A. (ed.) 1977. "*Mio Cid*" *Studies*, London: Tamesis, pp. 13- 47.
- Deyermond, A.D., 1980, *Historia y Crítica de la Literatura Española. Edad Media*, Dir. Francisco Rico, Barcelona: Crítica, pp. 1-126.
- Deyermond, A.D., 1987, *El "Cantar de Mio Cid" y la épica medieval española*, Barcelona: Sirmio.
- Deyermond, A.D., 1991, "1/1 Edad Media, Primer Suplemento", en *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, Barcelona: Crítica. pp. 1-87.
- Dimarás 2000: Δημαράς, Κ.Θ., 2000⁹ (1949¹), *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, Αθήνα: Γνώση.
- Dronke, P., 1982, "Profane elements in literature", en Benson et. al. 1982 : 569-92.
- Dyck, A., 1983, "On *Digenis Akritas*, Grottaferrata versión Book 5", *Greek Roman and Byzantine Studies* 24: 185-92.
- Egea, J.M., 1990, *Documenta selecta ad historiam linguae graecae inlustrandam II (Medioaevii)*, Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco.
- Entwistle, W.J. 1949, "New light on the Epic-Ballad Problem", *The Journal of American Folklore* 62.246: 375-81.

- Entwistle, W.J., 1953, "Bride-Snatching and the 'Deeds of Digenis'", *Oxford Slavonic Papers* 4: 1-16.
- Evangelatos 1989: Ευαγγελάτος, Σ., 1989, *Πρόγραμμα της παράστασης του Διγενή Ακρίτη στο ΑΜΦΙ-ΘΕΑΤΡΟ*. Αθήνα.
- Fallmerayer, J.P., 1830, *Geschichte der Halbinsel Morea während des Mittelalters*, Stuttgart & Tübingen.
- Faral, E., 1910, *Le Jongleurs en France au moyen âge*, Paris: Champion.
- Fauriel, C., 1824, *Chants populaires de la Grèce moderne*, 2 vols. Paris.
- Fauriel, C., 2000, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, τ. Α', Α. Πολίτης (ed.). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Fenik, B., 1989, "Epic narrative style in the Escorial Digenis Akritis", *Αριάδνη* 5: 141-8.
- Fenik, B., 1991, *Digenis Epic and Popular Style in the Escorial Version*, Ηράκλειο: Πανεπιστήμιο Κρήτης.
- Fidalgo Monge, S., 1999, "La traducción de clásicos medievales: De la traducción filológica a las adaptaciones infantiles", *Livius* 14: 49-61.
- Flaubert, G., 1926 -1933, *Correspondance*, [edición nueva y ampliada], Paris, vol. 2: 342 en ad.
- Frantz, A., 1941, "Digenis Akritis: A Byzantine Epic and its illustrators" en *Byzantion* 15: 87-91.
- Funes, L., 2007, "Los estudios cidianos en el octavo centenario de la copia de Per Abbat", *Medievalismo* 17: 313-35.
- Gadamer, H-G., 2012, (1977¹), *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Tr.: Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca: Sígueme.
- Galatariotou, C., 1987, "Structural oppositions in the Grottaferrata *Digenes Akrites*", *Byzantine and Modern Greek Studies* 11: 29-68.

- Galatariotou, C., 1993, "The primacy of the Ersorial *Digenes Akrites*: a open and shut case?", en Beaton & Ricks 1993: 38-54.
- Galván, L. & Banús E., 1999, "'Seco y latoso', 'viejo y venerable': El *Poema del Cid* a principios del siglo XX o del cambio en la apreciación de la literatura", *RILCE* 15.1: 115-140.
- Galván, L., & Banús, E., 2004, "El 'Poema del Cid' en Europa: La primera mitad del siglo XIX", Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar 45], London: University of London.
- Garpar, A., 1953, "Digenis Akritas ev Sasuntsi Tavit", *Hairenik* 31(4): 13-20.
- Garpar, A., 1957, "Digenis Akritas and David of Sassoun", *Armenian Review* 10.1: 116-122.
- Garrido Gallardo, M.Á., (ed.), 1988, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco / Libros S.A.
- Garrido Gallardo, M.Á., 1988, "Una vasta paráfrasis de Aristóteles" en Garrido Gallardo 1988: 9-27.
- Genette, G., 1982, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil.
- Genette, G., 1988. "Géneros, 'tipos', modos", en Garrido Gallardo 1988: 183-233.
- Gerhold Casamiquela, V., 2010, "La muerte de Digenís Akritas: Tradición medieval y cantares modernos", *Byzantion Nea Hellás* 29: 99-112.
- Gnisci, A., (coord.), 2002, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica.
- Gombrich, E. H. 2003, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York: Phaidon.

- Graham, H.F., 1968, "The Tale of Devgenij", *Byzantinoslavica* 29: 51-91.
- Grégoire, H., & Goossens, R., 1932, "Études sur l' épopée byzantine", *L' antiquité Classique* 1: 419 en ad.
- Grégoire, H., 1931, "L' épopée byzantine et ses rapports avec l' épopée turque et l' épopée romane" en *Académie Royale de Belgique, Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques*, 5^a serie, 17: 463-93.
- Grégoire, H., 1942, *Ο Διγενής Ακρίτας*, Νέα Υόρκη.
- Grégoire, H., 1942-3 [1944], "The historical elements in western and eastern epics: *Digenis, Sayyid-Battal, Dat-el-Hemma, Antar, Chanson de Roland*", *Byzantion* 16: 527-44; reeditado en Grégoire 1975.
- Grégoire, H., 1975, *Autour de l' épopée byzantine*. London: Variorum.
- Grossklaus, G., (ed.), 1969, *Geistesgeschichtliche Perspektiven*, Bonn.
- Guillén, C., 1985, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona: Crítica.
- Hamburger, K., 1995, *La lógica de la literatura*, Madrid: Visor.
- Hegel, G. W. F., 1989. *Lecciones sobre la estética*, Trad.: Alfredo Brotóns Muñoz, Madrid: Akal.
- Heidegger, M., 2003, *Ser y Tiempo*, Madrid: Trotta.
- Heideneir, H., 1987, (ed.) *Neograeca Medii Aevi*, Köln: Romiosini.
- Hernadi, P., 1988. "Orden sin fronteras" en Garrido Gallardo 1988: 73-94.
- Herzfeld, M., 1987, *Anthropology Through the Looking-Glass. Critical Ethnography in the Margins of Europe*, Cambridge University Press.
- Hesseling, D.C, (ed.) 1912, "Le roman de Digénis Acritas d' après le manuscrit de Madrid", *Λαογραφία* 3: 537-604. [= publicado también

- bajo el título *Le roman de Digenis Akritas*, en Atenas por las ediciones Sakellarios].
- Hesseling, D.C., 1924, *Histoire de la littérature grecque moderne*. Trad. al francés de N. Pernot, Paris: Les Belles Lettres.
- Hesseling, D.C., 1927, “La plus ancienne rédaction du poème épique sur Digénis Akritas, Mededelingen der koninklijke Akademie van Wetenschappen” en *Afdeeling Letterkunde*, deel 63, serie A, N° 1. Amsterdam.
- Hirsch, E.D., 1967, *Validity in Interpretation*, Yale University Press.
- Holub, R., 2010, “9. Hermenéutica, 10. Fenomenología, 11. La teoría de la recepción: la escuela de Constantza”, en Selden 2010: 289-382.
- Hook, D., 1993, “*Digenes Akrites* and the Old Spanish Epics”, en Beaton & Ricks 1993: 73-85.
- Hook, D., 2007, “El Cantar de Mio Cid y el contexto europeo”, *Olivar* 8.10: 313-325.
- Hull, D.B., 1972, *Digenis Akritas, the two-blood border lord*, Ohio University Press.
- Hunger, H., 1978, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, 2 vols, (Byzantinische Handbuch). Munich.
- Hunger, H., 1992, *Βυζαντινή Λογοτεχνία. Η λόγια κοσμική γραμματεία των Βυζαντινών. Ιστοριογραφία, φιλολογία, ποίηση*. Τόμος 2. Μετάφρ. Τ. Κολιάς κ.ά., Αθήνα: ΜΙΕΤ, pp. 509-611.
- Husserl, E., 1900, *Logische Untersuchungen*, Halle; en castellano: *Investigaciones lógicas*, Madrid: Alianza, 1999.
- Husserl, E., 1985, *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica*, México: FCE, Original: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Halle, 1913.

- Husserl, E., 1990, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* Barcelona: Crítica., *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie*, Halle; 1954.
- Impellizzeri, S., 1940, *Il Digenis Akritas, L'epopea di Bizanzio*, Firenze.
- Impellizzeri, S., 1942, "Un episodio del 'Digenis Akritas' e un canto serbo", *Annali Scuola Normale Superiore di Pisa II* 11: 221-8.
- Ingarden, R., 1930, *Das literarische Kunstwerk*, Tubinga; en inglés: *The literary work of art*, Evanston, 1973.
- Ioannidis 1887 : Ιωαννίδης, Σ., (εκδ.) 1887, *Έπος Μεσαιωνικόν εκ του χειρογράφου Τραπεζούντος. Ο Βασίλειος Διγενής ο Καππαδόκης*, Κωνσταντινούπολη.
- Ioannou 1966: Ιωάννου, Γ., 1966, *Τα δημοτικά μας τραγούδια*, Αθήνα: Ταχυδρόμος [se publica de nuevo por las ediciones «Ερμής» en Atenas en 1987 y 1994]
- Iser, W., 1974, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press.
- Iser, W., 1978, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press.
- Jatsís 1930: Χατζής Α. Χ. 1930. *Προλεγόμενα εις την του Ευσταθίου Μακρεμβολίτου Ακριτηΐδα και τας διασκευάς αυτής*. Atenas, 13-20.
- Jauss, H.R., 1976, "La historia literaria como provocación para la ciencia literaria", *Literatura como provocación*, Trad. Juan Godo Costa, Barcelona: Península, pp. 133-211.
- Jauss, H.R., 1987, "La historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria." *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Dietrich Rall, compilador. México: UNAM.

- Jauss, H.R., 1989, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Trad. de Maria Grazia Saibene Andreotti e Roberto Venuti (cap.6 y 9). Torino: Bollati Boringhieri, pp. 203-257.
- Jeannarakis, A., 1876, *Άσματα κρητικά μετά διστίχων και παροιμιών. Kretas Volkslieder nebst Distichen und Sprichwörtern in der Ursprache mit Glossar*, Leipzig.
- Jeffreys, E.M., & Jeffreys, M.J., 1983, *Popular literature in late Byzantium*, (extractos de varios estudios). London.
- Jeffreys, E.M., (ed.) 1998, *Digenis Akritis: The Grottaferrata and Escorial Versions*, Cambridge University Press.
- Jeffreys, E.M, 2012, “Medieval Greek Epic Poetry” en *Medieval oral literature*, K., Reichle, (ed.), De Gruyter Lexicon, pp. 459-84.
- Jeffreys, M.J, 1975, “*Digenis Akritas* manuscript Z”, *Δωδώνη* 4: 163-201, (publicado también en Jeffreys, E.M., & Jeffreys, M.J., 1983) ,
- Jeffreys, M.J., 1997, “The use of later manuscripts to reconstruct the Escorial versión of *Digenis Akritis*”, *Byzantion* 67: 60-9
- Jouanno, C., 1998, *Digenis Akritis, le heros des frontieres : une épopée byzantine: version de Grottaferrata*, Belgium : Brepols
- Kalonaros 1941 (=Kalonaros 1970): Καλονάρος, Π., (εκδ.) 1941, *Βασίλειος Διγενής Ακρίτας, τα έμμετρα κείμενα Αθηνών (πρώην Άνδρου), Κρυπτοφέρρης και Εσκοριάλ*, (Τόμοι 2), Αθήνα. (edición facsímil de 1970. Atenas: D.N. Papadimas).
- Kanelakis 1890: Κανελλάκης, Κ.Ν., 1890, *Χιακά ανάλεκτα, ήτοι συλλογή ηθών και εθίμων, παροιμιών, δημοδών ασμάτων, αιγιμάτων, λεξιλογίου, ιστορικών και άλλων χειρογράφων, χρυσοβούλλων, σιγιλλίων κλπ.* Αθήνα.
- Karlanis 2010: Καπλάνης, Τ., 2010, “Ο Διγενής και η Μαξιμού στη διασκευή Ε. Γλώσσα, παράδοση και ποιητική μιας ερωτικής συνέντευξης”, *Βυζαντινά* 30: 83-100.

- Karantonis 1950: Καραντώνης, Α., 1950, «Το εθνικό σύμβολο του Διγενή Ακρίτα από τα ακριτικά έπη ως σήμερα», *Ελληνική Δημιουργία* 6: 29-34.
- Karayanni 1976: Καραγιάννη, Ι., 1976, *Ο Διγενής Ακρίτας του Εσκοριάλ*, Ιωάννινα.
- Karkavitsas 1920: Καρκαβίτσας, Α., 1920, *Διγενής Ακρίτας*. Αθήνα: Δημητράκος.
- Kasantsakis 1985: Καζαντζάκης, Ν., 1985, *Ασκητική. Salvatores dei*. Αθήνα: Καζαντζάκη.
- Kayser, W., 1968⁴, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Trad. María D. Mouton y V. García Yerba, Madrid: Gredos.
- Kejayoglou 1990: Κεχαγιόγλου, Γ., 1990, «Τύχες της βυζαντινής ακριτικής ποίησης στη νεοελληνική λογοτεχνία: σταθμοί και χρήσεις. Αποτιμήσεις» *Ελληνικά* 41: 83-109.
- Kejayoglou 1993: Κεχαγιόγλου, Γ., 1993, “*Digenes Akrites* in prose: the Andros [=P] version in the Context of Modern Greek Literature” en Beaton & Ricks 1993: 116-30.
- Kioridis, I., 2008, «Ciudades e itinerarios en el *Cantar de Mio Cid* y *Diyenís Akritis* (Manuscrito de El Escorial)» en *Criado de Val*, M. (dir.) *Actas del VIII Congreso Internacional de Caminería Hispánica, Madrid-Pastrana-Alcalá de Henares, 26-30 de junio de 2006*, CD-ROM. Madrid: Ministerio de Fomento-CEDEX-CEHOPU, 1-19.
- Kioridis 2008a: Κιορίδης, Ι., 2008, “Η βυζαντινή επική ποίηση στην ισπανόφωνη κριτική”, *Κ: Περιοδικό Κριτική Λογοτεχνίας και Τεχνών* 17: 97-103.
- Kioridis 2009: Κιορίδης, Ι., 2009, *Ποίηση και πραγματικότητα στο Cantar de Mio Cid και στο Διγενή Ακρίτη στην παραλλαγή του El Escorial*, Σέρρες: Νούφαρο [διδακτορική διατριβή]. [En castellano: *Poesía y realidad en el Cantar de Mio Cid y en el Diyenís Acritis del Escorial*].

- Kioridis, I., 2010, “Identificaciones e historicidad de los personajes en el *Poema de Mio Cid* y en el *Diyenís Akritis*”, en Civil, P. (coord.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo*, Universidad de la Sorbonne, París, 9-13 de julio de 2007, 2 vols, [CD-ROM] pp. 41-7.
- Kioridis, I., 2010a, “La presencia y el papel de los hechos históricos en el *Cantar de Mio Cid* y en el *Diyenís Akritis* (ms. de El Escorial)”, en Gamba Corradine, J. & Bautista Pérez, F. (coord.) *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, Cilengua, pp. 239-248
- Kioridis, I., 2013, “Los enemigos del protagonista en el *Cantar de Mio Cid* y en el *Diyenís Akritis* (ms. de El Escorial): papel histórico y transformación literaria” en Montaner Frutos 2013: 329-348.
- Kioridis, I., 2015, “The wife’s prayer for her husband in the *Cantar de mio Cid*” and the Escorial version of *Digenis Akritis*”, *Scandinavian Journal of Byzantine and Modern Greek Studies* 1: 65-72.
- Kitromilidis & Sclavenitis 2004: Κιτρομηλίδης, Π.Μ., & Σκλαβενίτης, Τ.Ε., (eds.) 2004, *Ιστοριογραφία της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας 1833-2002*, Αθήνα.
- Kitromilidis et al. 2008: Κιτρομηλίδης, Π., et al. (eds.) 2008, *The Greek World Under Ottoman And Western Domination : 15Th-19Th Centuries : Proceedings Of The International Conference In Conjunction With The Exhibition "From Byzantium To Modern Greece: Hellenic Art In Adversity, 1453-1830" December 15, 2005-May 6, 2006, Onassis Cultural Center, New York, New York: Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation & Athens: Benaki Museum.*
- Kliridis 1961: Κληρίδης, Ν., 1961, *Ο Διγενής Ακρίτας : ο καινούριος μυθικός ήρωας των Ελλήνων : ιστορία και θρύλοι στο Βυζάντιο και στην Κύπρο*, Λευκωσία/Βαρώσια: Πολίτης
- Konomís 1954: Κονομής, Ν.Χ., 1954, «Πόθεν και πώς μετεφέρθη η ακριτική ποίησης εν Κύπρω», *Κυπριακά Γράμματα* 19:249 en ad.

- Kouyeas 1914: Κουγέας, Σ.Β. 1914, «Αι εν τοις σχολίοις του Αρέθα λαογραφικά ειδήσεις», *Λαογραφία* 4: 239 en ad.
- Krumbacher, K., 1904, “Eine neue Handschrift des Digenis Akritas”, en *Sitzungsberichte der philos-philol. und der histor. Klasse der Kgl. Bayer. Akademie der Vissenschaften, Jahrg, 1904*. München, pp. 309 en ad.
- Krumbacher, K., 1900, *Ιστορία της Βυζαντινής Λογοτεχνίας*, Μετφ. Γ. Σωτηριάδης, τ. 3, Αθήνα: Τύποις Π.Δ. Σακελλαρίου. (Φωτοτυπική Ανατύπωση 1974, Αθήνα: Εκδ. Β.Ν. Γρηγοριάδης), σσ. 78-100.
- Krumbacher, K., 1904, *Eine Neue Handschrift Des Digenis Akritas*, Munich.
- Kyriakidis 1922: Κυριακίδης, Σ., 1922, *Ελληνική Λαογραφία, Μέρος Α΄*, Μνημεία του Λόγου Αθήνα.
- Kyriakidis 1926: Κυριακίδης, Στ., 1926, *Ο Διγενής Ακρίτας, ακριτικά έπη, ακριτικά τραγούδια, ακριτική ζωή*, [Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων 45], Αθήνα.
- Kyriakidis 1934: Κυριακίδης, Σ., 1934, *Αι ιστορικά αρχαί της δημώδους νεοελληνικής ποιήσεως*. Θεσσαλονίκη, [2a edición en 1954].
- Kyriakidis 1946: Kyriakidis, S., 1946, “Ακριτικά Μελέται” en *Miscellanea Giovanni Mercati*, vol.3: Studi e Testi 123: 399-430. Vaticano.
- Kyriakidis 1962: Κυριακίδης, Σ., 1962, “Το Έπος του Διγενή και το Μυθιστόρημα του Κιόρογλου”, *Ελληνικά* 17: 252-61.
- L. Politis 1969 : Politis, L., 1969, “Das byzantinische Epos des Digenis Akritas. Problèmes de Textüberlieferung” en Grossklaus, G., (ed.) 1969 :113-9.
- L. Politis 1973 : Politis, L., 1973, “Digénis Akritas. A propos de la nouvelle édition de l'épopée byzantine [Trapp 1971]”, *Scriptorium* 27.2 : 327-351.

- L.Politis 1970: Politis, L. 1970, “L’ épopée byzantine de *Digénis Akritas*, problèmes de la tradition du texte et des rapports avec les chansons acritiques”, en *Atti del Convegno Internazionale sul tema: La poesia epica el la sua formazione, Roma 1969*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, Anno 367, Quaderno 139, pp. 551-81.
- L. Politis 1989: Πολίτης, Λ., 1989⁵ (1978), *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: MIET.
- Lacarra, M.E., 1980, “La utilización del Cid de Menéndez Pidal en la ideología militar franquista”, *Ideologies and Literature* 3: 95-127.
- Lada Ferreras, U., 2001, “La dimensión pragmática del signo literario”, *Estudios Filológicos* 36: 61.
- Lambros, S., 1880, “Διήγησις ωραιοτάτη του ανδρειωμένου Διγενή Les Exploits de Basile Digénis Acritas“, *Collection de Romans Grecs*. (Introducción X, lxxxviii- 237, Paris. [MS DA Oxford]
- Lampros, S., 1875, “Βιβλιοκρισία: Les exploits de Digénis Akritas : épopée byzantine du dixième siècle : publiée pour la première fois d'après le manuscrit unique de Trébizonde”, *Αθήναιον* 4: 173-89.
- Legrand, E., (ed.), 1892. *Les exploits de Basile Digénis Acritas. Épopée Byzantine. Publiée d'après le manuscrit de Grotta-Ferrata*, (Bibliothèque Grecque Vulgaire, t. 6), Paris.
- Linares Alés, F., 2005, “Genericidad y género de la poesía épica: revisión de algunas definiciones de la épica y de su atigencia al estudio de las epopeyas romances” en Alvar Carlos y Paredes Juan (eds.) 2005, *Les Chansons de geste. Actes du XVIe Congrès International de la Société Rencesvals pour l'Étude des Épopées Romanes. Granada 21-25 juillet 2003*, Granada pp. 405-415.
- Llovet, J., et al., 2005, *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona: Ariel, pp. 263-331 (cap. 4 “Los géneros literarios”).
- López Estrada, F., 1982, *Panorama crítico sobre el “Poema del Cid”*, Madrid: Castalia.

- Lord, A.B., 1964 [1960¹], *The singer of tales*, Cambridge Massachussets.
- Luciani, C., 2005, *Των αρμάτων οι ταραχές, του έρωτα η εμπόρεση. L' arme e gli amori. Γκίοστρες στην ελληνική και ιταλική λογοτεχνία από το Μεσαίωνα έως το Μπαρόκ (14ος-17ος αιώνας)*. [Διδακτορική διατριβή]. Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Lukács, G., 1971, *The Theory of the Novel*, trad. A. Bostock, Cambridge (MA): MIT Press.
- MacAlister, S., 1984, "Digenis Akritas: the first scene with the apelatai", *Byzantinon* 54: 551-74.
- Mackridge, P., 1985, *The Modern Greek Language. A Descriptive Analysis of Standard Modern Greek*, Oxford University Press.
- Mackridge, P., 1993, " 'None But the Brave Deserve the Fair': Abduction, Elopement, Seduction and Marriage in the Escorial *Digenes Akrites* and Modern Greek Heroic Songs" en Beaton & Ricks 1993: 150-60.
- Mackridge, P., 2008, "From Neoclassical Satire to Romantic Nationalism: Greek Literary Culture in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries" en Kitromilidis et al. 2008: 115-25.
- Magdalino, P., 1993, "*Digenes Akrites* and Byzantine Literature: The Twelfth-Century Background to the Grottaferrata Version" en Beaton & Ricks 1993: 1-14.
- Magnotta, M., 1976, *Historia y bibliografía de la crítica sobre el Poema de Mio Cid" (1750-1971)*, Chapel Hill: U.N.C., Dept. of Romance Languages.
- Makis 1978: Μάκης Β.Χ., 1978, *Δημοτικά τραγούδια. Ακριτικά*, τ. 1, Αθήνα (=Δημοτικά τραγούδια. Ακριτικά, τ. 1, Αθήνα: Επικαιρότητα, 1991).

- Maltese, E.V., 1995, “Un eroe di frontiera”, en *Digenis Akritas, Poema anonimo bizantino*, Traduz. di Paolo Odorico, Firenze: Giunti.
- Mango, C., 1980, *Byzantium: the empire of New Rome*, London.
- Marie-Laure, R., 1988, “Hacia una teoría de la competencia genérica”, en Garrido Gallardo 1988: 253-301.
- Martín de la Nuez, M., 2008, “Reseña del libro de Jean Marie Schaeffer ‘Qué es un género literario’ ”. *Revista de Literatura* 70.139: 239-53.
- Martínez-García, Ó., 2003, *Poesía heroica bizantina. Canción de Armuris, Digenis Akritas [G], Poema de Belisario*, Madrid: Gredos.
- Martino, A. B., 1986, “Mío Cid y Dighenis Akritas en la tradición juglaresca (Aportes para una comparación)”, en *La juglaresca Actas del I Congreso Internacional sobre la Juglaresca*. Madrid: Edi-6 S.A.
- Mastrodimitris 1984: Μαστροδημήτρης, Π.Δ., 1984, *Το δημοτικό τραγούδι*, τ. Γ', Αθήνα.
- Mavrogordato, J., 1956, *Digenes Akrites*, Oxford: Clarendon
- Melajrinós 1946: Μελαχρινός, Α., 1946, *Δημοτικά τραγούδια*, Αθήνα : Βιβλιοπωλείο Πέτρου Καραβάκου.
- Menéndez Pidal, R., 1983, *En torno al poema del Cid*. Madrid: Edhasa, pp. 73-101
- Miliarakis 1881: Μηλιαράκης, Α., (εκδ.) 1881, *Βασίλειος Διγενής Ακρίτας: Εποποιΐα βυζαντινή της 10ης εκατονταετηρίδος κατά το εν Άνδρω ανευρεθέν χειρόγραφον*, Αθήνα: Ελλ. Ανεξαρτησία.
- Minnis, A., & Johnson, I., 2005, *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 2. *The Middle Ages*, Cambridge University Press.
- Montaner Frutos, A., 2004, “Introducción a la épica de frontera (tradiciones románica, bizantino-eslava e islámica)”, en Bádenas & Ayensa 2004: 9-39.

- Montaner Frutos, A., 2007, *Cantar de Mio Cid*, Estudio preliminar de Francisco Rico, Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutemberg.
- Montaner Frutos, A., (coord.) 2013, «Sonando van sus nuevas allent parte del mar», en *El Cantar de mio Cid y el mundo de la épica*, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, (Col. Méridiennes: Études Médiévales Ibériques).
- Montis 1964: Μόντης, Κ., 1964. *Κλειστές Πόρτες. Μια απάντηση στα «Πικρολέμονα» του Λώρενς Ντάρρελλ*, Λευκωσία.
- Moore, F.H., 2001, "*Digenes Akrites*": *The scholarly history and literary analysis of a lost Byzantine poem*, Stanford University.
- Morris, C. 1985. *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona: Paidós.
- Müller, W. 1825, *Neugriechische Volklieder*, Leipzig.
- N.G. Politis 1906 (= N.G. Politis 1920): Πολίτης, Ν.Γ., 1906, *Περί του εθνικού έπους των νεωτέρων Ελλήνων. Λόγος απαγγελθείς εν τω Εθνικό Πανεπιστημίο την 14^η Ιανουαρίου 1907*, Αθήνα: Τύποις Π.Δ. Σακελλαρίου [reimpreso también en Πολίτης, Ν.Γ., 1920, "Περί του εθνικού έπους των νεωτέρων Ελλήνων", *Λαογραφικά σύμμεικτα τ. Α* Αθήνα: Τυπογραφείο Παρασκευά Λεώνη, pp. 237-60. En la red: http://www.kentrolaografias.gr/files/pdf/ekdoseis/kl_dh_pol_a1/Laografika_Summeikta_t_A.pdf].
- N.G. Politis 1909 (= N.G. Politis 1909a): Πολίτης, Ν.Γ., 1909, "Ακριτικά Άσματα. Ο θάνατος του Διγενή". *Λαογραφία* 1: 168-275. (reimpreso en Πολίτης, Ν.Γ., 1909a, *Ακριτικά Άσματα. Ο θάνατος του Διγενή*, [Ανάτυπο], Αθήνα: Εν τύποις Π.Δ. Σακελλαρίου).
- N.G. Politis 1914: Πολίτης, Ν.Γ., 1914, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήνα.
- Northup, G.T., 1942, "Poem of the Cid viewed as a novel", *Philological Quarterly* 21.1: 17-22.

- Odorico, P., 1995, *Digenis Akritas. Poema anonimo bizantino*. Firenze: Giunti.
- Odorico, P., et al. (eds.) 2002, *L'Akrite. L'épopée byzantine de Digénis Akritas*. Versión griega, Trad. y Nota al final de Paolo Odorico. Versión eslava, trad. Jean-Pierre Arrignon. Incluye también la *Chant d'Armouris*. Trad. Homère-Alexandre Théologitis. Toulouse: Anacharsis.
- Palamás 1900: Παλαμάς, Κ., 1900, *Οι Χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης*, Πειραιεύς: Έκδοση του «Περιοδικού μας».
- Palamás *Obras Completas*: Παλαμάς, Κ., 1972-83 (1859-1943), *Άπαντα*, 21 τόμοι, Αθήνα: Μπίρης.
- Panayiotakis 1993: Παναγιωτάκης, Ν.Μ., 1993 (ed.), *Αρχές της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρακτικά του Δεύτερου Συνεδρίου 'Neograeca Medii Aevi' (Βενετία, 7-10 Νοεμβρίου 1991)*. 2 vol. Venice: Instituto Ellenico.
- Papadopoulos, Th., 1963, *Poesie dynastique du Ruanda et épopée akritique: essai d'établissement d'une notion de temps*, Paris: Les Belles Lettres.
- Papadopoulos, Th., 1993, "The akritic hero: socio-cultural status in the light of comparative data", en Beaton & Ricks 1993: 131-8.
- Paparrigópoulos 1896: Παπαρηγόπουλος, Κ., 1896. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*. Αθήνα.
- Paredes, J., & Muñoz Raya, E., (eds.), 1999, *Traducir la Edad Media: La traducción de la literatura medieval románica*, Granada: Universidad de Granada.
- Pascal, P., 1935, "Le Digénis slave ou la geste de Devgenij", *Byzantion* 10: 300-34.

- Paschalis 1927: Πασχάλης, Δ.Π., (εκδ.) 1927, “Οι δέκα λόγοι του Διγενούς Ακρίτου κατά την πεζήν διασκευήν της Άνδρου”, *Λαογραφία* 9: 305-441.
- Passow, A., 1860, *Τραγούδια ρωμαίικα. Popularia carmina Graeciae recentioris*. Lipsiae.
- Pertusi, A., 1970, “La poesia epica bizantina e la sua formazione: problema sul fondo storico e la struttura letteraria del *Digenis Akritas*”, *La poesia epica e la sua formazione*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 481-549.
- Pertusi, A., 1974-76, “Tra storia e leggenda: akritai e ghâzi sulla frontera orientale di Bizanzio”, en Berza, M. y Stanescu, E. (eds.) *Actes du XIV Congrès International des Études Byzantines: Bucarest, 6-12 septembre 1971*, Bucarest, 3vols, vol I, pp 237-83.
- Petalás 1995: Πεταλάς, Δ.Γ., 1995, *Η εικόνα του επικού ήρωα στα γαλλικά μεσαιωνικά ηρωικά άσματα και στο έπος του Διγενή Ακρίτα*, Αθήνα : Εκδ. Αλέα.
- Petrópuλος 1958: Πετρόπουλος, Δ., 1958, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, τ. Α', Βασική Βιβλιοθήκη, Εκδοτικός Οίκος Ζαχαρόπουλος, Αθήνα.
- Poirion, D., 1972, “Chanson de geste au épopée? Remarques sur la définition d'un genre”, *Travaux de linguistique et de littérature* 10.2 : 7-20 [Strasbourg].
- Polimerou- Kamilaki 2004: Πολυμέρου-Καμηλάκη, Αικ., 2004, «Ο Διγενής Ακρίτας στη Νεοελληνική Δραματουργία», en *Ευρωπαϊκή Ακριτική Παράδοση: από το Μεγαλέξανδρο στο Διγενή Ακρίτα*. Αθήνα: Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, pp. 58-72. [También en la red: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:R6NP1RtXdLcJ:www.myriobiblos.gr/texts/greek/polymerou_digenis.html].
- Porto – Bompiani, G., 1967², *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*, vol. 4, Barcelona: Montaner y Simón, S. A.

- Portolés, J., 1986, *Medio siglo de filología española (1896-1952). Positivismo e idealismo*, Madrid: Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, J.M., 1994, “La teoría literaria en el siglo XX” en *Curso de teoría de la literatura*, (Coord.) D.Villanueva, Madrid: Taurus.
1994. Utilizo la versión en la red: http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/lect_teoría_lit_i/teoría_literaria_s_xx.htm
- Prampolini, S., 1955, *Historia universal de la literatura*, v. 3., Trad. Almoína, J. et al., Buenos Aires: UTEHA.
- Prevelakis 1984: Πρεβελάκης, Π., 1984 (1965¹), *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, Αθήνα: Καζαντζάκη pp. 487-9.
- Promponás 1990: Προμπονάς, Ι., 1990, *Ελληνική επική ποίηση από τα μυκηναϊκά χρόνια ως σήμερα*, τ.Α': Πηγές, Αθήνα.
- Psichari, J., 1884, “La ballade de Lénore en Grèce”, *Revue de l'histoire des religions* 9: 27-64.
- Raible, W., 1988, “¿Qué son los géneros?” en Garrido Gallardo 1988: 309-339.
- Ricks, D., 1989, “Is the Escorial Akrites a unitary poem?” en *Byzantion* 59: 184-207.
- Ricks, D., 1990, *Byzantine heroic poetry* [Versión E], Bristol Classical Press.
- Ricks, D., 1993, “Digenes Akrites as Literature”, en Beaton & Ricks 1993: 161-70.
- Rodiek, C., 1995, *La recepción internacional del Cid. Argumento recurrente, contexto, género*, Madrid: Gredos.

- Rollin, B.E., 1988, “Naturaleza, convención y teoría del género” en Garrido Gallardo 1988: 129-53.
- Romeos 1968: Ρωμαίος, Κ., 1968, *Η ποίηση ενός λαού*. Αθήνα.
- Rubio Tovar, J., 1999, “Consideraciones sobre la traducción de textos medievales”, en Paredes, J., & Muñoz Raya, E., (eds.), 1999: 43-62.
- Ryding, W., 1971, *Structure in medieval narrative*, Paris: The Hague.
- Sakellarios 1891: Σακελλάριος, Α., 1891 *Τα κυπριακά, ήτοι γεωγραφία, ιστορία και γλώσσα της νήσου Κύπρου από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι σήμερα*, τ. Β΄, Η εν Κύπρω γλώσσα, Αθήνα.
- Sakellarios 1968: Σακελλάριου, Α.Α. 1968. *Κυπριακά*, τ. 3. Αθήνα.
- Sathas 1873: Σάθας, Κ., 1873, *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη*, τ. 2, Βενετία.
- Sathas C. & Legrand, E., (eds.) 1875, *Les exploits de Digénis Akritas : épopée byzantine du dixième siècle : publiée pour la première fois d'après le manuscrit unique de Trébizonde* (Nouv. Sér., no. 6.) Paris: Maisonneuve et cie.
- Sathas 1880 : Σάθας, Κ., 1880, “Η δημοτική ποίησης και το κάστρο της Ωριάς” *Εστία* 9: 311 en ad.
- Saunier, G., 1972, “Le combat avec Charos dans les chansons populaires grecques” *Ελληνικά* 25: 119-53, 335-60.
- Schaeffer, J.M., 2006, *¿Qué es un género literario?*, Trad.: Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza, Madrid: Akal.
- Schaeffer, J.M., 1988, “Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica” en Garrido Gallardo 1988: 154-79.
- Schiller, F., 2000, *Poesía ingenua y poesía sentimental y de la gracia y la dignidad*. Ediciones:Elaleph.com. También en la red: <http://www.esociales.fcs.ucr.ac.cr/biblioteca/esociales/SchillerFriedrichVon-Poesiaingenuaypoesiasentimental.pdf>.

- Schlumberger, G., 1905, *Η βυζαντινή εποποιΐα κατά τα τέλη του Ι' αιώνας*, Μετφρ. Σ.Ι. Βουτυράς, Αθήνα: Τύποις Σακελλαρίου.
- Selden, R., 2010, *Historia de la crítica literaria del siglo XX: Del formalismo al postestructuralismo. Trad.: Juan Antonio Muñoz Santamaría y Alberto López Cuenca*. Madrid: Akal.
- Ševgenco, I., 1982, “Storia letteraria-conclusion générale”, *Università degli studi di Bari, Centro di Studi Bizantini dal XII al XV secolo*, Roma, pp 170-88.
- Sifakis 1989: Σηφάκης, Γ., 1989, “Ζητήματα ποιητικής του Διγενή Ε και των Ακριτικών τραγουδιών”, *Αριάδνη* 5: 125 en ad.
- Sikelianós 1975: Σικελιανός, Α. 1975 [1951¹], «Χριστός Λυόμενος ή Ο θάνατος του Διγενή», *Θυμέλη*, τ. 3. Επιμ. Γ.Π. Σαββίδης. Αθήνα: Ίκαρος. pp. 9-109.
- Sinopoli, F., 2002, “Los géneros literarios” [Cap. IV] en Gnisci 2002: 171-213.
- Skartsís 1987: Σκαρτσής, Σ., 1987, *Δημοτικά Τραγούδια*, Αθήνα: Καστανιώτης, pp. 67-96.
- Soltic, J., 2012, “The distribution of object clitic pronouns in the Grottaferrata manuscript of Digenis Akritis” *Byzantine and Modern Greek Studies* 36.2: 178-197.
- Spitzer, L., 1948, “Sobre el carácter histórico del *Cantar de Mio Cid*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2:105-117.
- Staiger, E., 1966, *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid: RIALP S.A.
- Stempel, W.D., 1988, “Aspectos genéricos de la recepción” en Garrido Gallardo 1988: 235-51.
- Svoronos 2004: Σβορώνος Ν., 2004, *Το ελληνικό έθνος. Γένεση και διαμόρφωση του Νέου Ελληνισμού*, Αθήνα.

- Theotokás 1947: Θεοτοκάς, Γ., 1947, *Το παιχνίδι της τρέλας και της φρονημάδας-Το κάστρο της Ωριάς*, Αθήνα: Ίκαρος.
- Todorov, T., 1988, “El origen de los géneros”, en Garrido Gallardo 1988: 32-48.
- Tonnet, H., 1999, *Ιστορία του ελληνικού μυθιστορήματος*, Μετάφρ. Μ. Καραμάνου, Επιμ. Μεταφρ. Γ.Φ. Γαλάνης, Αθήνα: Πατάκης, pp. 44-51.
- Torre, E., 1994, “Teoría de la traducción literaria” en *Teoría de la literatura y literatura comparada*, Dir.: Miguel Ángel Garrido, Madrid: Síntesis.
- Trapp, E. (ed.) 1971. *Digenes Akrites, Synoptische Ausgabe der ältesten Versionen*. Wien: Wiener Byzantinistische Studien, Band VIII. (Los textos E, G, Z).
- Trapp, E., 1972, “*Digenes Akrites*, Epos oder Roman?”, en *Studi Classici in Onore di Quintino Cataudella*, Catania, vol. 2, pp. 637-43.
- Trapp, E., 1976, "Hagiographische Elemente im Digenis-Epos," en *Analecta Bollendiana* 94: 275-87.
- Triantafylidis 1870: Τριανταφυλλίδης, Π., 1870, *Οι φργάδες*, Αθήνα.
- Trypanis 1951: Τρυπάνης, Κ.Α., 1951, *Medieval And Modern Greek Poetry : An Anthology*, Oxford: Clarendon Press.
- Tsákonas 1992. Τσάκωνας, Δ.Γ., 1992, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και πολιτικής κοινωνίας*. Αθήνα: Σώφρων.
- Tural, M., 2014, "Bir, karşılaştırma denemesi: *Battal Gazi ve Digenes Akrites Destanı*" en *Journal of Black Sea Studies*, 40: 145-158.
- Valero Garrido, J., 1985, *Basilio Digenís Akritas*, Barcelona: Bosch.
- Van Dijk, T.A., 1977. “La pragmática de la comunicación literaria” en: <http://www.discourses.org/OldArticles/Pragmatica%20de%20la%20c>

- [omunicacion%20literaria.pdf](#) pp. 171-194. Título original: "The Pragmatics of Literary Communication", en van Dijk, T.A., 1977, *Studies in the Pragmatics of Discourse*. Trad. Fernando Alba y José Antonio Mayoral, La Haya: Mouton, pp. 243-63.
- Várvaro, A., 1983: *La Literatura Románica de la Edad Media*. Barcelona: Ariel S.A, pp. 216-29.
- Vasiliev, A., 1935, *Byzance et les Arabes*, 2 vols, Bruxelles.
- Vasilíou 1983: Βασιλείου, Κ., 1983, «Μια γάτα εφτάφυχη βυζαντινή», στο *Pietà*. Λευκωσία.
- Vinaver, E., 1971, *The rise of romance*, Oxford.
- Warthenberg, G., 1897, *Das Mittlgriechische Hellenlied von Basilios Digenis Akritas*. Berlin.
- Wartenberg, G., 1936, *Digenis Akritas, das Epos des griechischen Mittelalters oder der unsterbliche Homer*, Αθήνα.
- Wellek, R., 1983a, "The Fall of Lirerary History", en R. Koselleek, & W-D Stempel (eds.) *Poetik und Hermeneutik* v.5, Munich: Fink, pp 427-440.
- Wellek, R. y Warren A. 2009. *Teoría literaria*. Trad.: José M^a Gimeno y prólogo de Dámaso Alonso, Madrid: Gredos.
- Wellek, R., 1983b, "Zur methodischen Apode einer Rezeptionsgeschichte", en R. Koselleek, & W-D Stempel (eds.) *Poetik und Hermeneutik* v.5, Munich: Fink, pp. 515-7.
- Winnifrith, T., 1983, "Homer in byzantine dress", en *Aspect of the epic*, T. Winnifrith, P., Murray, & K.W., Gransden (eds.), London: Macmillan, pp. 80-91.
- Wisse, J., 2001, "Greeks, Romans, and the Rise of Atticism" en *Greek Literature in the Roman Period and in Late Antiquity* *Greek Literature*, G., Nagy, (ed.), London: Routledge, pp. 65-82.

- Wolfgang, R., 1988, “¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual” en Garrido Gallardo 1988: 309-339.
- Yangulís 1986: *Ανθολογία Κυπριακής Λογοτεχνίας*, 1986, Εισαγ. Κ.Γ. Γιαγκουλλής, τ. Α΄, Λευκωσία: Χρ. Ανδρέου, pp. 87-102.
- Yeoryiadis 1984: Γεωργιάδης, Ν., 1984. «Ο Γίγας που σχοινοβατεί», *Νέα Εποχή* 167: 182-8.
- Yangulís 1986: Γιαγκουλλής, Κ.Γ., (εκδ.) 1986, *Ανθολογία Κυπριακής Λογοτεχνίας*, τ. Α΄, Λευκωσία: Χρ. Ανδρέου, pp. 87-102.
- Yilmaz, M., 2011, “*Battal-nâme- Sasonlu Tavit ve Digenes Akrites* destanlarında rüyaların işlevleri [La función de los sueños en *Battal – nâme, Digenes Akrites y David de Sasún*]” en *Turkish Studies* 6.1: 1951-64.
- Zampelios 1859: Ζαμπέλιος, Σπ., 1859, *Πόθεν η κοινή λέξις "τραγουδώ". Σκέψεις περί της ελληνικής ποιήσεως*. Αθήναι.
- Zimmermann, O., 1899, *Die Totenklage in den Altfranzösischen Chansons de Geste*, Berlín: Verlag von E. Ebering.
- Zoras 1950: Ζώρας, Γ.Θ., 1950, «Ο Διγενής εν τη νεοελληνική ποιήσει» *Ελληνική Δημιουργία* 6.68: 830-43.
- Zoras 1956: Ζώρας, Γ. Θ., 1956. *Βυζαντινή ποίησις*. Αθήνα: Εκδ. Ι. Ζαχαρόπουλου.
- Zoras 1957. Ζώρας, Γ.Θ., 1957, «Διγενή και Χάρου πάλη εν τη κυπριακή δημοτική ποιήσει», *Νέα Εστία* 61: 253-7.
- Zumthor, P., 1989, *La Letra y la Voz de la "Literatura" Medieval*, Trad: Julián Presa, Madrid: Cátedra.