Poesía

NICOLAS GUILLEN: DIEZ POEMAS DE YANNIS RITSOS

No es, desde luego, frecuente que un poeta griego contemporáneo sea vertido en nuestra lengua por otro poeta. Precisamente lo insólito del hecho obliga a que nuestra sección de poesía recoja hoy la excelente versión que el gran poeta cubano, Nicolás Guillén, hizo de diez poemas de Yannis Ritsos. El poeta de Camagüey y el De Monenvasiá son casi coetáneos. El primero nace en 1902 y el segundo en 1909. Sus trayectorias literarias y compromiso personal ante su pueblo los convierten en dos figuras paralelas. De los diez poemas que integran esta selección, los nueve primeros corresponden a la colección titulada Testimonios *y el último y décimo —"Obrero del Verbo"— a* Ejercicios. *La colección* Testimonios, *cuyo primer volumen apareció en 1963 y el segundo en 1966, reúne una serie de poemas cortos de diversas épocas yque habían ido siendo publicados esporádicamente bajo títulos diferentes, agrupados en series menores, como, por ejemplo,* Notas al margen del tiempo *(1938-1941),* Paréntesis *(1946-1947),* Ejercicios *(1950-1960), de esta serie publicamos aquí el recién mencionado y que, como otros varios, no pasó a integrar la recopilación definitiva de* Testimonios. *Esta colección tiene mucha importancia en el conocimiento de Ritsos fuera de Grecia, pues en 1958 en las* Lettres Françaises *se tradujo una selección, a la vez que se trazaba una semblanza de Ritsos, comenzándose así a hacer asequible una de las plumas griegas más representativas de su tiempo. En cuanto a versiones españolas de Ritsos, me atrevo a decir que la realizada por Guillén es la primera. Se publicó inicialmente en la revista* Bohemia *de La Habana en 1967 (nº 31 de 4 de agosto, pp. 16-19) y fue recogida posteriormente en el volumen II de la* Obra Poética *de Guillén (La Habana, Instituto Cubano del Libro 1973, pp. 357-363). Sin embargo, antes había sido Ritsos quien realizó la traducción del* Gran Zoo *de Guillén en 1966 (Atenas, Cemelio), que por su interés publicaremos también de manera bilingüe en nuestras páginas. Vayan pues ahora en su original griego y la correspondiente traducción guilleniana estos poemas sencillos, narración casi, que resaltan la importancia de las cosas humildes, de los gestos insignificantes, cotidianos pero que transpiran esa humanidad constante de la escritura de Ritsos.*

P. Bádenas

Ο ΤΡΕΛΛΟΣ

Τὸ κάρο σταματημένο ἀντίκρυ στὴ θάλασσα,
φορτωμένο ἕξι βαρέλια σιδερένια, κόκκινα
κ' ἕνα ἄλλο καταπληκτικὸ πράσινο. Τ' ἄλογο
ἔβοσκε στὸ λιβάδι. Ὁ καροτσέρης
ἔπινε στὴν ταβέρνα. Ὁ τρελλὸς τοῦ νησιοῦ
στάθηκε στὸ μουράγιο καὶ φώναξε:
«Μ' αὐτὸ τὸ πράσινο θὰ σᾶς νικήσω».
Κ' ἔδειξε τὸ ἕβδομο βαρέλι, δίχως κἂν νὰ ξέρει
τί περιεῖχε καὶ σὲ ποιὸν ἀνῆκε.

EL LOCO

La vagoneta se ha detenido frente al mar;
con seis toneles de hierro, rojos.
Lleva uno más, de un verde asombroso.
El caballo ramonea en el prado. El carretero
bebe en la taberna. El loco de la isla
se detiene junto al pequeño muelle, y grita:
"Con ese verde os venceré."
Y señala el séptimo tonel, sin que sepa
lo que contiene ni de quién es.

ΔΙΑΒΑΘΜΙΣΕΙΣ ΑΙΣΘΗΣΗΣ

Βούλιαξε ὁ ἥλιος ρόδινος, πορτοκαλίς. Ἡ θάλασσα
σκούρα γαλαζοπράσινη. Μακριά, μιὰ βάρκα—
ἕνα μαῦρο, ταλαντευόμενο στίγμα. Κάποιος
σηκώθηκε καὶ φώναξε: «Μιὰ βάρκα, μιὰ βάρκα».
Οἱ ἄλλοι, στὸ καφενεῖο, ἀφῆσαν τὶς καρέκλες τους,
κοίταξαν.
Ἀλήθεια, εἶταν μιὰ βάρκα. Ὅμως αὐτὸς ποὺ φώναξε,
σὰν ἔνοχος τώρα, κάτω ἀπ' τ' ἄγρια βλέμματα τῶν
ἄλλων,
ἔσκυψε τὸ κεφάλι κ' εἶπε χαμηλόφωνα: «Σᾶς εἶπα
ψέματα».

ESCALA DE SENSACIONES

En naranja y rosa el sol se ha hundido.
El mar es de un verde azul sombrío.
Lejos, una barca se mece
como un oscilante punto negro.
Alguien se levanta, y grita: " ¡Una barca, una
/barca!"
Los demás, sentados en el café,
se levantan a su vez. Miran.
Sin duda es una barca.
Pero el que gritó,
ahora bajo la mirada furiosa de los otros,
inclina la cabeza con un aire culpable, y
/murmura:
" ¡Perdón, os he mentido!"

ΑΝΑΜΝΗΣΗ

Μιὰ ζεστὴ μυρωδιὰ εἶχε ἀπομείνει στὶς μασχάλες τοῦ
πανωφοριοῦ της.
Τὸ πανωφόρι στὴν κρεμάστρα τοῦ διαδρόμου σὰν κλει-
σμένη κουρτίνα.
Ὅ,τι γινόταν πιά, εἶταν σ' ἄλλο χρόνο. Τὸ φῶς ἄλ-
λαζε πρόσωπα,
ὅλα ἄγνωστα. Κι ἂν κάποιος ἔκανε νὰ μπεῖ στὸ σπίτι,
ἐκεῖνο τ' ἄδειο πανωφόρι σήκωνε ἀργά, πικραμένα τὰ
χέρια του
κ' ἔκλεινε σιωπηλὰ ξανὰ τὴν πόρτα.

RECUERDO

Un olor cálido había quedado en las axilas
/del abrigo,
puesto en el perchero del pasillo
como se corre una cortina.
Lo que ocurrió en seguida
no es de esta época. La luz cambiaba de
/rostro, todos desconocidos.
Y si alguien trataba de penetrar en la casa,
el abrigo vacío
alzaba lentamente sus brazos dolorosos
y cerraba en silencio la puerta.

ΔΕΥΤΕΡΟΛΕΠΤΟ

Ένα τσιγάρο ἀναμμένο.
Ένα κορίτσι στ' ἀκρογιάλι.
Μιὰ πέτρα ἔπεσε στὴ θάλασσα.
Μόλις ποὺ πρόφτασε νὰ πεῖ : ζωή.

VIDA

Un cigarrillo encendido.
Una muchacha sobre la costa.
Cae una piedra sobre el mar.
Apenas tiene tiempo ella de exclamar: Vida.

ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΛΟΓΙΑ

Δὲν εἶχε σὲ ποιὸν νὰ μιλήσει. Χτυποῦσε δυνατὰ τὸ
σφυρί του. Εἶταν νύχτα.
Δὲ φαινόταν ἀκριβῶς τί καρφώνει — ἕνα σκαμνί, ἕνα
κιβώτιο, μιὰ πόρτα;
Χτυποῦσε πάντα τὸ σφυρί του. Ὁ τελευταῖος του φίλος
τὸν ρώτησε ἥσυχα: «Τί κάνεις;» Κι αὐτὸς ἀποκρίθηκε
πιὸ ἥσυχα ἀκόμη: «Σπάζω μύγδαλα». Καὶ τοὺδωσε
δυὸ - τρία
νὰ δοκιμάσει. «Εἶναι νόστιμα», εἶπε ὁ ἄλλος. Τότε
ἐκεῖνος
σήκωσε τὸ σφυρί του καὶ τὸ χτύπησε στ' ἀριστερό του
χέρι
σὰ νὰ χτυποῦσε ἕναν ἀόρατο ἐχθρό. «Εἶναι πιὸ νόστιμο
ἐτοῦτο», τοῦ εἶπε.
Μπορεῖ καὶ νὰ μὴν εἶταν ἔτσι. Εἶχε νυχτώσει. Δὲ φαι-
νόταν τίποτα.
Τὸ τραῖνο σφύριξε πιὸ κάτω. Ὁ ἄλλος ἔφυγε.

ULTIMAS PALABRAS

No había nadie con quien hablar.
El golpeaba fuertemente con su martillo.
Era de noche. No se veía bien lo que clavaba.
¿Un banco? ¿Una caja? ¿Una puerta?
Golpea sin cesar con su martillo.
Su último amigo
le pregunta plácidamente: "¿Qué haces?"
El responde más plácidamente aún:
"Estoy partiendo almendras."
Y para que las pruebe
le alcanza dos o tres. "¡Magníficas!",
dice el otro.
Pero el hombre levanta su martillo
y lo descarga sobre su propia mano izquierda,
como si golpeara a un enemigo invisible.
Luego dice: "Estas son mejores todavía."
Tal vez no ocurrió exactamente así.
No era posible distinguir nada.
Más abajo silbó el tren.
El otro desapareció.

ΑΙΣΘΗΣΗ ΠΑΙΔΙΚΟΤΗΤΑΣ

Τὰ γυμνὰ δέντρα, μουσκεμένα, σκοτεινά,
εἶχαν μιὰ ἀναλογία μακρινὴ μὲ κάτι
ὁλότελα δικό του, ποὺ δὲν ἤξερε ἀκριβῶς
τί εἶταν, κι ἂν εἶταν. Κ' ἡ ἄγνοια ἐτούτη
τὸν ἔφερνε ἐλαφρὰ στὴν παιδικὴ ἡλικία
μὲ τὶς σπασμένες καρέκλες στὸ κελλάρι
μὲ τὸ λίγο χνουδωτὸ κίτρινο τῶν κυδωνιῶν
καὶ μὲ μιὰ μῶβ κλεισμένη γυναικεία ὀμπρέλα
ἀφημένη ἀνεξήγητα στὴ μέσα γωνία τοῦ διαδρόμου.

SENSACION INFANTIL

Los árboles, desnudos, mojados, sombríos,
tenían cierta semejanza lejana con algo
que no les pertenecía enteramente, pero que
él no sabía, a decir verdad, lo que era,
ni si existía. Y esta ignorancia
lo conducía dulcemente hacia la niñez,
con las sillas rotas en la bodega,
con ese amarillo un poco velloso
del membrillo,
y una sombrilla malva, cerrada,
abandonada inexplicablemente.

Η ΑΡΑΧΝΗ

Κάποτε, μιὰ τυχαία κ' ἐντελῶς ἀσήμαντη λέξη
προσδίδει μιὰ ἀπροσδόκητη σημασία στὸ ποίημα,
ὅπως π.χ. στὸ ἐγκαταλειμμένο ὑπόγειο, ὅπου
κανεὶς δὲν κατεβαίνει ἀπὸ καιρό, τὸ μεγάλο, ἄδειο
κιούπι·—
στὸ σκοτεινό του χεῖλος περπατάει χωρὶς νόημα μιὰ
ἀράχνη,
(χωρὶς νόημα γιὰ σένα, μὰ ἴσως ὄχι γιὰ κείνην).

LA ARAÑA

A veces, una palabra fortuita
y sin valor
comunica al poema
una inesperada significación,
como por ejemplo cuando en el sótano
/desierto
a donde nadie ha bajado en mucho tiempo,
vemos la gran jarra vacía
con una araña caminándole sin razón por los
/bordes sombríos.
(Sin razón para ti, pero no probablemente
/para ella.)

ΚΑΤΑΜΕΣΗΜΕΡΟ

Γδύθηκαν κ' ἔπεσαν στὴ θάλασσα· τρεῖς ἦὦρα μεσημέρι·
τὸ δροσερὸ νερὸ καθόλου δὲν ἐμπόδισε τὴν ἐπαφή
τους. Ἔλαμπε ὡς πέρα τ' ἀκρογιάλι
νεκρό, μοναχικό, γυμνό. Τὰ μακρινὰ σπίτια κλεισμένα.
Ἄχνιζε στίλβοντας ὁ κόσμος. Στὸ βάθος τοῦ δρόμου
χανόταν ἕνα κάρο. Στὴν ταράτσα τοῦ λιμεναρχείου
κρεμόταν μιὰ μεσίστια σημαία. Ποιός εἶχε πεθάνει;

MEDIODÍA

Se quitaron las ropas y se lanzaron al mar.
Son las tres de la tarde.
La frescura del agua no les impide unirse.
La costa interminable resplandece muerta,
/desnuda, sola.
Allá lejos, las casas cerradas.
Todo parece envuelto en un vapor pulido,
/esmerilado.
Al término del camino
un solitario carretón desaparece.
En la azotea de la aduana del puerto
cuelga una bandera a media asta. ¿Quién ha
/muerto?

ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΑ ΣΥΜΒΑΝΤΑ

Ἐκείνη τοῦ εἶπε: «Πάρε τὸ κλειδί μαζί σου — ὅταν γυρίσεις, ὅποτε,
ἄνοιξε κ' ἔμπα. Ἐδῶ θὰ μὲ βρεῖς». Ὁλόκληρα χρόνια περάσαν. Ὅταν ἄνοιξε,
τὸ πρῶτο ποὺ ἀντίκρυσε μὲς στὸν καθρέφτη τῆς ντουλάπας, ἀντίκρυ στὴν πόρτα,
εἶταν αὐτός, ἀρκετὰ γερασμένος, μὲ γκρίζο σακκάκι. Ὥστε λοιπὸν
κ' ἐδῶ μέσα ὁ ἑαυτός του τὸν περίμενε; Δίπλα, στὸν τοῖχο,
καρφιτσωμένο μὲ πυνέζα ἕνα χαρτί: «Περίμενέ με.
Πετάχτηκα γιὰ λίγο στὸ ὀπωροπωλεῖο». Πῆρε τὸ καπέλο του,
ἔχωσε κεῖνο τὸ χαρτὶ στὴν τσέπη του, κ' ἔφυγε πάλι.
Ἡ πυνέζα εἶχε ἀπομείνει στὸν τοῖχο στίλβοντας σὰν ἔντομο
κλειστὸ σὲ μιὰ δική του ζωή, σ' ἕνα χρυσό, θερινὸ μεσημέρι.

HECHOS COTIDIANOS

Ella le dijo: "Llévate la llave y cuando vuelvas
—poco importa cuándo
abre y entra. Me encontrarás aquí. "Años
/enteros
pasaron. Cuando él abrió
lo primero que vio en el espejo del armario,
frente a la puerta,
no fue otra persona sino él mismo, bastante
/envejecido, con un saco gris.
¿Incluso aquí ha de esperarme como siempre?
/Al lado,
sobre el muro,
fijo con un clavo, un pequeño papel:
"Espérame,
he ido de un salto a la frutería." El tomó su
/sombrero,
deslizó en un bolsillo el papel y partió
/nuevamente.
En la pared quedó brillando el clavo
como un insecto enmurado en una vida bien
/suya durante
un mediodía de oro y de verano.

ΕΡΓΑΤΗΣ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ

Δούλεψε σ' ὅλη του τὴ ζωὴ σκληρά, ἀνεπιφύλαχτα,
μὲ θέρμη, μ' ἔξαρση, σχεδὸν μὲ πίστη στὴν ἀθανασία
καὶ στὴν ἀθανασία του, βέβαια. Ὅσπου μιὰ νύχτα,
φύσηξε ξαφνικὸς ἀγέρας. Χτύπησε μόνη της ἡ πόρτα.
Εἶδε τ' ἀγάλματα νὰ πέφτουν μπρούμυτα. Κατάλαβε.
Οἱ λέξεις ποὺχε γράψει ἔτσι ζεστά, χρόνια καὶ χρόνια,
κοκκάλωσαν· τὶς ἔνιωσε κάτω ἀπ' τὰ δάχτυλά του
σὰν τὸ στεγνὸ κι οὐδέτερο τρίχωμα ἑνὸς ζώου πεθαμένου.

Τὴν ἄλλη μέρα, ὡστόσο, συνέχισε κανονικὰ τὴ δουλειά του
κ' ἔφτασε νὰ συγχέει ἀθανασία καὶ θάνατο, μέθη καὶ λήθη,
μὰ ξεκαθάρισε μὲ ἀκρίβεια τί 'ναι ἐργασία
ἀνάμεσα σὲ ματαιότητα καὶ περηφάνεια. Κι ὁ χτύπος
τοῦ ρολογιοῦ, εἶχε τὸν ἦχο ἑνὸς τυμπάνου μὲς στὴ νύχτα,
ρυθμίζοντας τὴν πορεία νυσταγμένων στρατιωτῶν
ἀνάμεσα σὲ δυὸ μάχες.

OBRERO DEL VERBO

Trabajó durante toda su vida,
sin reposo, ardiente y exaltado, casi seguro
/de la inmortalidad,
—la suya, por supuesto, en primer término.
Hasta que una noche
el viento sopla de repente.
La puerta se cierra con estrépito.
El ve las estatuas caer
y golpearse las narices contra el suelo, y
/comprende.
Las palabras que él había escrito con tanto
/celo por años y por años,
se habían endurecido.
Las sentía bajo sus dedos
como la pelambre seca y neutra de una
/bestia muerta.
Sin embargo, continuó su trabajo como de
/costumbre,
hasta confundir la muerte y la inmortalidad,
la embriaguez y el olvido.
Pero llegó a poner en claro
lo que es exactamente el trabajo entre la
/futilidad y el orgullo.
El sonoro vaivén del péndulo
tenía la resonancia de un tambor en la noche,
como si ritmara una marcha de soldados
/somnolientos
entre dos batallas.

LA ESCULTURA CLASICA EN LOS EPIGRAMAS BIZANTINOS DE LA ANTOLOGIA

MIGUEL ANGEL ELVIRA
Universidad Complutense

La perduración de las letras clásicas como modelos a seguir para muchos escritores del medievo bizantino es cosa ampliamente recordada[1] y sin duda alguna cierta. La retórica clásica era algo tan profundamente inserto en la mente del bizantino culto, que éste expresaba cuanto veía a través de sus mallas, y que incluso, en muchas ocasiones, ni siquiera "veía", sino que aceptaba los temas clásicos sin más. Por ello se han desdeñado muy a menudo hasta géneros enteros de la literatura bizantina, considerándolos juegos anacrónicos de escolares desocupados. Y esto, por ejemplo, ha llevado a despreciar en bloque las alusiones de tales escritores al arte antiguo, estimándolas inútiles para el historiador del arte. El presente estudio no quiere ser un alegato contra tal actitud. Nadie va a negar la verdad de su fundamentao. Cuando San Asterio, obispo de Amasia, dice, al describir un cuadro sacro, que su autor era "un segundo Eufránor" o que el rostro de la Virgen representada era comparable, por su expresividad, al de la famosa Medea (de Timómaco)[2], no hace más que recordar a sus clásicos, igual que los poetas renacentistas que alaban a Apeles o a Parrasio. Pero no se puede generalizar de un plumazo. Hay ocasiones, y en ello es en lo que queremos insistir, en que alguna alusión bizantina al arte antiguo tiene un cierto valor documental, y su análisis por parte de los estudiosos puede dar bastantes frutos, si se hace a la luz de otros conocimientos.

En primer lugar, importa dejar asentado que la posibilidad de observar arte clásico en el mundo bizantino distaba de ser remota. La presencia en la propia Constantinopla (y, claro está, en muchas otras ciudades del Mediterráneo oriental) de obras antiguas es algo conocido y ampliamente atestiguado. Centrándonos en el campo de la escultura, se han podido hacer estudios, casi exclusivamente a partir de fuentes escritas, sobre el número e incluso la identidad de las estatuas que se podían contemplar en la ciudad[3], y, al menos documentadas, eran más de doscientas las que poblaban edificios públicos y palacios a mediados del siglo V. Casi todas ellas habían sido traídas por Constantino[4], algunas estarían ya desde antes, y otras fueron añadidas con posterioridad. Así, por ejemplo, el palacio de Lausus contenía varias decenas de obras, entre ellas el Zeus de Olimpia, la Afrodita Cnidia de Praxíteles y el *Kairós* de Lisipo, traídos por Teodosio II (406-450)[5]; y aún Justiniano enriqueció la ciudad con dos caballos del Artemision de Efeso.

No se puede negar que, por desgracia, a partir del propio siglo V las destrucciones

comenzaron a predominar sobre las aportaciones nuevas. El palacio de Lausus ardió con todas sus obras ya en 475. Y unos sesenta años después, en el 532 (tiempo tendremos de volver más tarde sobre ello), se perdió en la rebelión de Nica la que era probablemente la mayor colección de estatu as de la ciudad: la de las Termas de Zeuxipo, con sus ochenta bronces y mármoles. Pero aún quedaban, para admiración de bizantinos y foasteros e inspiración de literatos, más de un centenar de estatuas antiguas en Constantinopla. Poco a poco el número fue descendiendo. En el saqueo de los cruzados (1204), algunas esculturas, como los caballos de San Marcos, fueron tomadas como botín por los latinos[6], y otras simplemente destruidas, como las dieciocho que describe desesperadamente Nicetas Coniates[7]. Y la lenta destrucción prosiguió después, de tal modo que enel siglo XV ya sólo se citarán los relieves de la Puerta Dorada, con las hazañas de Heracles y otros temas, una estatua reclinada, y la serpiente tricéfala del Hipódromo (única estatua llegada, rota, hasta hoy)[8].

Esta triste desaparición progresiva no debe, sin embargo, ocultarnos la verdad: hasta la época de Justiniano, y aún después, el bizantino medio estaba familiarizado, sin duda más que su contemporáneo de la propia Roma, con las estatutas de la Antigüedad; y esto no podía dejarle frío.

En un delicioso estudio, Cyril Mango[9] se entretiene precisamente en reunir testimonios para mostrar cuál era la opinión, la visión que los bizantinos tenían sobre las estatuas antiguas que presidían sus plazas y pórticos. A nivel popular, parece que lo que más chocaba —y no deja de ser lógico en el medievo— era el realismo de las figuras, el que "pareciesen vivas". Esto, unido a que muchas de ellas habían sido imágenes de dioses, y para muchos por lo tanto habitáculos suyos, hacía que se las considerase dueñas de poderes misteriosos, e incluso mágicos. En los siglos IV y V se destruyeron "ídolos" a los que se consideraba sedes de demonios, y esto en todo el Imperio, como es bien sabido. Incluso en el 402 asistió el obispo Porfirio a la "autodestrucción" de una estatua de Afrodita por el demonio que la habitaba, y todavía en el siglo VI se ahorcaban ídolos en Antioquía. Aunque la jerarquía cristiana era en general escéptica, el pueblo creyó siempre en la animación de las estatuas; y cuando pasó el período de las fanáticas destrucciones, las estatuas que quedaron conservaron algunos de sus poderes. Menudeaban las anécdotas, a veces recogidas en las guías de la ciudad de Constantinopla[10], en que esculturas mataban a personas o se vengaban de sus destructores, y estas consejas podían llevar al histerismo colectivo, como cuando el populacho, en 1203, destrozó una estatua de Atenea (acaso la Prómacos de Fidias[11]), porque creyó que se había pasado a los cruzados sitiadores.

Esta mentalidad popular, mágica, llegaba a salpicar en ocasiones a las clases altas, e incluso a algunos emperadores: Miguel I (811-813), por ejemplo, según se decía, rompió los brazos a una estatua de Tyche para quitar fuerza a la plebe que intentaba sublevarse contra él.

Otro carácter típico de esta visión popular de las estatuas era la interpretación equivocada de las representaciones. Es algo que, como la característica anterior, se da también en Roma y en el mundo occidental de la época —recuérdese el Marco Aurelio del Laterano tomado por un Constantino—, y de lo cual tenemos bastantes pruebas en Constantinopla. Basilio I, por ejemplo, colocó en los cimientos de una iglesia fundación suya una estatua de filósofo que era interpretada como una imagen de Salomón; y Nicetas Coniates describe en la iglesia de los

Cuarenta Mártires de Constantinopla un relieve que mostraría a Andronico I Comneno persiguiendo a un jovencito, cuando en ralidad parece que se trata de una imagen semejante al Heracles y Euristeo de San Marcos de Venecia[12].

Pero las estatuas antiguas (y otras manifestaciones del arte clásico que se conservaban) no se limitaban a ser simple objeto de consejas y comentarios callejeros. Su presencia, como hemos apuntado antes, era ocasión y punto de partida para la inspiración creadora de los ambientes cultos. Y ello, fundamentalmente, en dos campos. En primer lugar, la presencia del arte clásico siempre suponía una tentación para los artistas. Sin duda las costumbres y las tendencias plásticas habían sufrido una evolución irreversible, y, por muchos conceptos, el arte bizantino, sucesor del paleocristiano, distaba mucho del clásico y helenístico. Sin duda también las costumbres de la decoración de interiores habían ido reduciendo la supremacía de la escultura, substituyéndola por la pintura y el mosaico; pero aún podía mantenerse el clasicismo en dos ámbitos bien distintos. El primero, en el que no vamos a entrar, pero que ha sido desde siempre un buen campo de estudio, es el componente helénico, o helenístico, o alejandrino (distintas palabras que suelen utilizarse para expresar un mismo concepto) que lleva en sí el arte bizantino[13]. El segundo, mucho más reducido en cuanto a número de obras, pero más interesante como paralelo y ambientación de los epigramas de la Antología que después estudiaremos, es la producción que se seguía manteniendo en plena época bizantina de objetos decorados en estilo clásico.

En este campo, el papel principal lo desempeñan las llamadas "artes menores", ya que para el escaso uso que mantenían las esculturas, bastarían las piezas antiguas conservadas. No vamos aquí, claro está, a dar un catálogo de estas obras; ello ya exigiría un tratamiento independiente y de grandes proporciones. Pero nos bastará recordar, por ejemplo, el díptico de los Símmacos y los Nicómacos en el siglo IV, o, hacia el año 400, el llamado "Escudo de Escipión" del Louvre, reproducción en metal bastante exacta de un cuadro clásico griego con Aquiles y Briseida, o las escenas bucólicas en mosaico (algo posteriores) del palacio de Constantinopla, o el gran plato de Hércules y el león de Nemea en el Cabinet de Médailles de París, obra que hoy se considera realizada en Constantinopla en el siglo VI, o el también constantinopolitano plato del Ermitage, con Atenea entre Ulises y Ayax, fechado hacia el año 600[14], o, finalmente, la serie de arquetas de marfil de los siglos IX y X, con los más diversos temas profanos y mitológicos, que constituye uno de los puntales del llamado Renacimiento de la dinastía macedónica[15]. Se puede aún discutir si el siglo iconoclasta, el VIII, supuso un paréntesis en esta producción, como en la del arte sacro bizantino[16], pero lo cierto es que en el año 1000 aún no se había olvidado, aunque fuese casi siempre a un nivel de simple copia o imitación, la plástica de la Antigüedad, con sus pliegues, sus musculaturas, su visión de tres cuartos y su realismo.

La tradición clásica se mantenía pues, aunque reducida a un hilo y encerrada en ambientes de cultura refinada: algunos monarcas ilustrados, y funcionarios letrados de su corte o de los séquitos de los administradores provinciales y locales[17]. Y son precisamente esos círculos los que nos proporcionan la otra gran faceta del influjo de la plástica antigua, la que a partir de ahora atraerá nuestro interés: la literatura dedicada a la descripción de obras antiguas.

Con el nombre de *ekphrasis* se conocía en la retórica antigua toda descripción, fuese de un paisaje, de una persona o de un edi-

ficio u obra de arte[18]. Pero actualmente, en los estudios artísticos, y aun en los literarios, se tiende a reducir el sentido de esta palabra a las descripciones de obras pictóricas, escultóricas o de otras artes. Tal será el sentido que demos desde ahora a la palabra. La *ekphrasis* es un recurso poético, o retórico, muy antiguo, ya que, como suele recordarse, aparece en la literatura griega con el escudo de Aquiles en la Iliada, y fue utilizada con profusión. Baste enviar al interesado al prólogo de P. Friedländer a las obras de Juan de Gaza y Pablo Silenciario[19] para que pueda ver cómo los más diversos autores griegos y latinos, y en los más variados géneros, practicaron la descripción de obras de arte. Desde Apolonio de Rodas hasta Virgilio, desde Esquilo hasta Plinio el Joven, desde Heródoto hasta Pausanias, estas *ekphraseis* dan amenidad a las obras, y nos sirven a los historiadores del arte de inapreciable ayuda. Hubo incluso escritos que tuvieron como objeto simplemente tales descripciones: por ejemplo, las *Imágenes* de los dos Filóstratos y las *Descripciones* de Calístrato, o, precisamente, muchos poemas de la Antología Griega, de las épocas más variadas.

En la época bizantina, la *ekphrasis* no decae, y se dirige tanto a las obras moderna, bizantinas[20], como a estatuas, cuadros o mosaicos de la Antigüedad[21]. Centrémonos precisamente en este último apartado, que es el que aquí nos interesa. En él podemos situar obras y autores bien variados: Libanio (s. IV), en sus *Descripciones*, incluye diversos grupos y estatuas mitológicas[22]; los tres retores de Gaza también se ejercitan, describiendo Juan una representación alegórica del mundo, Coricio, alguna obra que se hallaba en su ciudad (s.VI)[23] y Procopio, una pintura de Fedra e Hipólito[24]; pese a su título, tiene menos interés la "Descripción de las estatutas y grandes columnas de Constantinopla" por Constantino Rodio (s. X)[25]; y con él comienza un período de crisis: en el siglo XI, sólo podemos contar un epigrama mutilado de Cristóbal de Mitilene sobre un Heracles que se hallaba en el palacio suburbano de Aretae[26], ya que cuando el *Diyenis Acritas* alude a unos mosaicos sobre Aquiles, Agamenón, Penélope, Ulises y Alejandro, no parece considerarlos obras antiguas[27]. En el siglo XII, la Crónica de Cedreno se interesa de nuevo por alguna obra de arte de la Antigüedad[28], y Constantino Manasses describe algún mosaico antiguo del palacio de Constantinopla[29]; pero mucha mayor importancia, y un tono de nostalgia por la lejanía del esplendor pasado que ya no abandonará el género, reviste la citada descripción por Nicetas Coniates de las estatuas destruidas en 1204. En su época, Teodoro II Láscaris inunda de "poesía de las ruinas" el relato de su visita a Pérgamo (s. XIII), y la novela *Calímaco y Crisórroe* alude a un rey que pasea por "los edifcios de los helenos"[30]. Y la *ekphrasis* llega al final del período bizantino con Manuel Philes, que se inspira, en un epigrama, en la descripción citada de Constantino Manasses y hace otro sobre una imagen de *Kairós*, y con Manuel Crisoloras, a principios del siglo XV, quien nos da el último y breve catálogo de las estatuas que aún conservaba Constantinopla[31].

Pero dentro de toda esta literatura, que hasta ahora dista de haber sido convenientemente explotada por los historiadores del arte, queremos hoy resaltar precisamente las *ekphraseis* breves, en forma de epigramas, que realizaron diversos poetas bizantinos describiendo obras clásicas (estatuas en su casi totalidad), y que se nos han conservado en la Antología Griega[32]. Como es lógico, todas, o casi todas ellas, corresponden al llamado Ciclo de Agatías, es decir, a la colección de epigramas que añadió este poeta justinianeo al corpus entonces formado, y que

dejó virtualmente completa la Antología. Por lo tanto, datan de los primeros siglos del imperio bizantino: concretamente, de los siglos IV al VI. Una época en que la plástica antigua, como hemos visto, continuaba viva tanto en las estatuas expuestas, aún muy numerosas en la capital y en otras ciudades del imperio, como en la fabricación de bastantes objetos artísticos.

Como ya aceptábamos al comienzo, las limitaciones de casi todas estas *ekphraseis* son enormes, dado el prestigio que para sus autores tenían los modelos helenísticos y romanos. Si los epigramas antiguos mostraban en general ausencia de verdadera crítica artística, no hemos de esperar en los bizantinos mayor profundidad. Y el problema es grave porque, mientras en la época grecorromana existían otros géneros que cubrían variados aspectos, desde las recetas de artistas hasta el estudio estilístico[33], a partir del siglo IV, e incluso del III, no queda ya, referido al arte clásico, más género que la *ekphrasis*. Se comprende la pérdida de creatividad de sus formas, al faltar el respaldo de la meditación teórica. El epigrama, además, planteaba desde siempre, por tradición o convencionalismo, una visión popular de la obra de arte: el poeta podía ser un refinado hombre de letras, pero se asombraba, como las mujeres del mimo IV de Herondas, sólo de dos caracteres de la obra de arte: el realismo y la expresividad[34]. Y en este aspecto los autores bizantinos son tan absolutamente fieles a sus modelos, apoyados por lo demás en la opinión corriente de su época, que ha podido señalarse cómo, incluso cuando alaban los planos e hieráticos iconos de su época, acuden al manido recurso del "parecen vivos"[35]. Además, hay una serie de estatuas o de cuadros que habían atraído tradicionalmente a los autores de epigramas, hasta convertirse en simples temas literarios, que podían tratarse sin conocer la obra en cuestión. Algunos poetas bizantinos aceptan esta tradición, y fruto de ella son por ejemplo los ocho epigramas que Juliano el Egipcio dedica a la vaca de Mirón[36]. Son, como se ve, gravísimas las limitaciones que hay que tener en cuenta, y a las que hay que añadir, como veremos en alguna ocasión, otra nueva, que no tenían en principio los epigramas antiguos: el poeta bizantino, como su contemporáneo de la calle, puede equivocarse en la identificación de sus iconografías.

Presa de todos estos problemas, la mayor parte de los epigramas tiene muy escaso valor para el historiador del arte, si no es para atestiguar la perduración de ciertos gusto antiguos, más literarios que plásticos. Pero hay casos más interesantes, a los que hay que prestar atención.

Sin duda uno de los autores de epigramas más sugestivos y originales es Páladas, quien, por otra parte, es el más antiguo de los que aquí vamos a tratar. Mientras que el grueso de los componentes de la Corona de Agatías son poetas de la época de Justiniano, y a menudo amigos del propio Agatías, Páladas es anterior en más de un siglo. Su vida debió de transcurrir entre el 350 y el 450, y podemos calificar su actitud, cosa bien rara en el genero del epigrama, de manifiestamente comprometida. Pagano convencido, egipcio que cantó a la filósofa Hipatia (IX, 400), ve con desesperación el avance arrollador y a menudo destructivo del Cristianismo evalentonado. Sus versos, si no descriptivos propiamente, son un canto a las viejas imágenes, y todo un documento para la historia social del arte:

"En una encrucijada he visto, lleno de admiración, al hijo de Zeus, estatua de bronce ayer tan invocada y hoy tirada por los suelos. Presa de indignación, le he dicho: ¡Tú que apartas el mal, tú, hijo de una triple noche, tú que no has conocido jamás la derrota, hoy te encuentras caído por tierra!

Por la noche, el dios, en pie a mi lado, me ha dicho sonriendo: Aun siendo dios, he aprendido a soportar las circunstancias" (IX, 441).

En ese mundo alejandrino de las destrucciones de dioses y templos, que nos ha legado el yermo de lo que fue el Serapeo[37], este profesor de gramática aún piensa que el triunfo del cristianismo con Teodosio I son simples "circunstancias"[38], quizá pasajeras, cree en la aparición de los dioses en sueños, y, como el neplatonismo y casi toda la opinión pagana (y popular cristiana, como hemos visto) hace a la estatua habitáculo del dios.

Más ilustrativo y concreto es otro poema suyo:

"Hechos cristianos, los dioses de las moradas olímpicas habitan aquí a salvo de los ultrajes; y el crisol que produce la substanciosa calderilla no los meterá en el fuego" (IX, 528).

Sin duda se trata de una alusión a una costumbre de la época. Parece claro, como hemos dicho, que, frente a la destrucción sistemática propugnada por el pueblo cristiano y algunos monjes, buena parte de la aristocracia letrada e incluso de la jerarquía eclesiástica veía en las imágenes de dioses simples obras de arte que podían servir de adornos. Pero en concreto en Egipto se llegó a más, y en ocasiones se puede decir que se "cristianizó" desde muy pronto a las imágenes. El nacimiento de Afrodita pasa a significar el del alma cristiana en las aguas del bautismo; Orfeo sigue siendo, como en el arte paleocristiano, imagen del Buen Pastor; Dioniso en su carro simboliza la victoria; Heracles viene a ser Sansón, o una imagen de la fuerza, etc... De ahí que el arte copto, en los primeros siglos, abunde en estos temas y en Nereidas, Panes y otras divinidades[39].

Dado el valor de estos dos poemas, poco importa que los otros epigramas de Páladas sobre tema artístico sean de menor interés[40]. Ninguno de los poetas de los siglos V y VI puede compararse con él en novedad de planteamientos. En todos ellos se repite la relación conceptual (oposiciones, fusiones, paradojas) entre los distintos niveles de la obra artística (materiales, forma realista, objeto representado, expresividad de cara y cuerpo, símbolo, alegoría, tema), variando en ocasiones los interlocutores (en unos casos habla el poeta, en otros la estatua, en otros en fin hay diálogo o intento de diálogo). En principio, son simples juegos de imágenes y palabras, que a veces rizan el rizo de los saltos mortales entre conceptos. Vayan como ejemplo estos versos que Juliano el Egipcio pone en boca de una estatua de Prometeo:

"Yo he traído el fuego que da nacimiento al arte. Mas por el arte y el fuego ofrezco en espectáculo mi sufrimiento sin fin. ¡Ah, cuán ingrato es el género humano, si Prometeo recibe de los broncistas tal paga por su regalo!" (*Plan.* 87)[41].

Pero, aun así, es posible hallar en los distintos autores algunas preferencias concretas, e incluso esbozos de verdadera descripción. Ya que acabamos de citar a Juliano el Egipcio, digamos que este prefecto que cayó en desgracia tras la rebelión de Nica, y que constituye el más acabado ejemplo de la clase funcionarial justinianea, es uno de los versificadores más interesados por el arte del grupo. A veces, como cuando describe la Medea de Timómaco (*Plan.* 139) o la citada vaca de Mirón, se limita a repetir palabras y conceptos anteriores, pero siempre se nota en él una peculiar relación entre material, psicología del personaje representado y simbolismo de la figura o de la escena mitológica, todo ello dentro del realismo como tema central[42].

También el propio Agatías, el compilador, fue poeta aficionado al arte, y sobre

todo preocupado por la expresividad de sus modelos. Sirva de ejemplo esta descripción de una estatua, en este caso verdadera evocación de una obra concreta, que casi se podría dibujar:

"¿Acaso tu caña suena sola, satirillo? Si no ¿por qué inclinas la oreja y la apoyas en tu flauta? Y él se calla sonriendo. Acaso habría respondido, pero su espíritu estaba lejos, preso de encantamiento. ¿Prisionero de la cera? Oh, no: él quería ese silencio; su alma estaba prendida de la flauta" (*Plan.* 244).

o esta otra descripción, que parece aludir a una de las acompasadas ménades atribuidas a Callimacos:

"Quizá sus manos no saben aún agitar los címbalos... ¿o deseaba el escultor una bacante tímida? ¡Qué inclinada lleva la cabeza! Se diría que nos está ordenando: Salid, para qu pueda tocarlos sin testigos" (*Plan.* 59).

Es bien probable que, en ambos casos, Agatías describa obras que tiene delante de sus ojos en Constantinopla, o que recuerda de su infancia en Mirina o de la época de sus estudios de derecho en Alejandría[43].

Agatías simboliza para nosotros ese ambiente de hombres de letras y de derecho, muy influido por la Antigüedad, y que tanto hizo por mantener sus ideas literarias, a veces casi como simple símbolo de un status cultural. Como en el Renacimiento o el Barroco, estas personas mantenían estrechos contactos, basados sin duda en sus aficiones, y a ello debemos en parte la compilación del ciclo de epigramas que comentamos.

No vamos sin embargo a extendernos más en este mundo. Sería tedioso en un trabajo de este tipo enumerar por separado a poetas que, en muchos casos, nos han dejado sólo uno o dos epigramas sobre el tema que nos interesa[44]. Sólo recordaremos a Pablo Silenciario, más conocido por sus obras mayores, pero que nos ha dejado elegantes epigramas sobre una cigarra de bronce (VI, 54), una ménade furiosa (*Plan.* 57) y un jardín animado por imágenes de ninfas (IX, 664)[45], y a Nilo el Escolástico, poeta del siglo V al qu debemos un curioso epigrama en el que ironiza de forma muy nueva sobre la técnica del mosaico:

"A todos los sátiros les gusta reir; pero tú, dime ¿por qué te ríes constantemente mirando a todo el mundo? —¡Me río de asombro! ¿Cómo, con todo este montón de piedras tomadas cada cual de su sitio, he podido resultar un sátiro?" (*Plan.* 247).

Por encima de su banalidad o de sus aciertos, todos estos epigramas nos muestran que a menudo, además del recuerdo de las obras perdidas, seguían en el ambiente adornos antiguos: fuentes, estatuas de faunos, retratos de todo tipo, objetos preciosos. Sin embargo, quizá la descripción más concreta y plástica en este sentido la constituye un largo poema en hexámetros, distraídamente mezclado con los epigramas. Me refiero, claro está, a la descripción que hace Cristodoro de las estatuas que adornaban las Termas de Zeuxipo en Constantinopla, y que ocupa todo el libro II de la Antología.

Cristodoro, nacido en Coptos de Tebaida, es decir, en ese Egipto que hemos visto tan aficionado, por su plástica y sus poetas, al arte clásico, nos ha dejado en efecto, en 416 versos, la descripción, una por una (como si de epigramas separados se tratase), de ochenta estatuas que adornaban estas termas. Pese a su complicado estilo, y a la sistemática inspiración en Homero y otros poetas antiguos, se trata de una *ekphrasis* tan importante que no extraña el interés que el Zeuxipo y sus estatuas han suscitado desde hace muchos años, y que llega incluso a la discusión (en la cual no vamos a entrar) de si el propio Cristodoro hizo sus descripciones con las estatuas delante, si las hizo de memoria tras la

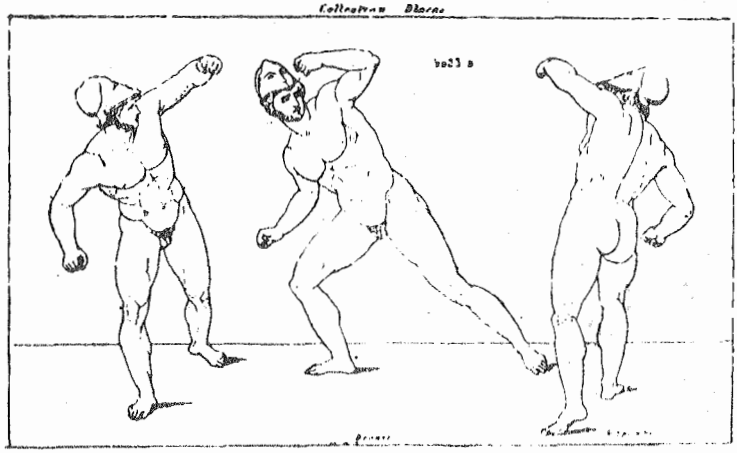
destrucción del Zeuxipo y su decoración en la rebelión de Nica (532), o incluso si se basó en una descripción anterior a él[46].

El Zeuxipo, recordémoslo, fue un edificio termal construido por Septimio Severo sobre el emplazamiento de un antiguo templo de Zeus Hipio, según la opinión más aceptada, y que fue renovado por completo y lujosamente adornado, sobre todo con estatuas, por Constantino, quien lo inauguró en 330. Tras su destrucción en 532[48], fue rehecho[49], ya sin esculturas, y utilizado para múltiples usos, desde termas y pórticos para tiendas hasta cárcel. Junto al edificio, por lo demás, había una estatua de Aquiles en plena Edad Media.

Más aún que la propia decoración escultórica, en nuestro siglo ha interesado particularmente la propia situación del edificio. En los años 1927 y 1928 se realizaron unas excavaciones parciales en la zona en que los textos lo sitúan, entre el Palacio Imperial, el hipódromo y Santa Sofía. La publicación de los trabajos dista de dar conclusiones definitivas, pero sí proporciona datos de interés[50]. Aparecieron varios esqueletos que pudieran corresponder a personas muertas durante la rebelión de Nica, muros de dos edificios al parecer separados por una calle, uno de ellos con un gran ábside, un fragmento de cabeza de estatua de mármol griego, con rasgos más o menos clásicos, y, sobre todo, tres bases de estatuas, una anepígrafa y las otras con las inscripciones ΕΚΑΒΗ y ΑΛΕΧΗΝΗΣ. Esta última se encontró en el edificio del ábside, las otras dos en el otro, y todas caídas. Enseguida se pensó en un gran desorden del edificio derruido, e incluso es imposible asegurar (aunque es lo más probable) que el ábside y los muros principales pertenezcan a la obra constantiniana; pero la presencia de las inscripciones, correspondientes a dos estatuas descritas por Cristodoro, parece confirmar la localización del Zeuxipo. Se puede incluso pensar que el Aquiles a que también hace referencia Cristodoro pudiese salvarse y ser colocado en la zona tras los trabajos de reacondicionamiento[51].

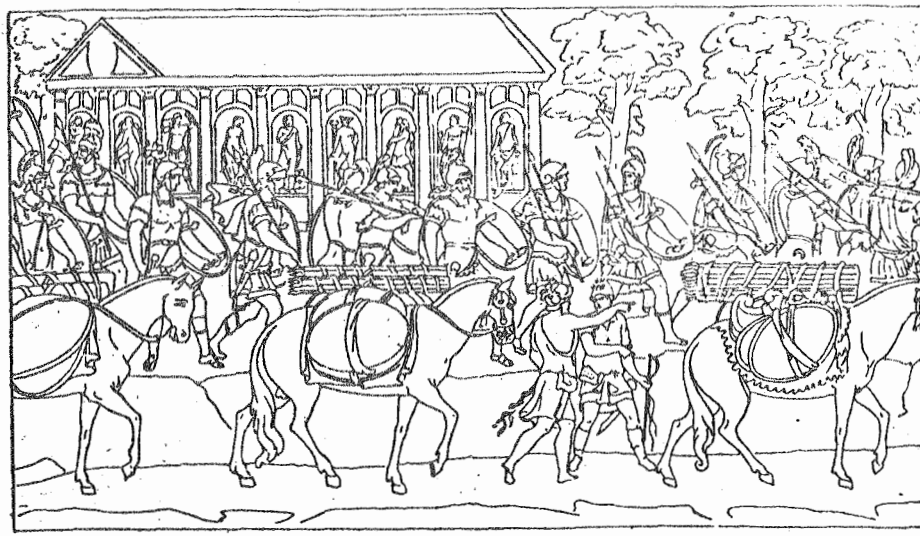
Pero no es este aspecto estrictamente arqueológico o topográfico el que va a centrar nuestra atención. Nuestro deseo es intentar, a la luz de los actuales conocimientos sobre iconografía antigua, ver la información que pueden proporcionarnos los versos de Cristodoro. Si a fines del siglo pasado todo intento de identificación estaba abocado al fracaso[52], es posible que hoy la información de la *ekphrasis* sea más fructífera, sencillamente porque sabemos más de la plástica antigua.

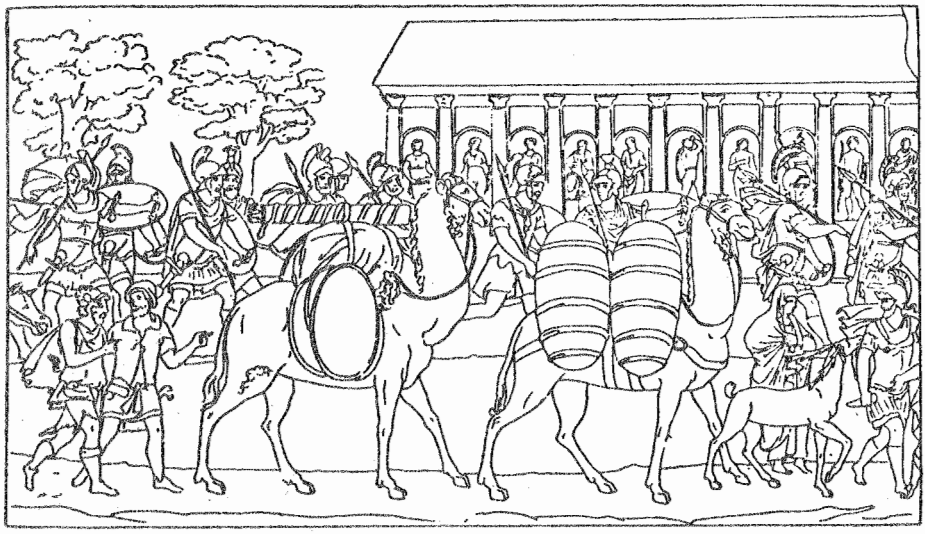
Permítasenos sin embargo, antes de pasar a este tema, decir unas palabras sobre la disposición de las esculturas. Cristodoro repite con cierta insistencia fórmulas que parecen indicar que su descripción sigue un orden correlativo, como si fuese viendo una línea de estatuas una tras otra. Casi pensaríamos en series de estatuas como las de los edificios que aparecían en la Columna de Teodosio, (fig. 2), según los dibujos renacentistas conservados en el Louvre[53]. Y además parece que los temas van relativamente ordenados: después de un Deífobo (fig. 1),



"Deifobo" de la colección Blacas, según S. Reinach

vienen nueve estatuas de literatos (2 a 10), después una serie de personajes variados, dioses y mortales (11 a 23), y después, de nuevo literatos y personajes históricos (24 a 29), seguidos de la pareja de Heracles y Auge (30 y 31); se pasa a continuación a un muy nutrido grupo de personajes de la Guerra de Troya y el mito de Eneas (34 a 47), que concluye con un atleta anónimo (el único del que Cristodoro desconoce el nombre, el 48). Tras el general Charidemo (nº 49), sigue un grupo de adivinos, profetas y ancianos troyanos (50 a 57), de nuevo un grupo de personajes variados (58 a 66), y, finalmente, una última serie de personajes históricos y literatos (67 a 80). Evidentemente, y a pesar de ciertas incoherencias, hay una voluntad de ordenación, como era común en todos los edificios antiguos[54].





Dibujos de la columna de Teodosio, según S. Reinach

A título de mera hipótesis, vamos incluso a apuntar una posibilidad de colocación. Suponiendo que el ábside, como es probable, fuese constantiniano, parecido al de las casi contemporáneas Termas de Diocleciano en Roma[55], y partiendo del hecho de que la base de Esquines (nº 2 de Cristodoro) apareció al sudoeste del mismo, y fuera de él, es decir, cerca de la esquina oeste del conjunto termal[56], se puede pensar que la descripción partiese precisamente de dicha esquina, siguiendo el muro. En el primer tramo, hasta el comienzo del ábside, se alinearía el primer grupo de literatos; dentro del ábside, el primer grupo de estatuas variadas; después, y hasta una puerta que lógicamente se hallaría, siguiendo la costumbre, hacia la mitad del muro, es decir, un poco más al norte de la zona excavada, el segundo grupo de literatos. Se cruzaría después la puerta, para entrar en el otro edificio, que estaría relacionado funcionalmente con el principal. En él se encontraría el ciclo de Troya (Hécuba incluida), y la estatua no identificada por Cristodoro, que pudo ser la de base anepígrafa. Después se volvería al primer edificio, cruzando de nuevo la puerta y siguiendo un muro simétrico al excavado: un panel sobre el que se alineasen los ancianos y adivinos, un ábside de nuevo con personajes variados, y finalmente otra pared recta con el último grupo de literatos y generales. Incluso, aunque sea por pura casualidad, el Aquiles, que estaría situado en el segundo ábside (exigido por la ley de simetría que regía las termas imperiales), se hallaría cerca de donde, más tarde, sitúan las fuentes la estatua de Aquiles a que antes nos referimos[57].

Pero sin duda a muchos les parecerán estas lucubraciones pura arqueología-ficción. Por tanto, entremos en al campo algo más seguro de la iconografía. La *ekphrasis* de la primera estatua, el Deífobo, es sin duda la más minuciosa del conjunto en cuanto a detalles formales: "Estaba en pie, como héroe lleno de audacia y vigor... que avanza, pero su postura no era la correcta para quien lleva armas: se presentaba de lado y, lleno de fu-

ror, arqueando y contrayendo la espalda, se recogía en sí mismo con feroz energía; movía sus ojos ardientes..., con su mano izquierda levantaba ante él un ancho escudo, mientras que empuñaba la espada con la derecha...". La postura parece clara, aunque no podamos decidirnos entre varias figuras antiguas en actitud semejante llegadas hasta nosotros: más que la estatua helenística tardía del Louvre firmada por Agasías de Efeso, pensaríamos en el que precisamente recibió durante mucho tiempo el nombre de Deífobo de la Colección Blacas, hoy en la Biblioteca Nacional de París[58], o en las estatuas que sirviesen de modelo para el tema de los Siete contra Tebas tal como aparece en varias urnas tardoetruscas del siglo II a.C. De cualquier modo, es muy probable que se tratase de una obra rodia o pergaménica fechable en el helenismo pleno o tardío.

Las estatuas descritas después son más difíciles de estudiar, dada la práctica ausencia de verdaderos datos formales. Sin embargo, ya desde la nº 2 se empieza a perfilar una sospecha creciente: Cristodoro, quien sin duda sigue los carteles inscritos en las bases de las estatuas, identifica a menudo equivocadamente los retratos que comenta. Aun aceptando posibles errores en nuestros conocimientos actuales sobre este tema, —conocimientos resumidos, *grosso modo*, en *The Portraits of the Greeks* de G.M.A. Richter (London, 1965)—, lo cierto es que las incongruencias son excesivas. La tensión y contracción de mejillas que Cristodoro atribuye a su Esquines (la estatua que estaría sobre la base inscrita con tal nombre) poco tiene que ver con el modelo de Esquines que nosotros conocemos, y cuya mejor representación es la serena y majestuosa estatua de Nápoles.

Por otra parte, el Aristóteles (nº 3) de Cristodoro, en pie y con las manos juntas y enlazadas, mejillas contraídas, ojos móviles y aspecto meditabundo, si bien no se opone directamente a la iconografía conocida del estagirita, se parece más bien al conocido tipo del Demóstenes de Polyeuctos. Aunque en este caso hay que aceptar que desconocemos estatuas de cuerpo entero de Aristóteles, pues sólo nos han llegado cabezas. También trae a la memoria el retrato de Demóstenes la descripción del anciano Clitios (nº 54): "Allí estaba, sin saber qué hacer; tenía sus dos manos enlazadas, gesto que traducía su secreto dolor".

La descripción de Hesíodo (nº 7), citada precisamente en su libro por G.M.A. Richter (vol. I, p. 57), sin duda influyó en la identificación que esta autora hace de la conocida cabeza del llamado "Pseudo-Séneca": "Parecía hablar con las Musas de las montañas, y quería someter el bronce a los impulsos de su delirio poético, en su deseo de exponer versos inspirados por los dioses".

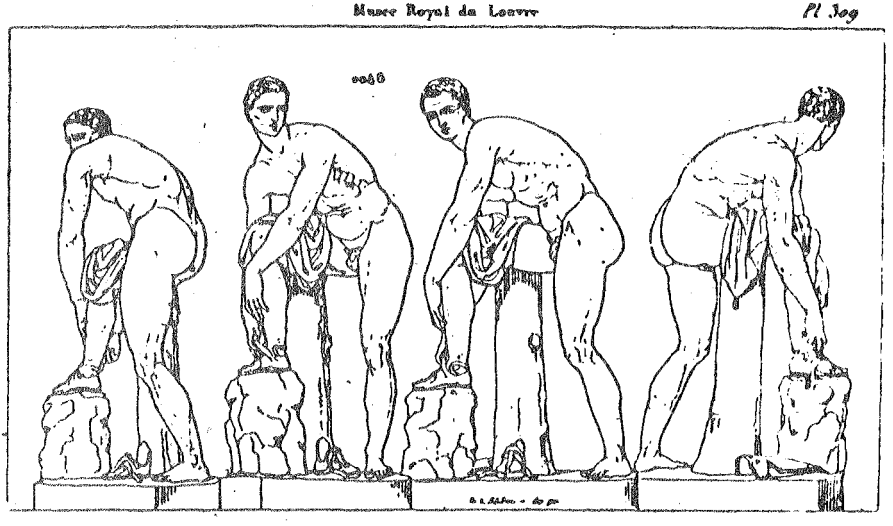
La estatua que representaba a Pirro, hijo de Aquiles, —"representado con el cuerpo descubierto; pero se le veía levantar los ojos como si tendiese su mirada hacia Ilion batida por los vientos"— sin duda era una estatua de ambiente lisípico, del tipo del Agias o del Alejandro con la lanza.

Pasamos en silencio otras muchas estatuas, de las que no podríamos decir gran cosa, y en particular el ciclo de la Guerra de Troya, en el que Cristodoro luce más sus conocimientos literarios que su capacidad de análisis; y llegamos de nuevo a una descripción interesante, la del atleta anónimo (nº 48). Se diría que Cristodoro, al no poder incluirlo en un mito, se ve obligado a ceñirse a la obra: "Respiraba valentía: su barba era larga y poblada; sus rasgos lanzaban, como jabalinas, terror guerrero; los bucles de la cabeza se erizaban; sobre sus robustos miembros, los músculos, tensos y sólidos, se hinchban; sus dos manos estaban juntas y sus dos potentes brazos se contraían, parecidos a dos rocas; una fuerte nuca coronaba la po-

derosa espalda, elevándose alrededor del ancho y flexible cuello". ¡Lástima que no se nos indique si la figura estaba sentada o en pie, descansando o iniciando un ataque! De cualquier modo, el recuerdo del retrato del Púgil de Olimpia o del imponente bronce del Pugilista de las Termas se impone.

La descripción de la figura nº 59, un Ayax Telamonio, ya hizo pensar a K. Lange, a fines del siglo pasado, que las iconografías propuestas por cristodoro son muy dudosas: era imposible que Ayax careciese de barba. Una estatua sin casco, sin lanza, y que ata sus cabellos con una cinta no puede ser más que un anadúmeno (como los atribuidos a Fidias y a Mirón), o más fácilmente, el repetidísimo Diadúmeno de Policleto.

Incluso es probable que así fuera: junto a él aparecen dos Apolos, un llamado Sarpedón (personaje desnudo y con casco), una Afrodita vestida, un Aquiles "que parecía llevar una pica en la mano derecha y levantar con la izquierda un escudo de bronce; su postura era muy artística" (algo del tipo del Doríforo, quizá), y, finalmente, un Hermes que por fuerza ha de ser el Hermes atándose la sandalia atribuido a Lisipo (Fig. 3) ("con

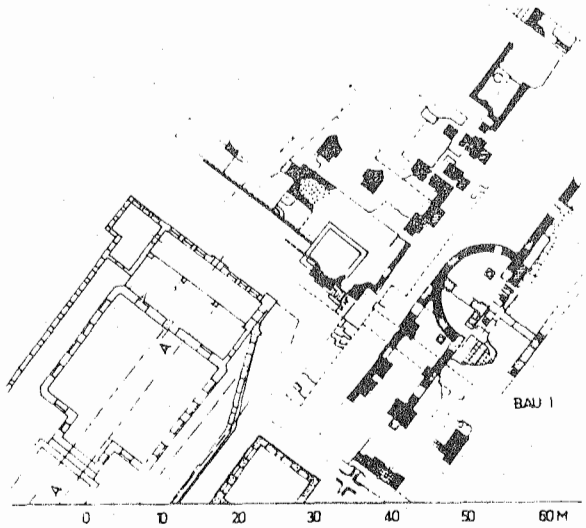


Hermes atándose la sandalia; copia del Louvre, según S. Reinach

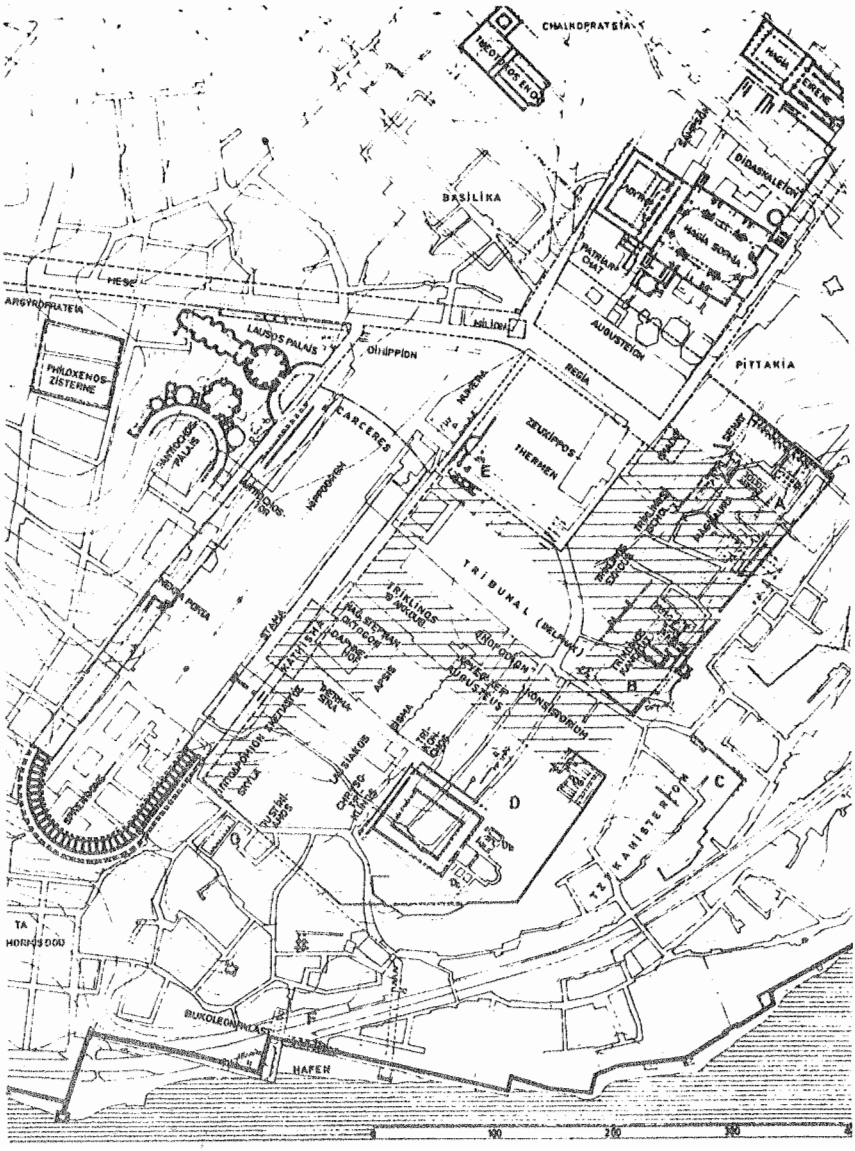
la mano derecha ataba las correas de sus aladas sandalias;... tenía ya doblada su rápida pierna derecha, mientras que su brazo izquierdo se apoyaba sobre ella y levantaba los ojos hacia el cielo, como para escuchar las órdenes de su padre, el rey de los dioses"). Nos hallamos sin duda ante un conjunto de obras famosas (o de copias de las mismas), posiblemente incluidas todas (volvemos a nuestra hipótesis) dentro de un ábside. C.C. Vermeule[59], cuando estudia la decoración escultórica de las Termas de Caracalla, que por cierto muestra bastantes coincidencias iconográficas con las que describe Cristodoro (varias Afroditas, que considera propias de los baños femeninos, retratos de personajes ilustres, Heracles (el Hércules Farnesio), guerreros, etc...), dice que una copia "of the Polykleitan Doryphoros-Achilles presided over the niches as part of the art-historical decorative sculpture at one end". Este tipo de colecciones de obras maestras, reunidas con criterio estético y no temático, era por tanto algo normal.

El resto de las estatuas descritas añade poco a nuestros conocimientos iconográficos. Quizá lo mejor sea la descripción de un Homero (descrito también por Cedreno, I, 648), la más larga del conjunto (nº 67). Como es poco probable que se pudiese dar una equivocación en esta iconografía, dada la expresión de los ojos ciegos, hemos de tomar muy en cuenta el único rasgo que nos da de la colocación del cuerpo, porque permite completar mentalmente las cabezas que nos han llegado con la efigie ideal del poeta: "con las manos colocadas la una sobre la otra, se apoyaba en un bastón, como si estuviese vivo".

Inútil insistir más. Creemos que, después de cuanto hemos dicho, puede percibirse que no todo es inútil en las *ekphraseis* bizantinas para el historiador del arte clásico. Y, además de esta conclusión general, que era el objeto de nuestras palabras, sólo queremos, antes de dar por finalizada nuestra intervención, hacer notar dos conclusiones de interés más limitado, a las que nos ha podido llevar el estudio de las Termas de Zeuxipo (Fig. 4).



Zona escavada de las Termas del Zeuxippo, según W. Müller-Wiener



El barrio de los palacios de Costantinopla, según W. Müller-Wiener

La primera, que bajo Constantino no se habían olvidado aún los principios generales del repertorio decorativo de unas termas romanas; y la segunda, que la época en que se colocaron las inscripciones de las basas (fuera la de Constantino, fuera el siglo V, como apunta hipotéticamente la memoria de excavaciones correspondiente[66]) había comenzado a olvidar la iconografía clásica, dando pie a la posterior confusión general del medievo.

NOTAS

1. Véase, por ej., H. Hunger, en *D.O.P.*, 33-34, 1969-70, p. 15 ss., o J. H. Jenkins, en *D.O.P.*, 17, 1963, p.37, ss., o el estudio de los *topoi* literarios en H. Maguire, en *D.O.P.*, 18, 1974, p. 127 ss.

2. Citado en J. Schlosser, *La literatura artística*, Madrid, 1976 (trad. del original alemán publicado en 1924), p. 41, y en H. Maguire, *op. cit.* en nota 1, p. 132.

3. Para este aspecto y los párrafos que siguen, véase C. Mango, en *D.O.P.*, 17, 1963, p. 53 ss. En él se cita, como primer estudio sobre este punto, Ch. Gottlob Heyne, "Priscae artis opera quae Constantinopoli existisse memorantur", *Comment. Soc. Reg. Scient. Gotting., Class. hist. et philol.*, XI, 1790-91, p. 3-38.

4. Véase texto de S. Jerónimo (*Chronicon*, ed. Fotheringham, London, 1923, p. 314-24) en C. Mango, *op.cit.* en nota 3, p. 55, nota 1. Véase también, *ibidem*, p. 56-57.

5. Cedreno, Bonn ed., I, p. 564 y 616. Citado por C. Mango, *op.cit.* en nota 3, p. 58.

6. Véase, por ej., J. Godfrey, *The Unholy Crusade*, Oxford, 1980, p. 131 ss.

7. Nicetas Choniates, Bekk. 687-8 y 856-68. Véase J. Schlosser, *op.cit.* en nota 2, p. 40.

8. Para la suerte posterior de los relieves y la serpiente, véase C. Mango, *op.cit.* en nota 3, p. 75.

9. C. Mango, *op.cit.* en nota 3.

10. Para estas guías, con ediciones, etc., véase J. Schlosser, *op.cit.* en nota 2, p. 38.

11. Según sugerencia de J.H. Jenkins, en *J.H.S.*, LXVII, 1947, p. 31 ss.

12. Véase, además de C. Mango, *op.cit.* en nota 3, *passim*, J. Maksimović, en *Actes du XIVe Congrès Internat. des Etudes Byzant.*, Bucarest, 1975, II, p. 481 ss., en concreto, p. 484.

13. En último término, véase E. Kitzinger, en *XVI. Internationaler Byzantinistenkongress*, Wien, 1981, p. 657, ss., o C. Mango, *op.cit.* en nota 3, p. 71 ss.

14. Véase, para las bandejas de plata, E. Cruikshank Dodd, *Byzantine Silver Stamps*, Harvard Univ., 1961.

15. K. Weitzmann, en *Kolloquium über Spätantike und Frühmittelalterische Skulptur, Vortragstexte*, Heidelberg, 1970, Mainz, 1971. Otros curiosos relieves, éstos escultóricos, son citados por J. Maksimović, *op.cit.* en nota 12, p. 483.

16. K. Weitzmann, en *The "Past" in Medieval and Modern Greek Culture*, Malibu, 1978, p. 71 ss., mantiene la opinión de una continuidad sin paréntesis (p. 74 ss.).

17. K. Weitzmann, *op.cit.* en nota 16, p. 74, pondera la pervivencia del estilo clásico en el ambiente de la cote de Constantinopla durante el siglo VI.

18. Según Hermógenes de Tarso. Citado por H. Maguire, *op.cit.* en nota 1, p. 113 ss.

19. P. Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius. Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, Berlin, 1912.

20. Véase sobre todo la recopilación de C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, Harvard Univ., 1972.

21. Véase, además de las notas siguientes, H. Maguire, *op.cit.* en nota 1, *passim*. En este artículo se añaden más *ekphraseis* a las que relacionamos a continuación, pero siempre simples copias o reelaboraciones de otras anteriores; su cita aquí resultaría inútil.

22. Libanio, vol. VIII, p. 438 ss. de la Bibl. Teubner.; comentario en K. Lange, en *Rhein. Museum*, N.F. XXXV, 1880, p. 110 ss.

23. Citados en J. Schlosser, *op.cit.* en nota 2, p. 41.

24. Citado en H. Maguire, *op.cit.* en nota 1, p. 119.

25. Citado por C. Mango, *op.cit.* en nota 3, p. 67, y por J. Schlosser,, *op.cit.* en nota 2, p. 39.

26. Citado por C. Mango, *op.cit.* en nota 3, p. 67.

27. *Diyenís Acritas*, VII, v. 85 ss., citado por J. Maksimović, *op.cit.* en nota 12, p. 482. El poema atribuye la realización de los mosaicos a un encargo de Diyenís Acritas, y por tanto debe de hacer referencia a representaciones contemporáneas suyas de temas mitológicos, más basadas en los textos antiguos que en las obras de arte clásicas. Sobre este importante aspecto del arte bizantino, véase, por ej., K. Weitzmann, en *D.O.P.*, 14, 1960, p. 43 ss., o C. Mango, *op.cit.* en nota 3, p. 71 ss., o K. Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton, 1951.

28. Citado en J. Schlosser, *op.cit.* en nota 2, p. 38.

29. Citado por P. Friedländer, *op.cit.* en nota 19, y también por C. Mango, *op.cit.* en nota 3, p. 68, quien envía a L. Sterbach, en *Jahreshefte d. österr. archäol. Inst.*, V, 1902, Beiblatt, col. 83 ss. Véase también la

cita y comentario de E. Kitzinger, *op.cit.* en nota 13, p. 668, nota 45a, y el de J. Schlosser, *op.cit.* en nota 2, p. 42, quien cita también otra descripción suya: la de un mosaico con una *Tellus*.

30. Citados en C. Mango, *op.cit.* en nota 3, p. 69.

31. Citado por C. Mango, *op.cit.* en nota 3, p. 69 y por J. Schlosser, *op.cit.* en nota 2, p. 42.

32. Utilizamos la edición de la *Antología* de "Les Belles Lettres". A ella por tanto se refieren las numeraciones, citas, etc.

33. Véase, por ejemplo, la catalogación de estos géneros y puntos de vista en J.J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art*, Yale U.P., 1974, p. 9 ss.

34. De nuevo enviamos al estudio de los *topoi* de la *ekphrasis* por H. Maguire, *op.cit.* en nota 1, p. 127 ss.

35. C. Mango, *op.cit.* en nota 3, p. 64 ss., H. Maguire, *op.cit.* en nota 1, p. 113-114, con matizaciones en p. 130 ss.

36. IX, 738; IX, 739; IX, 793 a 798.

37. Sobre toda la cuestión de la destrucción de los templos paganos, véase G. Fernández, en *AEArq.*, 54, 1981, p. 141 ss.

38. En realidad, es una idea común en los paganos de la época. Véase G. Fernández, en *Erytheia*, 2, 1983, p. 26. Véase, sin embargo, nota al respecto en la edición del epigrama en la col. "Les Belles Lettres".

39. J. Maksimović, *op.cit.* en nota 12, p. 482.

40. En *Plan.* 282 celebra unas victorias pintadas en honor de una ciudad; en *Plan.* 208 habla de un adorno de mesa en forma de Eros; y en *Plan.* 207 alude de nuevo a una iconografía de Eros como señor de la tierra y del mar.

41. El propio Juliano vuelve sobre el mismo tema en *Plan.* 88.

42. Temas que trata: unas estatuas de Icaro (*Plan.* 107 y 108), una Niobe (*Plan.* 130), el Eros de Praxíteles (*Plan.* 203), una Atenea (*Plan.* 157), una Afrodita de Laconia (*Plan.* 173), un Filoctetes (*Plan.* 113), un Pitágoras (*Plan.* 325), un grupo de Baco y Thetis (IX, 771), y un retrato que puede ser contemporáneo del poeta (VII, 565).

43. Otros poemas de Agathias sobre obras de arte antiguo son: *Plan.* 331 (retrato de Plutarco), *Plan.* 332 (un Esopo de Lisipo), IX, 153 y 155 (dos evocaciones literarias de las ruinas de Troya), y *Plan.* 109 (un cuadro con el tema de Hipólito, en el que se alaba sobre todo la expresividad de las miradas).

44. Epigramas de este tipo, por autores: Ablabios: IX, 762; Ammonios: IX, 827; Glaucos de Atenas: IX, 774 y 775 (Ménade de Scopas); Damocharis: *Plan.* 310 (Safo); Leoncio el Escolástico: *Plan.* 245 (sátiro), *Plan.* 32 y IX, 681; Macedonio: VI, 56 (sátiro) y VI, 175 (perro); Marianos el Escolástico: *Plan.* 201 (Eros) y IX, 668; Juan Barbukalos: *Plan.* 218 y 219, IX, 425 y 426, y *Plan.* 327; Arabios el Escolástico: *Plan.* 144 (Hipomenes y Atalanta), *Plan.* 148 (Andrómeda), *Plan.* 149 (Helena) y *Plan.* 225 (Pan); Theaitetos el Escolástico: *Plan.* 221 y 233. Son anónimos *Plan.* 345, I, 17, VII, 564 (monumento con estatua), IX, 755 (Scylla del Hipódromo de Constantinopla), IX, 682 (obelisco de Teodosio) y IX, 656.

45. Si se interpreta así, y no como personificaciones poéticas de las aguas que corren por el jardín.

46. Posibilidad que sugiere R. Keydell, en *Der Kleine Pauly*, 1, col. 1164 (s.v. "Christodoros"), en base a la descripción recordada por Cedreno (I, 648).

47. *Chron. Paschale*, I, 527-30.

48. Cedreno, I, 647.

49. Procopio, *De Aed.*, I, 10, 3.

50. S. Casson, en *Preliminary Report upon the Excavations carried out in the Hippodrome of Constantinople in 1927*, London, 1928, p. 1 ss., y *Second Report u. the E. c. out in and near the H. of C.*, London, 1929.

51. Para todos estos estudios topográficos, véanse R. Guilland, *Etudes de topographie de Constantinople byzantine*, Berlin-Amsterdam, 1969, I, p. 46, 495 (nota 121), 221, 222, 225 y 387; *idem*, en *Jahrbuch d. österr. byzant. Gesellschaft*, XV, 1966, p. 261 ss.; y sobre todo W. Müller-Wiener, *Bildlexikon zur Topographie Istambuls*, Tübingen, 1977, p. 51. Sobre la posible identificacioón de los dos Aquiles, véase R. Guilland, en *Jahrbuch d. österr. Byzant.*, XIX, 1970, p. 104.

52. Por ej., K. Lange, *op.cit.* en nota 22, que tiene, sin embargo, una serie de afirmaciones aún hoy perfectamente válidas, como la relativa inseguridad de las identificaciones de las estatuas.

53. Estos edificios se identifican como las fachadas de un aula basilical y de un edificio cercano a la Calché. Véase G. Becatti, *La colonna coclide istoriata*, Roma, 1960, p. 121 ss. y lám. 77a.

54. Véase en particular C.C. Vermeule III, *Greek Sculpture and Roman Taste*, Michigan U.P., 1977, *passim*.

55. R. Guilland, *op.cit.* en segundo lugar en nota 51, p. 263, considera probable que las Termas de Zeuxippo se pareciesen a los grandes edificios termales de Roma.

56. *Second Report...* (véase nota 50), p. 18.

57. R. Guilland, *op.cit.* en primer lugar en nota 51, p. 222, la coloca frente a la Regia que llevaba al Augusteon, es decir, en la fachada nordeste de las termas.

58. Véanse, respectivamente, en M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York, 1961, Fig. 688-689 y Fig. 687.

59. C.C. Vermeule III, *op.cit.* en nota 54, p. 59.

60. *Second Report...* (Véase nota 50), p. 19.

UN MANUSCRITO ATENIENSE SOBRE LA FUNDACION DE SANTA SOFIA

PEDRO BADENAS DE LA PEÑA
C.S.I.C.

La construcción del más imponente y original monumento del arte bizantino dio lugar muy pronto a toda una corriente de inspiración en la literatura bizantina y, luego, neogriega. Ya en época justinianea la atención de escritores como Procopio, Pablo Silenciario, Agatías, etc. se fijó en las creaciones arquitectónicas de Justiniano y las primeras descripciones (*ekphráseis*) y narraciones (*diegeseis*) de Santa Sofía proceden de ese momento. Se tratan de descripciones eruditas, coetáneas de su construcción y, por lo mismo, constituyen documentos históricos de primera mano. Sin embargo, ya en Pablo Silenciario, se ve un tratamiento estrictamente literario (también retórico) en su largo poema en yambos de mil y pico versos Ἔκφρασις τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας o en su composición más breve donde describe todo el lujo y el arte del primitivo Ambón (ed. P. Friedländer, Leipzig, 1912). Estos precedentes son importantes, porque marcan el punto de arranque de lo que pronto pasará a ser una preocupación de la literatura profana biantina, de la que, más tarde, se tomarán un número importante de temas desarrollados por la literatura en lengua vulgar. Esto es lo que sucede con la historia de la fundación de Santa Sofía, pues surge todo un caudal de leyendas para explicar con milagros ingenuos las excelencias arquitectónicas y el lujo ornamental de Santa Sofía. Así, la idea de construcción del templo es directamnete de inspiración divina, la solución de los tres ábsides para contrarrestar el empuje de la bóveda en el ábside mayor es revelada por un ángel que toma la figura del emperador, etc., etc. Las conexiones con leyendas auxiliares para explicar la procedencia de diversos materiales, como las columnas de pórfido rojo o el origen de los solares que hubo que indemnizar o expropiar para la edificación de la basílica, etc. son múltiples, con lo cual se fue tejiendo todo un entramado fantástico perfectamente apto para constituir una tradición popular. Tradición que, como vamos a ver, se manifiesta en un principio en lengua culta o semiculta para dar pie, muy pronto, a versiones netamente populares. Es una lástima, sin embargo, que, –con perdón del propio Justiniano o de los ángeles que tanto parecieron ayudarlo–, tanto en las primeras descripciones, digamos históricas, las de Procopio o el Silenciario, como en las fantásticas, no se nos suministre más información de los verdaderos responsables de tanta maravilla: Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto, los geniales arquitectos que resolvieron tan árduos problemas técnicos. Las descripciones fantástico-populares ni siquiera llegaron a respetar el nombre de los arquitectos, sino que, al trasferirse el *morbus aedificandi* a los mismísimos mensajeros divinos, el arquitecto o mejor, "protomaestro", pasa a ser un tal Ignacio.

Prueba de la gran popularidad y predicamento de que gozó la edificación de la basílica son las numerosas y diferentes versiones que se nos han transmitido. La primera edición de una de estas versiones es la de Francisco Combefis en *Originum rerumque Constantinopolitanarum* de 1664, a partir de uno de los códices más antiguos, el *Parisinus gr.* 1712, del siglo XI, edición en la que se añade y corrige poco la versión de Pseudo-Codino de Lambecio. El opúsculo sobre Santa Sofía se ha transmitido en numerosos códices, ya sea separadamente, ya junto con el conjunto de la obra de Codino o a partir del *Anonymus Banduri,* ya por otros autores.

La narración de las marvillas de Santa Sofía y de su no menos maravillosa construc-

ción fue, como acabo de apuntar, adornándose con elementos legendarios que ejercieron en la imaginacioon de Bizancio una influencia demasiado importante como para que los autores de crónicas no dejaran de recogerla. El arquetipo de esta narración debió componerse hacia mediados del siglo IX y sus adaptaciones en lengua vulgar, a partir del siglo XII. El auge de estas traducciones con sus correspondientes omisiones y añadidos, se pone igualmente de manifiesto en los abundantes manuscritos y, sobre todo, por el eco que tiene en la literatura popular. Así, la lectura del Pseudo-Doroteo da la impresión de que estas redacciones populares debieron servirle de fuente para su capítulo dedicado a Santa Sofía. Teodoro Preger, editor de los *Scriptores Originum Constantinopolitanarum* (Leipzig, 1901) no tuvo en cuenta la larga familia de manuscritos y versiones en lengua vulgar.

Expondré a grandes rasgos las líneas generales de la tradición manuscrita de la fundación de Santa Sofía. En primer lugar me referiré a la tradición en versión culta. Los códices *vetustiores* son: el *Vaticanus* 697 (f. 1^r-12^r), el *Parisinus gr.* 1712 (f. 13^r-18^v) y el *Parisinus Coislinianus* 296 (f. 178^v-190^v). De época de Alejo I Comneno (1081-1118) procede un texto importante, se trata de un anónimo editado por Banduri en *Imperium Orietale I* (1711) también aparece en Migne 122. 1289 ss., se le conoce por *Anonymus Banduri* y fue editado como un apéndice a la obra de Miguel Psellos y formando parte (como libro IV) de un anónimo sobre las antigüedades de Constantinopla. De este *Anonymus Banduri* derivan tres códices importantes los *Parisini* 1783 y 1788, del siglo XV y el *Vaticanus Palatinus*, un poco anterior, siglos XIV/XV. En 995 Codino toma, no completamente el opúsculo de Santa Sofía (editado por Bekker / pp. 130-148) que da origen a una larga familia que se bifurca en dos ramas; una en la que destacan el Vindobonensis h. gr. 37, del siglo XIV, y el *Parisinus* 1782 XIV A^2, en la otra rama destaca el *Vaticanus gr.* 162 del siglo XVI.

Especial interés tienen los ecos occidentales de esta narración pues conocemos, al menos, dos versiones latinas relativamente antiguas, la de Radolfus de Diceto (que murió entre 1202 y 1203) en abreviaciones de crónicas latinizadas (ed. de Stubbs I pp. 91 ss.) y de esa misma época, 1206, tenemos la versión de Rudulfus Niger (ed. Anstruther p. 189 ss.) que ofrece básicamente la misma versión que el anterior pero con algunos añadidos al comienzo. Existen, además, noticias de que en Inglaterra, hacia principios del siglo XIII, circuló otra versión latina que se ha perdido.

A la caída de Constantinopla, paralelamente al surgimiento de toda la literatura erudita y popular de "llantos y lamentos" por la pérdida de la Ciudad, se desarrolló también una preocupación por difundir la topografía de la antigua Roma de Oriente, así no es extraño encontrar numerosos códices de finales del XV en adelante con versiones de la descripción de Santa Sofía en las que con frecuencia se cambian muchas cosas y en otras, en cambio, se conservan lecturas genuinas e incluso se añaden otras nuevas dignas de ser tenidas en cuenta. Los más destacados de esta serie de manuscritos tardíos son el *Vaticanus gr.* 973 (s. XIV), el de Dresde A 187 (s. XVI) relacionado directamente con el importantísimo *Parisinus* 1712 y luego una familia de seis códices emparentados con el *Anonymus Banduri*, todos correspondientes a los siglos XV-XVI y con pocas aportaciones de interés. Destaca entre ellos un códice de El Escorial (X, IV, 4 según el catálogo de Miller p. 402 n. 397) está fechado en 1574 y es incompleto al principio y final de la narración; la imprecisión en el final de las descripciones no debe extrañar,

pues muy frecuentemente unos manuscritos concluyen con la consagración del templo y otros se extienden a la reconstrucción después del terremoto de 558 y hasta se incorporan otro tipo de peripecias marginales. El códice escurialense está emparentado con el *Vaticanus* 1175.

La etapa más reciente de la transmisión del texto es la comprendida entre los finales del XVI hasta el XVIII. Casi todos los cronógrafos de este período incluyeron en sus obras la narración de Santa Sofía. Así, Miguel Glicas en sus *Anales* (p. 495, 14-498, 5) usó una redacción de Codino sin añadir nada nuevo. Doroteo de Monenvasiá (1570) da una narración más larga y cuidada, así como Manuel Malaxos. De Doroteo de Monenvasiá procede una interesante versión del códice de Leningrado (*Petropolitanus gr.* 482, editado por Vilinskii). Estas versiones, junto con las que ahora me voy a referir, tienen el enorme interés de documentar las adaptaciones en lengua vulgar. Los principales ejes de la tradición vulgar son los códices *Vindob. hist. gr.* 129 (siglos XV-XVI), el *Paris. gr.* 4765 (siglo XVII), próximos ambos al *Anonymus Banduri*. El *Vaticanus Ottob.* 309 (siglo XVI) emparentado con el *Vindob.* 129 y el *Marciano* VII 43, datado en 1619. El catálogo de manuscritos griegos del Monte Atos, de Spiridón Lambros, registra trece manuscritos con diversas variaciones, ninguna importante temáticamente. El interés de estas versiones más modernas radica fundamentalmente en la lengua. Y aquí es donde hay que inscribir las dos únicas versiones populares hasta ahora editadas: la del códice *Marc.* VII 43, antes citado, publicada por N. Bănescu (*EEBS* 3, 1926, 144-160) y el manuscrito en el que yo me centro es el nº 71 de la Sociedad Histórica de Atenas, editado por A. Delatte. Para todos los problemas de la tradición manuscrita, especialmente la que está en lengua culta, remito a T. Preger en su edicioon ya mencionada y, sobre todo, a su estudio pormenorizado "Die Erzählung vom Bau der Hagia Sophia" *Byzantinische Zeitschrift* 10, 1901, 455-476.

La narración que yo he estudiado corresponde, como acabo de señalar, a la de un manuscrito ateniense (nº. 71 de la Sociedad Histórica), incluido en un códice de varias manos, con fechas expresas al final de algunas de sus partes, todas del último cuarto del siglo XVIII. La parte correspondiente a la fundación de Santa Sofía está datada el 3 de marzo de 1685. Armand Delatte, coeditor del *Catálogo de Códices Astrológicos*, dirigido por M.F. Cumont, descubrió en Atenas dos relatos sobre Santa Sofía, uno en el manuscrito 1256 de la Biblioteca Nacional, también del s. XVIII y que no ofrece sino una transcripcioon en griego vulgar del texto de Codino. El otro, el manuscrito que nos ocupa, fue publicado independientemente en los *Anecdota Atheniensia* (I. 299-312, Lieja 1927), contiene una versión en la que se entremezclan el griego culto y el vulgar y, además, presenta en su texto importantes divergencias respecto a toda la tradición anterior. Este manuscrito y el editado por Bănescu no corresponden a la misma línea de transmisión, mantienen, como es obvio, los elementos básicos de la tradición legendaria, pero así como el texto del *cod. Marc.* es bastante más fiel a la tradición anterior, el nuestro transmite una versión cuya técnica de relato está más simplificada e incluso pueden observarse determinados mecanismos propios de la transmisión oral. Esto ya es importante, pues indica que el grado de popularización de las viejas grandezas de Bizancio había pasado a la literatura popular neogriega, que es básicamente oral. Sería necesario estudiar a fondo los elementos que de la antigua literatura erudita han sido mantenidos y transformados en numerosas leyen-

das populares sobre Santa Sofía. Esto excede los márgenes de este trabajo. Pero señalo, como ejemplo indicativo la leyenda recogida por K. Romeos (*Azánato Neró*, Atenas 1973) procedente de Tracia.

Veamos las líneas generales de la narración según nuestro texto. El esquema global es el siguiente: 1º Preámbulo donde ya se advierte el carácter divino de la inspiración de Justiniano para alzar de nueva planta una basílica que reemplazara a la antigua, edificada por Constantino el Grande e incendiada en la sublevación de la Nica (11 a 18 de enero del 532). 2º Narración de los preparativos de las obras: petición de materiales valiosos a todos los confines del Imperio y anécdotas sobre la adquisición de los terrenos. 3º Relato de la construcción de la basílica, lo cual constituye el núcleo de la *diégesis* (es decir, la narración) y que incluye: *a*) primera piedra y construcción de los cimientos, *b*) intervenciones milagrosas de los ángeles para solventar las dificultades técnicas y materiales, *c*) anécdotas de caracter más realista de la construcción y descripción de la decoración del *bema* y altar mayor. 4º Relato del ajuar litúrgico y organización del servicio de la Basílica. 5º Conclusión destacando, como al comienzo, el protagonismo exclusivo de Justiniano y las máximas jerarquías celestiales en la empresa.

La imposibilidad de ofrecer en este espacio la totalidad del texto y su traducción obliga, al menos, a explicar con algún pormenor determinadas partes de esta narración.

La primera nota significativa es el papel que desempeña la referencia a la ortodoxia, aparentemente marginal, pero lo cierto es que las sucesivas destrucciones de la primitiva basílica están relacionadas en la narración con los períodos de hegemonía del arrianismo y será sólo a partir de la restauración de la verdadera fe y también el orden público, cuando Justiniano tiene la inspiración de crear una nueva y original iglesia. La cuestión dogmática no vuelve a aparecer a lo largo de la narración en ninguna de la versiones, salvo en la popular del códice *Marc.* VII 43 (la editada por Banescu) que termina con una curiosa y dura referencia al fracaso de la política religiosa de Justiniano pues, por su obsesiva manía de afinar en el dogma, acabó por caer él mismo en herejía. Dice el texto: "al final cambió en lo que se refiere al dogma por lo de lo corruptible e incorruptible". Esto es una alusión directa a la herejía egipcia del *aphthartodoketismós* que propugnaba la incorruptibilidad de Cristo en la cruz. Justiniano llegó incluso a expulsar al patriarca Eutiquio y se disponía a decretar sus ideas al Imperio cuando murió (565). El hecho de que la memoria de Justiniano quede algo empañada en esta versión indica el grado de acumulación y desgaste de una leyenda que, por su difusión, ha ido alejándose del ambiente originario de tipo áulico y erudito.

La parte dedicada a la narración de los preparativos de la construcción no ofrece grandes divergencias. Llama la atención en lo relativo al acopio de materiales, la naturalidad con la que se despojan lujosas edificaciones antiguas para servir a la nueva religión. "Se trajeron colúmnas y pórfido de Roma, Egipto, Antioquía y de otros sitios donde había edificios antiguos, como la Tróade y Heraclea... con mucha dedicación buscaron en templos griegos y termas y casas antiguas." Destacan ocho columnas del templo del Sol en Roma cedidas por una tal viuda Marcia que las tenía como dote. Las anécdotas de todo el proceso de expropiaciones e indemnizaciones para la adquisición de terrenos es a veces verdaderamente graciosa, como por ejemplo el caso del acaudalado eunuco Antíoco que se resistía a ceder, incluso a buen precio, su casa, pero como es-

taba entrampado por las deudas del hipódromo fue apresado, sólo claudicó, y gratis, cuando le dejaron participar en las carreras. Su solar sería luego nada menos que la zona del altar mayor y del ambón. Este no fue el único que se avino a un acuerdo con el emperador después de conseguir una sustanciosa prebenda en el hipódromo.

Como señalé antes, el núcleo de la narración es la descripción misma de las obras y sus peripecias, organizada como hemos visto de manera triple, lo más señalado es: el caracter anónimo del arquitecto, —solamente la versión latina de Radulfo de Diceto llama Ignacio al protomaestre— y el caracter simétrico y formular —idéntico en todas las versiones— del número de trabajadores, un total de 10.000 divididos en dos grupos para hacer crecer la fábrica por igual. Pese al protagonismo divino, el ingenio del arquitecto suele destacarse a menudo, como, por ejemplo, en la historia del cemento 'pegalotodo' que consiguió a base de hervir raíces y cortezas de sauce junto con cebada, *óstracon* (quizá arcilla) y cal. Todo intento de racaneo era castigado por Dios, así, más de uno se cayó del andamio por su indolencia y pereció.

Las intervenciones milagrosas son básicamente tres. El manuscrito de Atenas transmite los elementos fundamentales de las mismas, despojados de añadisos retóricos. El caracter dialógico que presenta nuestro texto es más marcado que el del resto de la tradición y tiene claros elementos de adaptaciones orales. Estas intervenciones se refieren al origen del nombre de Santa Sofía, a la financiación de las obras y a los problemas de la cubrición del ábside. En el primer caso, Justiniano se las ingenia para apresar al ángel —siempre los emisarios divinos tienen aspecto de eunucos para solventar los enojosos problemas dogmáticos de la sexualidad angélica— que se le aparece al hijo del arquitecto y se queda de guardia en la obra mientras manda al chaval que acuda a llamar a los obreros para que los trabajos no se interrumpan. Justiniano, astutamente, decide que el niño no vuelva, para que así el ángel, en cumplimiento de su palabra, no se separe jamás de la fábrica. El nombre de Santa Sofía viene de las palabras que le costaron la libertad a este incauto ángel: "¡Por la Santa Sabiduría que estáis construyendo, que es obra de Dios y de su Verbo... que no me iré hasta que vuelvas". En premio, y también para poner mar por medio, el emperador, previo consentimiento de sus padres, envía al chaval, cubierto de riquezas, a la isla de Santorín (las Cícladas sin más en todas las otras versiones). El segundo milagro es reponer los fondos, pues las obras se han comido todos los tributos de Egipto. A petición de otro ángel son despachados unos nobles a la Puerta Aurea donde aquel les muestra un palacio magnífico, repleto de tesoros con los que llenan las alforjas de veinte mulas. Aquí la versión ateniense innova y amplía respecto a las demás. La tercera aparición celestial es más graciosa porque el ángel suplanta en figura y ropaje al propio emperador, con la consiguiente confusión del arquitecto al que Justiniano había hecho ya cambiar dos veces de proyecto, a la tercera el arquitecto se lo recimina y Justiniano entiende que ha sido voluntad de Dios el fijar en tres el número de arcos que soporten la bóveda por el ábside.

De las anécdotas puramente humanas sobre la construcción, la más importante es, como parece lógico, la relativa a la construcción de la bóveda. Es curioso hacer notar que las leyendas se han ido tejiendo sobre aspectos arquitectónicos poco llamativos para nosotros, mientras que la pieza más relevante de la basílica y la verdaderamente original, como es la bóveda, aparece encuadrada en los límites de la acción humana. Tres altos funcionarios imperiales son enviados a Rodas para traer los ladrillos especiales para la

cúpula, fabricados con arcillas muy livianas. Todas las piezas se marcaron con un sello en el que aparecía una inscripción apotropaica: "Dios en medio y no se moverá". Los piadosos esfuerzos resultaron vanos, pues el terremoto del 558 dio al traste con la cúpula. Esta referencia explicada con ingenuos, pero realistas, argumentos no figura en el manuscrito de Atenas y sí en el resto de la tradición, aunque con una confusión notable: todos sitúan el terremoto en época del emperador Justino, solo el texto de Bănescu es fiel a la realidad histórica situándolo en los últimos años de la vida de Justiniano.

La descripción del *bema* y el altar mayor presenta variaciones importantes en nuestro manuscrito y, así como la tradición general, parte en buena medida de las *ekphraseis* retóricas en verso, el texto de Atenas se centra en la complicada y alquimista fabricación del altar a base de una esotérica aleación de oro, plata, ámbar, bronce, plomo, hierro, vidrio, cristal de roca, jacinto, esmeraldas, perlas, imán, ónice, etc. hasta un total de setenta y dos materias diferentes. Ambas tradiciones populares, la de Atenas y la del códice *Marciano* abundan, casi en los mismos términos, en el caracter taumatúrgico de este altar. Que el aspecto esotérico está en el comienzo de las primeras versiones es evidente por la referencia unánime a los astrólogos y filósofos atenienses Máximo y Hieroteo (la tradición del *Anonymus Banduri* añade un tercero, harto dudoso pues lo llama sin más *Symboulos* "consejero") que disuaden al emperador de forrar todo el piso de la basílica con plata para evitar que en el futuro, si los emperadores son más pobres, lo deprenden para su propio beneficio.

La narración ateniense es más sobria en lo relativo a la enumeración del rico menaje litúrgico y los gastos de la construcción, simplemente porque se omiten referencias al ambón y al trono imperial asentado sobre el brocal del pozo de la Samaritana y un montaje harto complicado con las trompetas de Jericó. El único punto de enlace común a todas las versiones es la referencia a las reliquias en cada capitel y en cada basa. En nuestro texto tenemos la única referencia a los turcos, cuando al describir los edificios anejos para el clero, dice que los *asketeria* (conventos penitenciales) se han convertido en cementerio para soberanos y dignatarios turcos.

La conclusión de la narración de Atenas ofrece variaciones notables. Ya dije antes que el final ha sido la parte más alterada en las distintas versiones. Sólo hay dos elementos constantes: la mención expresa de la voluntad y tesón de Justiniano para la edificación de Santa Sofía en connivencia con la Santísima Trinidad y la Virgen, así como la alusión a los ríos del Paraíso en relación con los cuatro pilares del templo, símbolo a la vez del imperio universal. El texto que nos ocupa concluye con una graciosa invitación al viajero para que verifique con sus propios ojos la autenticidad del relato. El resto de las versiones ofrecen un final que podemos clasificar así: referencias a la fuente del Metatorion, inauguración y consagración de la basílica con las fastuosas hecatombes de miles de animales, hundimiento de la cúpula y destrucción del ambón y el altar, y reconstrucción, más modesta, por Justino –salvo la versión más exacta antes citada–. Con más o menos detalles aquí suelen acabar casi todas las versiones. El texto editado por Bănescu da entrada, sin embargo, a tradiciones colaterales, igualmente populares sobre el reinado de Justiniano, como es la alusión a las campañas de Belisario (ἡ δόξα τῶν Ῥωμαίων) y su caida en desgracia y posterior ceguera por orden del emperador, además de la mencionada alusión a la herejía en que terminó por caer.

Sería interesante pasar ahora a un estudio de lo que estas versiones populares suponen desde el punto de vista lingüístico, en

particular la de Atenas, pero esto excedería ya los límites de esta comunicación y además sólo tiene sentido con una nueva edición del texto, ya que la de Delatte, meritoria por lo que supuso en su día por ampliar la documentación de una tradición tan bella, resulta insuficiente. Creo, en suma, que, después del benemérito trabajo de Preger sobre la tradición culta de este motivo, habría que acometer una investigación más sistemática sobre las líneas de transmisión de las dos trasposiciones populares que he comentado para, así, ayudar a arrojar más luz sobre estos testimonios tan importantes para la formalización de la lengua popular griega y de sus corrientes literarias.

TEMAS MITICOS DE LA EPICA GRIEGA ARCAICA PERDIDA

ALBERTO BERNABE
Universidad Complutense

Puede resultar a primera vista chocante tomar precisamente la poesía épica griega arcaica perdida como cantera para configurar un catálogo –desde luego provisional y sin la menor pretensión de exhaustividad– de los muy diversos propósitos con los que un mito puede verse enunciado. En efecto, nada hay más ruinoso que el estado actual de nuestro conocimiento sobre lo que fue una extensa producción épica desde el siglo VIII al V a.C., pero que no gozó de la suerte de la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero o de los *Trabajos y los Días* y la *Teogonía* de Hesíodo y que, por tanto, no ha llegado hasta nosotros más que fragmentariamente y en una proporción mínima. El problema básico para quienes se traten de mover en este terreno es precisamente el de las enormes lagunas en nuestra información sobre estas obras. Nuestro material sobre poemas que tuvieron miles de versos de extensión suele reducirse –y eso en el mejor de los casos– a una docena de versos, algún resumen del argumento y diversas referencias de valor desigual. Sólo la paciente labor filológica de años y años, en un amoroso estudio de citas, referencias de segunda mano y representaciones artísticas ha permitido reconstruir, siquiera sea de modo aproximado, esta cuantiosa producción literaria.

Pese a todo, creo que hay buenas razones para escoger la épica arcaica perdida como muestrario de la mitología griega. En efecto, por lo que sabemos, en estos poemas se hallaba ya representada prácticamente toda la enorme variedad de mitos que luego conoceremos a través de la lírica, el drama o los mitógrafos. Es más. Fueron precisamente estas obras la cantera de la que luego se nu-

trieron los otros géneros. Piénsese, por poner algún ejemplo, que un mito tan rico en contenido como es el de Edipo recibía ya tratamiento en la *Edipodia*, un poema épico del siglo VIII a.C., y que asimismo un tema tan aprovechado posteriormente como es el de la guerra de Troya no sólo se trataba en la *Ilíada*, que se centra en un período mínimo de la guerra, sino que era objeto de todo un ciclo de seis poemas compuestos entre el 725 y el 570 a.C. y que se ocupaba detallada y pormenorizadamente de todos los episodios de la leyenda.

Uno de los aspectos de estas obras sobre el que más se ha insistido desde la antigüedad es la diferencia de calidad entre esta épica perdida y Homero. La mayoría de los juicios de los propios griegos respecto al Ciclo —nombre genérico para designar, en ocasiones una parte, a veces toda la producción épica de este período —implican una valoración negativa de su valor literario. Ya *Aristarco y su escuela pusieron todo su em-* Aristóteles en su *Poética* situaba a Homero muy por encima de los demás creadores del epos, y en el mismo sentido el gramático Aristarco y su escuela pusieron todo su empeño en depurar el texto de Homero— concebido como la suma perfección— de elementos espurios que hubieran podido introducirse en él procedentes del Ciclo. Algunos autores modernos han insistido en esta excepcionalidad de Homero y en su superioridad sobre los demás poetas arcaicos, bien explícitamente, bien de modo tácito al silenciar en sus estudios sobre la épica cualquier referencia a las obras perdidas.

Todo ello se debe, en mi opinión, a un grave error de óptica. La comparación de calidad es totalmente ociosa, ya que las diferencias entre Homero y la épica cíclica se basan en algo que nada tiene que ver con la calidad, sino con una concepción de la literatura y del mundo en general absolutamente diferente. Por ceñirnos al tema que nos ocupa, el tratamiento de los temas legendarios por parte de la *Ilíada* —el caso de la *Odisea* es bastante diferente— se basa en una visión austera de la vida humana que insiste sin paliativos en la inevitabilidad de la vejez y de la muerte en contraposición a la juventud e inmortalidad que caracterizan a los dioses felices. En ese entorno, el heroísmo humano adquiere todo su valor como un intento de superar por medio de la acción una situación asumida. Por ello se excluyen del héroe homérico todos los elementos que pudieran desvirtuar esa visión, tanto los caracteres sobrehumanos, como pueden ser los poderes mágicos o la invulnerabilidad, como los aspectos no heroicos, como la cobardía, la traición o incluso lo erótico.

La visión de la poesía cílica es totalmente diferente y mucho más flexible. Frente a la inevitable sucesión vejez-muerte, conoce casos de rejuvenecimiento, como cuando la hechicera Medea rejuvenece a Esón, padre de Jasón, en *Los Regresos:*

> *En seguida convirtió a Esón en un amable muchacho en la flor de la juventud, tras quitarle la vejez con sus sabios conocimientos, después de haber cocido muchos tósigos en calderos de oro.*

Asimismo vemos cómo en alguna ocasión un guerrero puede gozar de la inmortalizad, como es el caso de Memnón, muerto a manos de Aquiles en la *Etiópida*, pero a quien Zeus concede la inmortalidad, ante las súplicas de la Aurora, madre del héroe. Más curiosa aún es la concesión de inmortalidad, un día a cada uno, a los Dioscuros, narrada en las *Ciprias.*

Frente al inalterable heroísmo de los personajes de la *Ilíada*, la épica perdida describe actos de cobardía. Las *Ciprias* narraban el divertido episodio de Ulises fingiéndose loco

para no ir a la guerra de Troya, y la *Etiópida* nos presenta incluso un intento de asesinato a traición de Diomedes, a manos de Ulises, para no tener que compartir con él la gloria de haber robado el Paladión.

También lo erótico es un tema omnipresente en esta poesía. Frente a héroes castísimos como Aquiles o esposos y padres modelicos como Héctor —en contraposición a los casquivanos Paris y Helena que, eso sí, no tienen hijos, reservados sólo a los esposos legítimos—, que protagonizan los respetabilísimos poemas homéricos, en el Ciclo se nos aprece un largo catálogo de episodios amorosos, hijos naturales, relaciones extramatrimoniales, incluso incestuosas, violaciones y demás hechos que habrían escandalizado a Homero. Ni siquiera Aquiles se libra de esta nueva concepción, y así se nos aparece en la *Etiópida* enamorado de la amazona Pentesilea, después de haberle dado muerte en combate, o en las *Ciprias*, prendado de la mismísima Helena, por lo que Tetis y Afrodita conciertan celestinescamente un encuentro entre ambos. Incluso la homosexualidad, absolutamente excluida de Homero, se trataba en la *Edipodia*, en la persona de Layo.

En suma, un ambiente mucho más variado a ratos fantástico y milagrero, a ratos rastrero y vulgar, casi siempre prodigioso y romántico preside el tratamiento mítico de la poesía épica griega perdida. La crisis del ideal heroico tiene que reflejarse también, necesariamente, en la configuración de los mitos. El mundo de Homero, especialmente el de la *Ilíada*, queda así como algo lejano e inalcanzable, único e irremisiblemente perdido, una forma de pensar modélica, pero pasada. Un clásico, en definitiva, desde fecha muy temprana, casi inmediatamente subsiguiente a su composición.

El Ciclo en ese sentido es mucho más moderno que Homero. El mito se despoja en él de su carácter paradigmático o ejemplar: se humaniza. Y ello será en cierto modo uno de los motivos capitales para la pérdida de estas obras. Su substitución por el producto de géneros literarios más modernos y mejor adaptados acaba por condenarlas al olvido. Es algo así como lo que ocurre en las ciudades, en las que puede conservarse un edificio antiguo, aún inútil funcionalmente, en tanto que algo distante, ejemplo de otra época, pero se derriba sin empacho una casa vieja, como algo más parecido a aquellas en las que uno vive, pero mejorable.

El mito, pues, cambia de carácter. En este punto hay un aspecto sobre el que me parece importante insistir. Parece como si —inconscientemente, desde luego— tendiéramos a pensar que cada mito surge con una forma concreta y elaborada y que los poetas tienen poca o nula intervención en su configuración; no hacen más que volverlo a contar o, lo que es lo mismo, repetirlo. Con ello no hacemos otra cosa que considerar los mitos al mismo nivel que los hechos históricos, como si hubieran ocudirro alguna vez y existiera en último término, por encima de las diversas versiones, un fondo fijo e inalterable, que se tendrá que ver más o menos reflejado en las distintas versiones o al que, en el peor de los casos, uno podría acceder por un proceso de comparación y reconstrucción a partir de esas distintas versiones. En otras palabras, como si pudiéramos decir que Zeus, en un lugar y fecha determinables, se unió a tal amante y tuvo tal hijo, por lo que nos sería dado establecer que tal autor se equivoca al decir que tal hijo es Fulano y no Mengano.

La situación no es así, ni mucho menos. El poeta no sólo innova en la forma, en el tratamiento literario de los mitos, sino en sus aspectos más fundamentales: en su organización, en su estructura, en su función. Rasgos que parecen consustanciales a ciertos mitos no son más que innovaciones de un poeta

concreto. Por poner un ejemplo. Nadie se imagina a Heracles de otro modo que con una piel de león la del león de Nemea sobre los hombros y armado de una descomunal clava. Asimismo los archiconocidos doce trabajos que se reflejan plásticamente de modo magistral en las metopas del templo de Zeus en Olimpia le darían a uno la impresión que forman parte del más antiguo fondo de la leyenda de Heracles. Nada más lejos de la realidad: el autendo típico, su armamento característico y el canon de los doce trabajos son todos innovaciones de un poeta del siglo VII a.C., llamado Pisandro de Camiro. Los cuatro minúsculos fragmentos literales y no llega a una decena de referencias —todo lo que nos queda de su poema la *Heraclea*—, bastan para hacernos saber este hecho.

En la mayoría de los casoa accedemos en el poema épico a una forma del mito más elemental, y ello nos permite seguir la historia de las progresivas reelaboraciones y reorganizaciones del esquema mítico original a través de la poesía posterior. Así por ejemplo, no tiene mucho que ver con el sabio Edipo de Sófocles y su trágica y honrada persecución de la verdad que lo llevará a su propio desastre, el protagonista de la *Edipodia*, que probablemente se libraba de la Esfinge en singular combate y no por la resolución de un acertijo.

Todo ello nos permite dar al estudio de los diferentes mitos una perspectiva mucho más amplia que si los analizáramos en una sola versión o sólo en versiones muy elaboradas. Asimismo nos permite darnos cuenta de que el mito es siempre algo en formación, ampliable, simplificable, combinable y que en todo momento se pueden producir complejos o sistemas míticos nuevos. Es este un aspecto sobre el que por supuesto se han pronunciado con diversos matices la práctica totalidad de los especialistas en el tema, pero con todo creo importante insistir en ello. Primero, porque muchas veces esta idea precientífica invade incluso los estudios de los propios especialistas, y segundo, porque desde luego no es esta una concepción del mito habitualmente compartida por el hombre de la calle.

Con todo, el aspecto sobre el que voy a insistir aquí no es el de la manera en que estas transformaciones afectan a la propia estructura del mito —tema que es más propio del análisis de mitos concretos— sino que voy a centrarme en la variedad de propósitos con los que un mito puede ser enunciado. Con ello vuelvo a justificar la elección para estos fines de la poesía épica arcaica perdida. En efecto. Estos poemas, además de brindar todo un filón de temas míticos a la creación literaria posterior, representan ya un excelente catálogo de las diversas funciones desempeñadas por los mitos y los variados propósitos con los que se enuncian. Salvo las funciones rituales que, desde el principio, están ausentes del género épico en Grecia y quedan siempre en relción más estrecha con la lírica, la épica perdida nos permite ver la enorme variedad de propósitos con los que un mito puede ser enunciado, desde el puro goce estético hasta el interés especulativo y la propaganda política. Será pues de acuerdo con este criterio con el que voy a esbozar una clasificación que no pretende ser otra cosa que un mero esquema global de la enorme variedad y multiplicidad de los temas mítios que aparecen en la poesía épica arcaica perdida. Es curioso señalar cómo corresponde posteriormente a cada uno de estos diversos propósitos una serie de géneros literarios nuevos. En otras palabras; cada uno de los grupos de temas que voy a tratar tiene un correlato en la literatura posterior, lo que vuelve a afirmarnos cada vez más en la idea de la importancia que esta producción épica tuvo para el desarrollo de la literatura griega y, de otro lado, la evidencia de que es precisa-

mente esta sustitución por otros géneros la que acelera la posterior pérdida de estas obras.

El primer gran grupo de temas míticos que podemos catalogar es el que obedece a un temprano interés por sistematizar el mito, por construir complejos míticos interrelacionados a partir de temas más elementales. Para conseguir esta sistematización se recurre fundamentalmente a tres soluciones: la cíclica, la genealógica y la teogónica.

Cuando hablo de poesía cíclica lo hago en el sentido restringido que tiene "cíclico", es decir, los poemas que se ocupan de los dos grandes ciclos épicos griegos, el tebano y el troyano, no en el sentido amplio al que antes me he referido, por el cual "cíclico" viene a equivale a épico posterior a Homero, en general. Este tipo de poesía se ocupa de temas a los que podíamos llamar "internacionales" desde la óptica griega, es decir, los que interesan a las diversas ciudades por oposición a la épica local, que se ocupa de las leyendas de su pasado mítico particular. El interés principal de la poesía cíclica es colmar las lagunas de la narración homérica. El público que conoce ya la *Ilíada* y la *Odisea*, siente deseos de "acabar la historia" (con esa concepción inconsciente del mito como hecho histórico a la que ya he aludido). Pretenden saber, por ejemplo, por qué estaban en Troya los aqueos, cómo llegaron allí, qué les ocurrió durante los años anteriores al espacio de tiempo narrado por la *Ilíada*, cómo se conquistó la ciudadela, cómo regresaron a su hogar los diversos heroes griegos —ya que la *Odisea* se refiere sólo al regreso de Ulises—, en suma, los pormenores del antes y el después de lo contado por Homero, que se centraba sólo en hechos esenciales y que se limitaba a aludir tan solo, cuando no a silenciar, un largo número de episodios. Los poetas cíclicos responden a esa demanda ofreciendo a la curiosidad del oyente una línea seguida de los acontecimientos. Este aspecto fue perfectamente definido por Proclo, el autor de los resúmenes del Ciclo Troyano que nos permiten conocer al menos el contenido de las obras perdidas. Nos dice Proclo:

> *Los poemas del Ciclo Epico se conservan e interesan a la gente no tanto por su valor como por la coherente sucesión de los acontecimientos.*

En esa "sucesión de acontecimientos" hay datos menos susceptibles de transformación o incluso intransformables, ya fuera porque habían sido aludidos por Homero, ya porque existían sobre ellos leyendas locales ampliamente extendidas. Troya debía ser conquistada por los griegos, Astianacte, el hijo de Héctor, tenía que morir cuando los griegos toman la ciudadela, etc. Pero hay otros detalles silenciados por la tradición y es en ellos en los que el poeta ejerce fundamentalmente su acción creadora. A veces la elaboración de la leyenda llega a extremos casi grotescos, como es el caso de la *Telegonía*, un extravagante poema de Eugamón de Cirene, de mediados del siglo VI a.C., que nos presenta a un hijo de Ulises y Circe, Telégono, que mata en Itaca a su padre por error. El final de la obra es un *happy end* irrespetuoso digno del peor film de Hollywood de los cincuenta: Circe concede la inmortalidad a Ulises y se casa con Telémaco, mientras que Telégono, el hijo de Circe y protagonista de la obra, se casa con Penélope.

Dado que esta poesía cíclica abunda en episodios y suele presentar a los personajes en situaciones conflictivas, su temática resulta especialmente apta para la tragedia por lo que no nos resulta extraño constatar que ha sido precisamente el Ciclo el que ha suministrado la inmensa mayoría de los temas a los trágicos atenienses.

El segundo procedimiento para sistematizar el mito es la poesía genealógica. Es este un intento de búsqueda de orígenes consis-

tente en tratar de ensartar breves semblanzas de personajes y temas míticos, generalmente de carácter local, en una línea sucesoria, desde el primer ancestro. Obedece esta poesía a la búsqueda de las raíces de un pueblo, de su propia identidad, dado que en la concepción antigua las características de los descendientes se hallan siempre en el progenitor. Es decir, que existe una identidad esencial del *génos* desde su origen, lo que significa que la comunidad se siente solidaria con las hazañas de sus antepasados míticos, de modo que ensalzarlos viene a ser un modo indirecto de hacerse propaganda a sí mismos. Autores que cultivan este género son, por ejemplo, Eumelo de Corinto y Asio. Esta búsqueda de raíces, progresivamente desmitificada, acabará por verse sustituida por la historia. Aun historiadores como Hecateo de Mileto escriben *Genealogías*, ya en prosa, pero siguiendo fielmente el esquema de los viejos poemas épicos.

Cuando este mismo afán sistematizador se aplica a los dioses, el resultado es una Teogonía. Hemos conservado completa la de Hesíodo, pero fueron bastantes más los poemas de esta temática en la antigüedad. La forma de organizar los mitos sobre los dioses que se inaugura en las Teogonías será heredada posteriormente por los mitógrafos tardíos. Apolodoro constituye un buen ejemplo.

Junto a este afán por estructurar los mitos, por crear grandes sistemas, al que responden los tipos de poesía a los que acabo de referirme, registramos en segundo lugar cómo el mito puede cubrir otra importante necesidad: la de profundizar en el conocimiento de las cosas. A esta necesidad responden los mitos que llamamos especulativos, que tratan de dar una explicación de la realidad, ya sea de aspectos concretos o de grandes temas generales. La explicación de datos concretos se cubre con mitos etiológicos, que tratan de explicar en clave mítica la causa por la que algo es como es. Así por ejemplo en la *Alcmeónida* se explicaba la presencia de un gran montón de tierra ante el llamado Puerto Secreto. La razón es que Telamón llegó en tiempos al país acusado de homicidio y quiso defenderse de la acusación, pero no se le permitió hacerlo desde ningún lugar de la región, para que no lo contaminara con su crimen. Por ello se recurrió al expediente de alzar un túmulo de tierra en el mar y desde él pudo defenderse.

A veces los mitos etiológicos se centran en temas más generales. Por ejemplo, el poema llamado las *Ciprias* se inicia con una especulación sobre la posibilidad de que los hombres fueran inmortales y sobre el origen de la guerra y la muerte:

> *Hubo un tiempo en el que innumerables tribus de hombres errantes por la tierra agobiaban la superficie de la tierra de profundo pecho. Zeus se apiadó al verlo y en su sagaz inteligencia decidió aligerar de hombres a la tierra de todos nutricia, atizando la gran querella de la guerra troyana, para que la despoblara el peso de la muerte. En Troya los héroes perecían y se cumplía la determinación de Zeus.*

Otra especulación más profunda es la que resulta de seguir hacia atrás la investigación sobre los orígenes, lo que lleva a plantearse el propio origen del mundo. Resultado de ella son los mitos cosmogónicos. Así ocurre en la *Teogonía* de Hesíodo, que dedica unos versos al origen del mundo, y lo mismo pasaba en el poema de autor anónimo La *Titanomaquia* o en la *Teogonía* de Epiménides de Creta. Esta búsqueda más profunda de orígenes es el más directo antepasado de los primeros filósofos griegos. Así por ejemplo sabemos que el poeta Epiménides consideraba como ancestros del mundo al Aire y a la Noche. Y es interesante señalar que el

aire es precisamente el principio postulado como *arché* por el filósofo Anaxímenes y que nunca fue en Grecia una verdadera divinidad. Se trata, pues, de un elemento personificado, lo que sitúa la especulación de Epiménides a mitad de camino entre el mito y la cosmogonía filosófica.

En tercer lugar, el mito puede tratar de satisfacer la curiosidad por las tierras lejanas. Es el caso de Las *Arimaspeas*, de Aristeas de Proconeso, un poeta con aureola de chamán y con presuntos dones de ubicuidad que llegó hasta el país de los isedones, más allá de los escitas, en un viaje probablemente real, ya que las costumbres que menciona haber visto en él han sido luego confirmadas por los estudios de los antropólogos y arqueólogos. Esta misma curiosidad se verá luego alimentada por los logógrafos y por los primeros historiadores como Heródoto. No es casual que en sus numerosas menciones de los isedones haya sido Aristeas la fuente de Heródoto.

En este grupo de narraciones se encuadran los mitos de viajes más o menos fabulosos, como el de los Argonautas, tema de varias composiciones épicas antiguas, o como el del propio Ulises en la *Odisea*, viajes que en múltiples casos comportaban incluso el descenso al mundo infernal y el diálogo con las ánimas de los muertos.

Un interés absolutamente contrario al de estos mitos de viajes lo colman mitos que podríamos llamar de "afirmación nacional", que comportaban la exaltación de un héroe local y de sus hazañas, como por ejemplo, Teseo, para los atenienses o Foroneo, para los argivos. Son estos siempre mitos interesados, con los que la comunidad se siente halagada al recordar sus pasados éxitos, de los que se considera solidaria. El halago es a veces aún más directo e interesado, cuando se refiere a los aristócratas en el poder. Por ejemplo, Eugamón de Cirene, a cuyas extravagancias me he referido ya, le atribuye a Ulises y Penélope otro hijo, además de Telémaco, llamado Arcesilao. No parece una casualidad que el rey de Cirene en su época fuera Arcesilao II, por lo que la invención de este otro hijo de Ulises no vendría motivada más que por el deseo de adular al monarca al situar su nombre en relación con la leyenda odiseica.

Este tipo de mitos se presta como ningún otro a la manipulación política, al proyectarse al "tiempo mítico" una solución partidista a las disensiones entre ciudades rivales. Así, las rivalidades entre Corinto, Sición, Tebas y otras ciudades de Beocia provocan diferentes versiones del mito de Antíopa. Eumelo, poeta corintio, hace a Antíopa, heroína de un mito de Sición, bisabuela de Maratón y a éste, padre de Corinto. Con ello asimila de un lado los orígenes de Atenas (ya que Maratón es un héroe ático) a la tutela corintia y de otro vincula a Sición con Corinto. En cambio Asio, que toma partido por los beocios, hace a Antíopa madre de Zeto y Anfión, héroes beocios, mientras que silencia totalmente la genealogía corintia. Y no hemos de olvidar que en la época que estamos estudiando una diferencia de versión mítica tenía muchas mayores implicaciones e incomparablemente más importancia de lo que puede tener ahora.

Otro gran apartado lo constituyen los mitos de caracter novelesco, es decir, aquellos cuya intención es meramente la de conmover o divertir, la de interesar al oyente por sus elementos fantásticos o sorprendentes y la de evadirlo de la realidad. Son novela *avant la lettre*, cuando el género no ha sido aún creado. En este gran grupo podemos incluir una variada serie de temas, —el mas importante de los cuales sería sin duda el amoroso— que, como ya dije, habían sido drásticamente eliminados por Homero. Antes ya cité algunos ejemplos a los que podrían añadirse otros de amores divinos, como el que Zeus siente por Némesis y que le lleva a per-

seguirla incesantemente en una larga serie de variadas metamorfosis, narradas en las *Ciprias:*

> *A Helena la había engendrado en tiempos Némesis, la de hermosa cabellera, unida en amor a Zeus, rey de los dioses, bajo violenta coacción. En efecto, huía y no quería unirse en amor al padre Zeus Cronión, pues angustiaba su mente por el pudor y la vergüenza. Por tierra y por las oscuras aguas infecundas huía, más Zeus la perseguía y ansiaba en su ánimo alcanzarla. Ella, tomando unas veces la forma de un pez por entre el oleaje del mar muy bramador, perturbaba el ponto un largo trecho. Otras veces, por la corriente del Océano y los confines de la tierra firme, pródiga en labrantíos, se convertía continuamente en cuantas terribles criaturas sustenta la tierra firme para eludirlo.*

Tan novelesco como lo amoroso es lo insólito, que da lugar a abundantes temas míticos. Por mencionar algunos, vemos nacimientos insólitos como el de Helena, de un huevo, en las *Ciprias*, o el de Erictonio, producto de la caída a tierra del semen de Hefesto, en la *Danaida*, o poderes fabulosos, como los de las Enótropos, hermanas que tenían la virtud de convertir todo lo que tocaban en vino, trigo y aceite y que resuelven la intendencia del ejército griego en Troya —según narran las *Ciprias*— o el tema del talismán o los objetos mágicos, como el Paladión, cuyo robo era preciso para poder tomar la ciudadela de Troya, tal y como nos cuenta el *Saco de Troya.*

A veces aparecen incluso los temas propios del cuento popular, como el de la princesa con padre malvado que pone pruebas imposibles como condición a los pretendientes de su hija, historia que siempre acaba con la traición de la princesa a su padre, la victoria del pretendiente y la boda. Hay asimismo un tema muy parecido al de la *Bella Durmiente del Bosque* en las *Ciprias*, en donde aparece una diosa, Eris, que no ha sido invitada a la boda de Tetis y Peleo y que se venga, promoviendo la rivalidad de las diosas a propósito de la belleza —origen del posterior juicio de Paris y, por ende, de la guerra de Troya—, o en un poema de Epiménides, en el que aparece Endimión, sumido en un sueño eterno por haberse atrevido a enamorarse de Hera.

La poesía épica arcaica sabía incluso tocar los resortes del humor en temas tendentes sólo a provocar la risa del espectador. Existían tratamientos cómicos del mito e incluso historias exclusivamente cómicas, como es la de Margites, hombre tan ignorante que hasta desconocía el modo de cumplir con sus deberes conyugales y que protagonizaba un poema que lleva su nombre, muy apreciado en la antigüedad. Tanto es así, que Aristóteles le atribuye un papel decisivo en la configuración de la comedia ática posterior.

Este rápido recorrido nos ha permitido ver que en la épica griega arcaica cabían los más variados temas míticos y también cómo estos temas podían servir a gran número de propósitos diferentes. Asimismo hemos visto cómo de cada uno de esos grupos temáticos derivan luego motivos aprovechados ampliamente por nuevos géneros literarios, posteriormente creados. La varidad y versatilidad caracterizan desde el origen las creaciones míticas de los griegos y es esa sin duda una de las razones que ha permitido que se mantenga durante siglos el interés por ellos y que incluso vuelvan una y otra vez a recibir tratamiento literario en nuestros días.

TEODORO PRODROMO Y BEN QUZMAN*

ELVIRA GANGUTIA ELICEGUI
C.S.I.C.

En 1980 ha aparecido la última edición completa de Ben Quzmán[1]. Me ha sido imposible utilizar este texto por ser profana en la lengua τῶν σαρακηνῶν o sarracena, que dirían los bizantinos, pero en las apreciaciones que hace F. Corriente de la edición anterior de García Gómez[2] se señala el "haber proporcionado una traducción deexcelente hechura y gusto mediante el cual el lector no arabista puede, por primera vez, conocer el contenido de los zéjeles de Aban Quzmán y juzgar por sí mismo sobre las conexiones de este género con sus paralelos al norte de la frontera musulmana y entre los mozárabes de Al Andalus". De acuerco con este autorizado párrafo, será pues sobre la traducción de García Gómez sobre la que basaré este trabajo. De todas formas, tengo que agradecer a la compañeroa semitista Cristiana Arbós varias aclaraciones sobre puntos para mí oscuros del texto de Ben Quzmán. Y como tampoco soy bizantinista, doy las gracias también a mi colega y compañero Pedro Bádenas por su ayuda con el léxico vulgar griego-bizantino.

No son ahora las conexioens del zéjel con la literatura europea al norte de los Pirineos, problema que tanto preocupa a todos los estudiosos de la literatura medieval, lo que nos ocupará, sino los paralelismos temáticos con un poeta contemporáneo del arábigo-español, con el bizantino Teodoro Pródomo. Ambos vivieron y tuvieron su *acmé* en la primera mitad del siglo XII. Los dos fueron poetas cultísimos en sus respectivas lenguas clásicas, pero, y he aquí algo que crea un importante lazo entre ambos, utilizaron preponderantemente las lenguas vulgares de su época y culturas respectivas.

Teodoro Pródromo es autor de la Novela *Rodante y Dosicles* en 4614 trímetros y de la divertida parodia homérico-trágica la *Catomiomaquia*, amén de poemas astrológicos, sátiras al estilo de Luciano, etc.: todo ello en impecable griego clásico. Pero existen una serie de poemas en griego vulgar, que aribuidos a él con el nombre de *Protodromica*, significan nada menos que el principio de la literatura neohelénica[3].

Son estos últimos poemas en lengua vulgar los que vamos a tomar en consideración comparándolos con los zejeles de Ben Quzmán. Aunque la versificación de ambos sea muy diferente, pues TP usa los versos bizantinos de su época πολιτικὰ μετριάσματα *versuchos políticos*[4], como el mismo dice, y el árabigo andaluz utiliza variadas estrofas zejelescas, ambos autores se dedican al géneo panegírico acompañado de descaradas peticiones económicas al elogiado. Teodoro Pródromo se dirige a emperadores de la familia de los Comnenos, mientras que BQ elogia a variados alamines, visires, faquíes, etc. de Al-Andalus.

Los poemas prodrómicos suelen constar de una especie de prólogo, practicamente todavía en griego clásico; a continuación viene la exposición de las lástimas del autor (por lo que se le llamó Πτωχοπρόδρομος después el relato en lengua vulgar o llena de vulgarismos de una aventura o aventuras un tanto bufonescas y, al final, vuelta a las loas al emperador en un griego clásico especialmente enrevesado (κρατάρχα στεφηφόρε 1.268, αὐτάναξ ibid. 271, ὦ Κομνηνοβλάστη τον τὸν ἀπὸ πορφύρας ρόδον 4.275 etc.). Todo ello salpicado de peticiones descaradas, llamándose a sí mismo τὸ κάλλιστον εὐχέτην *el mejor pedigüeño* (1.274).

Por supuesto no se da aquí el prólogo erótico dirigido al panegirizado o a otra persona, de rigor en BQ. No debía resultar tole-

rable para un emperador bizantino. En BQ, al prólogo erótico suele seguir una transición, luego loa en términos encendidos y petición económica al elogidado.

La inclusión de aventuras bufonescas no es tan frecuente en BQ, pero se da. Se trata de aventuras más breves que las que relata TP o puramente fantásticas, como el propio autor insinúa, pues BQ mantiene siempre un asomo de dignidad que no existe en TP. Podría incluirse dentro de este apartado la aventura esbozada con un arriero y sus caprichosas acémilas (zéjel trunco 84), que hasta cierto punto es un precedente de escenas sanchopancescas; más se aproximaría la visita de Don Oro (Zéjel 88) y sobre todo la del 87 donde reflejxiona sobre su atolondrada juventud y se recuerda la cita amorosa que acabó en ridículo y befa, pasando a continuación a hacer loas y llamadas a la liberalidad de Aben Zoar. Aún así, los problemas conyugales del zéjel 18, denominado farsa poética sin valor autobiográfico alguno por García Gómez, no tienen mucho que ver con los que relata TP. Pródromo no sufre por un νόσημα καρδιακόν una *enfermedad cardiaca* ni por una περιφλεγμονία *inflamación generalizada* (1.21) sino por haber casado con "mujer brava" μαχιμοῦ γυναικός Aunque BQ (21.4) tenga también motivos de queja de mujer denostadora, no se puede comparar con la de TP, de la que dice: φοβοῦμαι γὰρ τὸ στόμα της *tengo miedo de su boca* 1.33. Y efectivamente, durante casi cien versos, la mujer se despacha en denuestos contra Pródromo, echándole en cara su miseria y la gran dote que ella trajo (1.72), diciéndole οὐκ εἶμαι σκλαβοποῦλα σου, οὐδὲ μισθάρισσα σου *no soy tu esclava (eslava) ni tu criada* 1.114. Cuando TP se decide a hacer un escarmiento con su mujer, se cae grotescamente, le clausuran el 'armario' de la comida y tiene que apoderarse de la llave con groseras astucias, actuando como ladrón o mendigo en su propia casa.

TP acude también a la "farsa poética" fingiéndose el monje Hilarión, para hacer la crítica de la vida en los monasterios, sobre todo de la curiosa forma de cumplirse en ellos la abstinencia (3. 142 ss.). Con este motivo presenta retahilas de platos solo comparables a las que aparecen en la comedia antigua o en Filóxeno Leucadio. También aparecen estas listas de platos en BQ, entre las que curiosamente destacan los frutos secos, (72.2, 89.9) mientras que en las de TP hay gran número de platos de pescado. Los loores báquicos son mucho más reducidos en TP que en BQ: los monjes, según Pródromo beben *vino de Quíos hasta hartarse.* A él le toca *vino de Varna aguado* (3.312-3). Lo cual no es nada comparado con las listas de vinos y cantos báquicos que aparecen en BQ: cf. por ej. los zéjeles 29.4, 94.11, etc. *passim*).

En una ocasión TP relata cómo los monjes se disponen a comer un ἀπάκιν σύμπλευρον. . .σύλλαρδον un *graso lomo mechado* 4.166 ss. Corre Pródomo a sentarse con ellos, pero le echan diciendo: "Si eres γραμματικός ,cómprate tu comida". De repente se oye un gran estruendo fuera y salen todos menos Pródromo que aprovecha para comerse el ἀπάκιν . Cuando vuelven los monjes hallan que el lomo ha desaparecido y encima de la mesa esta el κατούδιν, *el gatito* de Pródromo, al que echan la culpa y tiran piedras. La presencia del gato, particularmente astuto para conseguir su comida, incluso mas habilidoso que el poeta, o forzoso testigo en una casa en la que ya no hay "ni para el gato" es relativamente frecuente en BQ: cf. 81.3, 92.7.

En otra ocasión, buscando TP remediar su situación se dedica a *halagar* a la mujer del carnicero (4.232 ss.), para que le de algo de chacina o algún trozo de carne aunque sea de la peor y más nervuda. Pero la mujer es de

carácter κακομήχανον y lo que hace es ponerle a la mesa chacinera con un μαντίλιν un *mandil*, obligándole a trabajos ínfimos y escatológicos.

Las mayores similitudes entre ambos poetas se encuentran en las numerosas lástimas que describen par excitar la liberalidad del magnate homenajeado. La necesidad más elemental, la de harina y pan, que luego ya vendrá lo demás, se expresa una y mil veces, tanto en TP en la froma de ψωμιν , como en BQ: "En mi casa harina pon, que más vendrá después. No quiero otra cosa yo"... (16.4) o "Quiera Dios mandarme harina más la renta de la casa", (67.6) o "No vestido quiero: Lampo por un pan en una tabla". (67.12.4).

En ambos la petición se combina con la loa: dice por ej. BQ a su "mecenas moroso", según frase de GG:

> "Ven, ven que al oído te voy a decir:
> Tiempo ha que no pongo puchero al
> /hogar
> y como con queso dos semanas ha"
> /(73.2)

Por su parte TP se dirige al emperador diciendo: (4.38)

θύραν ἐλέους ἄνοιξον καὶ χεῖρα παράσχε μοι ἀνάγουσαν ἐκ λάκκου με καὶ βόθρου τῆς πενίας

"Abre la puerta de la compasión y tiéndame la mano que me saque del pantano y abismo de la pobreza". De todas formas TP no llega al divertido colmo de BQ, que cuando ve salir el pan del horno le canta una jarcha, conocida ya por otros poetas arábigo andaluces (98.5).

> "Vi mi amor que fuera sale. No me atrevo y quiero hablarle. Dice: sus y a él, mi pecho; pero al Almoravid temo".

Junto con el pan, otros artículos de primera necesidad son solicitados apremiantemente, como por ejemplo la leña y el carbón, "Buen pan de almodón mándame y carne; dame algún carbón con su hornillo" BQ 81.7. Cf. 84.15, 93.4. Aunque TP dice no pretender gollerías, es evidente que no le vendría mal "leña y carbón" (2.30G).

El refinamiento de ambos puede advertirse también en la frecuente necesidad que muestran de los efectos del baño. Tampoco a TP le vendría mal "un baño" y "jabón" (2.37G); cf. 3.133. BQ por su parte, dice (68.7) "No podré pagar el baño, ni la renta de la casa". El σαπώνιν aparece también en BQ en el romancismo *ṣabun* (137.6.1), nuestro *jabón*.

En lo que se refiere a vestuario, aparecen largas descripciones de ropas de diferentes formas y tejidos, TP necesitará καλίγια "calzas": en una ocasión tendrá *las calzas hechas trizas* (4.85): al ponerse a arreglarlas con una lezna se pincha la mano y tiene que quedarse un mes en la cama; necesitará ropa de camelote y BQ zaragüelles, albornoces, ropones de corte sirio, etc. Y ambos en ciertas situaciones tendrán que ponerse el mandil (BQ 89.12, TP 4.247), etc.

Otro tema interesante que aparece en ambos es la descripción de la enfermedad producida por las privaciones y el hambre, a las que se unen en BQ los sufrimientos por el amor despechado, tópico de la poesía árabe y también de la griega antigua. Es un tema frecuentísimo en BQ, que no desciende a cuestiones puramente médicas: alguna vez muestra sus dudas sobre médicos, letuarios y jarabes (75.6). En cambio, las descripciones de enfermedades en Pródromo son extensas y morbosas, con un regusto de hombre aprensivo que quisiera presumir de conocimientos médicos detallados. Ya hemos visto que la "mujer brava" con quien se casó es peor que una "enfermedad cardíaca" o un "inflamación general". Entre las miserias que recita para excitar la liberalidad del emperador se cuenta el no tener dinero para llamar al φλεβότομος al *sangrador*. En los monasterios, si uno de los padres se pone enfermo, inmediatamente se llama al médico

que le receta medicinas y generosas dietas, dulces y bebidas azucarados; en cambio si el monje Hilarión/Pródromo cae efnermo, un matasanos lo manda retirar durante tres días a ayunar o a pan y agua. Cf. 3.401 ss. y ap. crit. El colmo de estas descripciones es un extenso poema en el que, nada menos que en versos homéricos, Pródromo se complace en describirnos su aspecto macilento tras una enfermedad[5].

A pesar de sus descaradas peticiones a los elogiados, mantiene BQ cierta dignidad de sí mismo y sobre todo de su arte. Aunque alguna vez se queje de lo poco que produce el oficio de zejelero, como en 19.9.2.:

> "Y, aun cuando en el zéjel maestro salí
> la carne de vaca no puedo catar,"

lo normal es que se exprese sobre la valía del poeta con una seguridad solo comparable a la de un Píndaro, como ya hace años llamó la atención de Fernández-Garliano[6]. (Cf. tb. 24.11, 37.7, 57.4, etc. etc.).

En cambio TP maldice una y mil veces el haberse dedicado a las letras, incluso lanzando αναθηματα. En los poemas 3 y sobre todo 4, nos cuenta cómo su padre le aconsejaba que se dedicara a las letras, mostrándole personajes ayer pobres y desastrado, hoy ricos, bien peinados y bien bañados, considerados y montados en buenas hacaneas (παχυμουλάρατος), por haber sabido explotar sus conocimientos de *gramático*. TP siguió el consejo paterno, con gran esfuerzo aprendió las letras y ahora (4.17 ss.) ἐπιθυμῶ καὶ τὸ ψωμὶν καὶ τοῦ ψωμιοῦ τὴν μάνναν "quiero el pan y la madre del pan", es decir, la harina.

Con cualquier otro oficio que hubiera estudiado el ἁρμάριν ο 'alacena' estaría lleno de *guiso de atún, rodajas de bonito* y otros buenos pescados. Pero cuando el literato abre su 'armario' lo encuentra lleno de papeles, un χαρτοσάκκουλον lleno de χαρτιά El mismo espectáculo ve cuando abre el 'arcón'. La realidad del literato es "pasar hambre". En una ocasión que pide comida le dicen: φάγε γράμματα καὶ χόρτασε... καὶ τρῶγε...ἐκ τὰ γραμματικά σου "Cómete las letras y hártate y traga de tus letras (4.137).

Ya henos dicho que ambos presumen de carácter refinado. A pesar de las miserias que describen ninguno de los dos está dispuesto a contentarse con cualquier cosa. La visión bastante escéptica que tienen de sus respectivas religiones, les hace rechazar la vida ascética: así dice BQ 19.8:

> "Estoy habituado de lana a colchón
> con pilas encima de mucho almohadón
> por tierra ahora debo dormir como
> res... v. 9 Rimé magias y amo
> cualquier distinción. Detesto la
> gente que es necia y rahez".

Tampoco TP, por mala que sea su situación está dispuesto a seguir la dieta de los famosos ascetas del desierto (2.102G):

ἀκρίδας οὐ σιτεύμαι οὐδ' ἀγαπῶ βοτάνας
ἀλλὰ μονόκυρθον παχὺν καὶ παστομαγειρίαν
νὰ ἔχῃ θρύμματα πολλὰ νὰ ἦναι φουσκωμένα
καὶ λιπαρὸν προβατικὸν ἀπὸ τὸ μεσονέφριν.

"No como saltamontes ni me gustan las yerbs, sino gusto del guiso pingüe y la repostería con mucho relleno y bien levada y de una riñonada bien gorda de carnero". También BQ tiene prferencia por el pan *levdo*, bien levado y la carne de carnero.

Creemos muy difícil y, además innecesario, intentar encontrar una influencia particular de un poeta sobre el otro. Cada vez estamos más convencidos de que ambos beben en la inmensa tradición literaria de la antigüedad, no solo privativa de griegos y romanos.

Ya hemos recordado como Fernández-Galiano señalaba curiosas coincidencias entre BQ y Píndaro. En el número 16 de 1972 de

la revista *Estudios Clásicos* ampliábamos estas coincidencias de BQ con Safo, con Teognis, con Arquíloco. Por cierto, que, cuando publicamos dicho trabajo no había aparecido el gran fragmento papiráceo de Arquíloco de Colonia; al volver a releer ahora a Ben Quzmán he encontrado un paralelo muy exacto del λευκὸν μένος arquíloqueo al que BQ llama "alma", en condiciones muy semejantes (90.13).

En dicho trabajo señalábamos: "Sin embargo, el número más abundante de coincidencias se da con Hiponacte en las infinitas veces que ambos poetas piden harina, pan, dinero, un manto por estar muerto de frío, etc." Da la casualidad que estos pasajes de Hiponacte ya llamaron la atención del prof. Cantarella por su parecido con muchos de los Teodoro Pródromo[7]. Opina que siendo contemporáneo de Tzetzes podía haber tenido Pródromo acceso a alguna colección de yambos hiponacteos. Sin desdeñar esta posible influencia letrada, creo que se mantine una antiquísima tradición de hacer poesía que aflora con las lenguas vulgares de Oriente y Occidnte.

En este sentido, las frecuentes referencias del poeta arábigo andaluz al Irak, a Bagdad no son solo tópicos sino referencias a un mundo que reune como en un foco lo que fueron los poderes políticos y culturales del mundo helénico, el imperio persa y el romano bizantino. Así dice Ben Quzmán. 22.5

"Aun cuando a mi airoso cuerpo
/dieron
el Iraq su sal, Bagdad sus usos
pésame el rencor de mis rivales
más que parasanga carretera"

Además de esta tradición antigua clásica de la que ambos beben existe otra más soterrada y que aflora junto con el emerger de las lenguas vulgares: es la de las 'canciones de amigo'. Como bien se sabe, moaxajas y zéjeles acaban en jarchas frecuentemente en boca de mujeres. Son muchísimas en BQ, y varias con elementos de lengua romance. Pues bien, también se detecta en Pródromo esta tradición de los pequeños 'cantos de mujeres' incluidos en poemas más grandes. Cuando en el poema 4 envidia a los χειροτέχνοι o *artesanos*, pasa revista a los diferentes oficios, cualquiera de los cuales hubiera sido más provechoso que el de γραμματικός. Dice que si hubiera estudiado la ραπτικὴ τέχνη o ἐπιστήμη, e.d. *el oficio o ciencia del zurcido*, todas las γειτονισσαι, las *vecinas*, le llamarían y le dirían

δεῦρο, τεχνίτα, δεῦρο,
νὰ κέντησον τὸ ῥοῦχον μου
κ' ἐπάρα τὸ ῥάψιμόν σου

"Aquí, artesano, aquí, cose mi vestido y toma tu aguja de zurcir". (4.95. V. también en ap. crit., otras versiones de lo mismo).

Los versos tienen evidentes alusiones picantes. Creo que conviene recordar aquí el estribillo del duo de las *Eclesiazusas* 952 y cf. 963 de ARistófanes, con el que la joven llama a su amado y empieza:

δεῦρο δή, δεῦρο δή
φίλον ἐμόν, δεῦρο μοι

"Aquí, aquí, querido mío, aquí a mí"

Bastantes antes de interesarnos por Pródromo habíamos señalado coincidencias del pasaje de Aristófanes con diferentes jarchas[8].

Falta en los poemas estudiados de Pródromo el profundo y original lirismo que con frecuencia existe en BQ, poeta extraordinario, de los más extensos y poco convencionales de la Edad Media occidental. Sin embargo, hay otros poemas en dialecto vulgar de TP[9] que muestran una vena apasionadamente lírica y que a nuestro entender enlaza también Edad Media (BQ incluido) y antigüedad: así el tema de la "fonte frida" la κρύαν βρυσίτζαν, el "prado" o "lugar

codiciadero" el λιβαδερούτζικον, el tema del amante desgraciado ante la mujer cruel a la, que se llama φονεῦτρα *matadora* o *asesina* que dice δωρεὰν ὀχλεῖσαι, νεώτερε, μετ' ἄλων ὅρκους ἔχω "En vano te molestas, joven, a otros he prestado juramentos". Aparece también en BQ, alguna vez irónicamente, cf. 89.5, 33.3.

Finalmente reproducimos un pequeño poema de esta última serie:

ἀντέταξες, ἐλήστευσης, ἔκυψες,
ἔπιες αἷμαν εἰπὲ μας ἀπεκέρδησας,
εἰ μὴ τὸ κριμᾶν μόνον.

"Te resististe, robaste, (te) sometiste
bebiste (mi) sangre. Di que lograste
cambio, si no sólo el penar."

En el fondo de esta apasioanda yuxtaposición de verbos en segunda persona ¿no podrían traslucirse los versos irremisiblemente fragmentarios y corruptos de Safo?

ἦλθες καὶ ἐπόησας,
ἐγὼ δὲ σ' ἐμαιόμαν
ὃν δὲ ἔψυσας ἔμαν
φρένα καιομέναν πόθῳ

NOTAS

* TP = Teodoro Pródromo, BQ = Ben Quzmán.

1. Corriente, F. *Gramática, métrica y texto del cancionero hispanoárabe de Aban Quzmán.* Madrid, Ins Hispano Arabe de Cultura, 1980.
2. García Gómez, E. *Todo Ben Quzmán.* Madrid, Gredos, 1972, 3 vols. Cit. en adelante sólo con n meros.
3. Beck, H.G. *Geschichte der Byzantinischen Volksliteratur* (Byzantinisches Handbuch in Rahmen d Handbuch der Alteratumwissenschaft, 2/3). Munich 1971, p. 102-3.
4. Poema 2, línea 1 en Hesselcing, D. y Pernot, U. *Poèmes prodromiques en grec vulgaire.* Amsterdar Müller 1910. Cit. en adelante solo por números.
5. Cantarella, F. *poeti Bizantini* Milán 1948, I, nº LXXXII.
6. "Píndaro y Ben Quzmán: coincidencia, no influencia" *Estudios Clásicos* 8, 1964, p. 210-211.
7. Cantarella, *op.cit.*, II, p. 225, n.
8. Que no serían las únicas: V. "Poesía griega de amigo y poesía arábigo andaluza" *Emerita* y "La poes griega 'de amigo' y los recientes hallazgos de Arquíloco" *Emerita* 45, p. 5 y n. 6.
9. Ed. por E. Legrand "Poésies inédites de Theodore Prodrome" *Revue des études Grecques* 4, 189 p. 70-73.

LA CRONICA DE MOREA

GOYITA NUÑEZ ESTEBAN
Universidad Complutense

Ocho manuscritos han llegado a nosotros bajo la denominación *Crónica de Morea*: cinco en griego, uno en aragonés, otro en francés y un tercero en italiano.

El gran filólogo y lingüista John Schmitt dedicó gran parte de su vida a su cotejo y estudio. Fruto de ese esfuerzo fue su incomparable edición de los tres manuscritos griegos más sobresalientes: el de Copenhague, el *Parisinus* 2898 y el de Turín.

Con este elogio a la labor de Schmitt, no es nuestra intención desdeñar ni menospreciar la encomiable edición, más reciente, de Calonaros (1940).

No fue, desde luego, Schmitt su descubridor ni vamos a tratar aquí de las peripecias sufridas por los distintos manuscritos. Por otro lado, esta comunicación ha sido encuadrada dentro del marco de "Aspectos históricos del Imperio bizantino". Sin embargo, y auqnue sea brevemente, no queremos dejar de aludir a los diversos aspectos en que se puede analizar esta obra. El histórico, el lingüístico y el literario son los que destacaríamos en especial.

La *Crónica de Morea* es un larguísimo poema épico-histórico de 9235 versos políticos —estamos aludiendo, naturalmente, al manuscrito griego de Cophenhague— escrito por un autor anónimo, con cierta probabilidad por un "gasmulis", es decir, por un individuo hijo de padre franco y madre griega, donde se narran, primordialmente y con preferencia sobre las demás, las aventuras, hazañas y actos heroicos de los francos en Morea durante la cuarta Cruzada, a la que acudieron, como bien se especifica en el verso 1819, poniéndolo en boca del conde de Champaña:

> νὰ λάβω δόξαν καὶ τιμὴν
> καὶ τόπον νὰ κερδίσω

"para obtener gloria, honor y ganar territorios".

Después de un pequeño preámbulo, con alusiones poco exactas, a la Primera Cruzada, fija el autor como punto de partida la Cuarta Cruzada, entretejiendo en ella los sucesos relativos a la toma de Cosntantinopla por los cruzados en abril de 1204 y la instauración del Imperio latino, con los avatares e incidentes de la historia de Bizancio que nunca quedan marginados a lo largo de la narración. Así vemos cómo Balduino es elegido emperador y los latinos comienzan a repartise el territorio en pequeños feudos cuando todavía faltaba por conquistar la mayor parte del Imperio, y cómo Alejo IV consigue, con la ayuda de los cruzados, recuperar el trono que le había usurpado su tío Alejo III en 1195.

Aunque de forma un tanto farragosa y discontinua, pero con sencillez e ingenuidad, como es propio de este tipo de relatos medievales, el autor va poniendo al descubierto paulatinamente los proyectos y ambiciones de los cruzados que, en un buen núme-

ro, habían olvidado ya sus aspiraciones religiosas de liberación de los Santos Lugares del poder de los sarracenos y estaban mucho más preocupados en satisfacer sus intereses temporales.

En la partición realizada cabría resaltar: el Imperio latino, el reino de Salónica, el ducado del Archipiélago, el principado de Acaya (Morea, como la denominaban los griegos y occidentales pero no los oficiales y eruditos bizantinos) y el señorío de Atenas.

Ninguno de ellos sobrevivirá un largo período. El Imperio latino llega a alcanzar cierta fama y renombre con Enrique de Flandes (1206-1216), en el que tenía cifradas sus esperanzas Occidente; al morir prematuramente el Imperio latino fue gradualmente languideciendo y haciendo increibles esfuerzos por mantenerse en pie durante el reinado de Balduino II (1237-1261) que no pudo resistir los embates de Miguel VIII Paleólogo el cual, finalmente, en un ataque por sorpresa a la ciudad de Constantino en 1261, se apodera de ella y obliga a Balduino a huir, a toda prisa, embarcándose en un navío veneciano.

En cuanto al reino de Salónica, su permanencia va a ser todavía más reducida y fugaz puesto que se desvanecerá en 1224 al conquistar su capital Teodoro Angel, despota del Epiro, tal y como nos lo muestran las Crónicas, mientras que el ducado del Archipiélago será víctima, durante largos años, de los intereses comerciales de venecianos, genoveses, florentinos, piratas y aventureros de todo tipo.

El que se mantendrá firme y estable durante un cierto período será el principado de Morea, y con él se irán entrecruzando las vicisitudes del señorío de Atenas.

Recordemos muy sumariamente y en líneas generales cuál había sido su historia pretérita. La península de Morea, es decir el Peloponeso, tras haber alcanzado en la antigüedad una gloria y esplendor inigualables, es sometida a poder de los romanos y con el resto de Grecia se convierte en una parcela más de su Imperio y llega a los primeros siglos de la era cristiana envuelta en el mismo olvido y abandono en que había quedado la provincia romana de Acaya. A pesar del pequeño resurgir económico que va tener en los siglos IX y X que le permitirán, igualmente, reorganizar su iglesia y su administración, se verá directamente afectada por los problemas del Imperio bizantino que le gravará con sus impuestos y le impondrá una serie de funcionarios que ejercerán sobre ella continuas depredaciones. Por otro lado la piratería no dejará de causar estragos permanentes en sus costas, y la concesión de la *prónoia* incrementará la aparición de una clase superior, los "arcontes", que se irá distanciando cada vez más de la clase baja, circunstancia curiosa que favorecerá, de modo extraordinario, la instauración del feudalismo occidental en tierras griegas.

Esta situación favorable es la que debieron de encontrar por un lado Godofredo de Villehardouin y por otro Bonifacio de Montferrato. El primero, sobrino del famoso cronista, se había ido directamente a Siria, mas, al enterarse de que los cruzados habían tomado Constantinopla, regresó, deseoso de participar en el reparto. Cuando, impulsado por los vientos, llegó a Mezoni (Modón, Methona o Modona como la denominan los historiadores), el "arconte"o noble que gobernaba la ciudad le ofrece su amistad y juntos conquistan parte de Mesenia y Elide. El segundo, Bonifacio de Montferrato, que había sido uno de los candidatos a ser elegido emperador, y, a la sazón, rey de Salónica, había iniciado su expansión hacia el sur. Uno de sus caballeros, Guillermo de Champlitte, denominado en la Crónica el de Champaña, se unirá a Godofredo de Villehardouin al verse obligado Bonifacio a regresar a Salónica amenazada por Teodoro , y juntos lograron adueñarse de gran parte del territorio,

siendo, al fin, nombrado príncipe de Acaya. Inmediatamente se dispone a organizar sus conquistas dividiendo el territorio en doce baronías. En 1209, a la muerte de su hermano, tiene que regresar a Francia y los barones eligen príncipe a Godofredo de Villehardouin (1209-1218), aunque puede que usurpase el trono, como se puede deducir de la divertida historia, probablemente falsa, que se nos cuenta en los versos 2159-2387, en la que el desdichado Roberto, al que había enviado Guillermo como sucesor, se ve abocado a una infructuosa y ridícula persecución de Godofredo que lo iba rehuyendo de ciudad en ciudad con el fin de dilatar el plazo fijado por Guillermo para obtener el Principado.

Le sucederá su hijo Godofredo II de Villehardouin (1218-1245) y a éste su hermano Guillermo II (1246-1278)) en cuyo reinado se tomarán las fortalezas de Monenvasía (1248), Vática y Tsaconia, se construirán los castillos de Mistrá (a cuyos pies se irá edificando una bellísima ciudad en la que vemos combinados elementos occidentales y bizantinos con tal gracia y encanto que aún en nuestros días sigue siendo objeto de admiración), además los de Maini y Leftron y otros muchos edificados por los señores feudales, que abandonarán el apellido "que enían en Francia" –con palabras de la Crónica– para tomar el del territorio. Con él la soberanía de Morea se extenderá a los estados francos de la zona continental recibiendo el vasallaje de Cefalonia, Naxos y Eubea, convirtiéndose, con el señor Atenas, en el príncipe más poderoso del Este latino, y ambos serán los únicos capaces de soportar las cargas que implicaban la protección y defensa del ya mermado y decadente Imperio latino. Pero, como en reinados anteriores, una vez más, se verá envuelta Morea en las disensiones y rivalidades de los propios griegos que habían constituido distintos reinos.

Por su matrimonio con una hija de Miguel II del Epiro, Ana, que será el modelo de inspiración para la Helena del Fausto de Goethe, Guillermo se vio obligado a intervenir en la guerra contra Miguel VIII Paleólogo, siendo abandonado por los suyos, derrotado y hecho prisionero en Pelagonia. Allí, el "sevastocrator", al ver dispersarse a los alemanes, presos de espanto ante el arrojo y valentía de la caballería franca, corrió rápidamente adonde estaban los francos y dijo sin ningún reparo: "si queréis disparar sólo sobre los francos, no lograréis desbaratar su ataque, disparad todos a la refreiga, y si mueren con ellos los alemanes, más vale que se pierdan ellos y no todo el ejército". A cambio de su liberación después de esta batalla, Guillermo se verá forzado a ceder los tres castillos más fuertes, Monenvasía Mistrá y Gran Maini, si bien las intenciones de sus caballeros no eran tan honorables. Tras nuevos combates en Macrý Playi (1264) y Prinitsa (1265) las fuerzas de ambos bandos sufrirán un enorme desgaste acrecentado por la lucha permanente con los nativos que se rebelarán de continuo y pasarán a uno u otro lado de los contrincantes de acuerdo con las circunstancias y sus conveniencias.

Mas, la pérdida de Constantinopla en 1261, había supuesto un duro golpe para los latinos y en Occidente empezó a prepararse una nueva campaña impulsada por el depuesto emperador Balduino II que se había refugiado en Italia. Cuando parecía disfrutar Morea de cierta prosperidad y una relativa calma, se ve empujada a intervenir en los asuntos de Italia. Carlos d'Anjou, rey de Nápoles, llevado por el deseo de recuperar el Imperio latino, tras el tratado de Viterbo (1167), inicia la guerra contra Miguel VIII Paleólogo, y, a cambio de su ayuda, recibirá Guillermo el Principado de Morea a perpetuidad. Para afianzar esta alianza se casará, en 1271, una hija de Guillermo, Isabel, con Fe-

lipe, hijo de Carlos d'Anjou.

A la muerte de Guillermo, en 1278, pasará Morea a los d'Anjou, por haber muerto Felipe, el año anterior, sin dejar herederos. Pero ellos no gobernarán Morea, que quedará relegada a un segundo plano, y enviarán para gobernarla a una serie de bailes. En 1289 Isabel se casará de nuevo con Florencio de Hainaut, que recibe el Principado hasta su muerte en 1297. Isabel se casará por tercera vez con Felipe de Saboya, que recibe el Principado en 1231. En 1305 es depuesto por Carlos II d'Anjou y le sucederá Felipe de Tarento en 1306. La casa d'Anjou se esfuerza por llevar a cabo una nueva reorganización del Principado, más sin éxito. Los catalanes, llamados por Gualterio de Brienne, señor de Atenas que (vv. 7290 y ss.) "por su arrogancia, como suelen hacer los francos, y por un mal consejo que le habían dado otros, se dispuso a combatirles", invaden el territorio y finalmente lo derrotan, en 1311 en Halmirós (Orcómenos o la batalla del lago Copais como también se la denomina).

Los problemas de sucesión de la familia d'Anjou hacen cada vez más dominante el ansia de independencia por parte de los barones, y familias genovesas, florentinas e incluso los Hospitalarios y los navarros, ocuparán la península hasta su total dominación por los griegos en 1430 y su caída final en poder de los turcos en 1260.

Esta es, en resumen, la historia de Morea en el período de dominación de francos y latinos en general. Ni todas las versiones terminan en la misma fecha ni coinciden del todo en el relato. Podríamos decir que se completan entre sí y todas juntas nos dan la verdadera historia de Morea. La que ofrece mayores diferencias, por ser en realidad una recopilación, es la Versión aragonesa. Queremos hacer hincapié en ella, es obvio, en primer lugar por estar escrita en uno de nuestros dialectos (y aprovechamos esta oportunidad para sugerir a nuestros filólogos y lingüistas un nuevo estudio en profundidad e segundo lugar por su interés histórico. Es, desde luego, la única de la que conocemos la fecha aproximada de composición, puesto que se anota al final que fue terminada el 24 de octubre de 1393. La Versión griega (Ms. de Cophenague se ha fechado entre 1381-1388 por una serie de datos que no especificaremos en este lugar. La Versión francesa entre 1341-1346, la italiana del siglo XVI aproximadamente.

La Versión aragonesa forma parte del segundo volumen de la *Cronica de los Conquiridores* que con *La Grant e verdadera istoria* (o *La Grant Crónica) de Espanya*, fue compuesta bajo los auspicios de Juan Fernández de Heredia, maestre de los Hospitalarios en Rodas en 1377. Lleva por título *Libro de los fechos et conquistas del principado de la Morea* y comprende el período que va de 119-1377. El mismo Schmitt, con Adamantios y Jacoby, la han mirado con cierta displicencia, por el mero hecho de tratarse de una compilación y haberse servido de otras fuentes. Este hecho es, sin duda, lo que le da mayor relevancia ante nuestros ojos: el que no es una simple narración de sucesos, de forma más o menos literaria, sino que hay en ella, como bien reconoce Lurier, un intento, verdaderamente serio, por llevar a cabo un riguroso ensayo histórico. Esto no implica que en todos los casos contenga mayor número de datos ni que amplíe la descripción de las otras (aunque de hecho sí es así) puesto que hay detalles que no se mencionan, quizás por considerarlos de interés secundario el recopilador, probablemente el "famoso filósofo griego" que le vertió a Fernández de Heredia otras muchas obras griegas al aragonés, junto con otros colaboradores suyos que debían conocer además otras lenguas, lo que explica la existencia de numerosos préstamos, en especial del italiano y del francés.

Como en cualquier poema épico medieval no podemos aspirar a que en éste los sucesos sean presentados con toda la veracidad y rigor que exigiríamos a una obra histórica. Hay errores y falsedades cronológicas como los de la toma de Constantinopla por los cruzados (la primera vez el 17 de julio de 1203 y no el 4 de noviembre; la segunda el 12 de abril y no el 4) o la batalla de Halmyrós (que tuvo lugar en 1311 y no en 1309 como dice la Versión griega). Hay, igualmente confusión de personajes (como Godofredo II de Villehardouin al que se confunde con su padre; Inés de Courtenay a la que se considera hija, y no hermana, del emperador Roberto; Alejo Vatatsis que se denomina por igual a Alejo I Comneno y a Alejo IV etc.), relatos fantásticos o desmesurados como el de la batalla de Prinitsa donde trescientos francos mataron a ciento cincuenta mil soldados del emperador y también, ¿por qué no?, relatos entretenidos y picarescos como la aventura amorosa del señor de Carytena (vv. 5747 y ss.) que, enamorado de la esposa de micer Juan de Catavás, escapa a Italia poniendo como pretexto la visita a Roma y a ciertos monasterios, siendo descubierto por el rey Manfredo que le obliga a regresar a Morea en ayuda del príncipe Gullermo.

A pesar de todo ello, el contenido se basa en una serie de hechos reales que apenas han sido desvirtuados y, sin lugar a dudas, esta obra es la principal fuente que poseemos para el conocimiento del período de dominación de los francos en Morea, al mismo tiempo que nos ayuda a esclarecer algunos puntos dudosos de la historia de Bizancio. Pero, además, en ella se nos dan otros múltiples datos sobre la geografía de Morea, sus instituciones civiles y militares, el derecho vigente, los tribunales de justicia, la organización de la defensa por medio de los castillos, la estrategia militar (la batalla de Pelagonia es uno de los modelos que más ha interesado a los historiadores medievales), y los dos tipos de sociedad, la occidental y la oriental, conviviendo de una forma peculiar. Empero, y en desacuerdo con muchos historiadores que se empeñan en resaltar en exceso los valores de los francos, tenemos que decir que apenas se hace mención, en esta obra, de la gente del pueblo, de los πάροικοι, que debían estar relegados a una condición muy semejante a la de los siervos de la gleba de occidente. Sí se mencionan los *arcontes* o nobles de las ciudades que, según parece, debían participar más íntimamente en la vida de los francos porque, a veces, aparecen formando parte de los tribunales de justicia pero tampoco, creemos, debían tener un papel preponderante. Un rasgo notable, que merece la pena señalar, es la insistencia de los griegos, siempre que se rendía una ciudad, en conservar el derecho vigente y la religión ortodoxa. Esta actitud por parte de la iglesia ortodoxa (que en la mayoría de sus representantes se había refugiado en Nicea) es totalmente contrapuesta a la de los clérigos católicos que planteaban continuos conflictos por el reiterado empeño en mantener sus privilegios.

El hecho curioso de que existan varias versiones de la Crónica y que no coincidan entre sí, ha suscitado numerosas polémicas entre lingüistas e historiadores acerca de cuál de ellas es la original siendo unos partidarios de la tesis de ser la griega la original (Loray y Schmitt); otros, por el contrario, de serlo la francesa (Buchon y Jacoby), hasta (Lurier con Jacoby) ser ambas derivadas de un original anterior, hoy perdido, que hacen remontar a 1292. La discusión se ha extendido también a la lengua original: Adamantios, Calonaros, Lurier y Jacoby creen que la lengua original es el francés; Longnon, Bon, Hopf y Caney que el original estaba escrito en italiano; incluso Hopf aventura como fuente el veneciano y Calonaros el provenzal. La diatriba no se ha resuelto todavía

por no poseer argumentos definitivos en favor de una u otra tesis. Nuestra opinión, dicho sea con ciertas reservas, se inclina más bien por un original griego y en verso político, es decir de quince sílabas. La incógnita sobre su redactor y su reacción antigriega todavía está por resolver.

Cuestión mucho más importante es la de la lengua que ofrecen los manuscritos que poseemos, concretamente el de Copenhague, que es el que hemos tomado como punto de referencia desde un principio. Evidentemente este es uno de los documentos de vital importancia para el estudio de la lengua griega pues en él se encuentran ya bastante claros todos los elementos que van a conformar la lengua griega moderna en su variante popular o "dimotikí", que aparece aquí elevada al rango de lengua literaria, esforzándose por despegarse de la corriente purista o "cazarevusiana" que dominaba en Bizancio. Su estudio, a pesar de todo, resulta un tanto complicado por la gran variedad de formas y la ingente cantidad de préstamos.

La mayoría de los historiadores de la literatura han infravalorado esta obra desde el punto de vista literario. Es cierto que no posee la riqueza y variedad de recursos estilísticos que se encuentran en otras composiciones épicas, pero tampoco dista mucho de ellas ni podemos considerarla como un mero relato prosaico por lo que es preferible enjuiciarla dentro de sus propios límites, es decir, de su otro aspecto, el tratarse de una crónica. Sea como fuere no pasó desapercibida para la posteridad y el romántico Alejandro Rangavís se inspiró en ella para la elaboración de su novela titulada *El señor* de Morea y Goethe, al parecer, no sólo se inspira en el personaje mencionado sino también en el del príncipe Guillermo para Fausto, y en la descripción de Morea, tal y como aparece en la Crónica, para la Esparta de Menelao que aparece en la segunda parte.

Veamos, por último, un ejemplo de esta obra en los versos 5747-5825:

(Continua en la página siguiente)

ὁ ἀφέντης τῆς Καρύταινας, (ὅπου τὸν ἐκρατοῦσαν
διὰ ἕναν ἐκ τοὺς καβαλλαρίους τοὺς πρώτους γὰρ τοῦ
κόσμου,
στρατιώτης ἦτο ἐξάκουστος εἰς ὅλα τὰ ρηγᾶτα),
ἀπὸ ἀμαρτίας δαιμονικῆς, διὰ γυναικὸς ἀγάπην—
τὸ ἐπάθασιν κι ἄλλοι πολλοὶ φρόνιμοι καὶ στρατιῶτες!—
ὁκάποιου του καβελλαρίου γυναῖκα ἐρωτεύτη,
τοῦ μισὶρ Ντζᾶ ντὲ Καταβᾶ, οὕτως τὸν ὠνομάζαν.
Ἐπῆρε την ἐκ τὸν Μορέαν κ' ἐδιάβη εἰς τὴν Πούλιαν,
λέγας νὰ προσκυνήσουσιν ἐκεῖ στὰ μοναστήρια,
εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον εἰς τὸ Μπάρ, νὰ σώσῃ κ' εἰς f. 151'
τὴν Ρώμην,
εἶθ' οὕτως στὸν Ἀρχάγγελον, στὸ μέγα μοναστῆριν,
ὅπου ἔνι εἰς ὄρος καὶ βουνὶ πλησίον τῆς Μαφρεδόνης.
Ὁ ῥοῖ Μαφρὲς εὑρίσκετον ἐτότε εἰς τὴν Πούλιαν
ῥῆγας, ἀφέντης Σικελίας, κι ὅλου γὰρ τοῦ ρηγάτου·
κι ὡς ἤκουσεν ἀπὸ τινὲς ὅπου ἦλθαν κ' εἴπανέ του
ὁ ἀφέντης τῆς Καρύταινας ἦλθεν ἐκεῖ εἰς τὴν Πούλιαν,
ὁ ἐξάκουστος εἰς τὰ ἄρματα 's ὅλην τὴν Ρωμανίαν,

Η πολλὰ τὸ ἐθαυμάστηκεν, ἐρώτησε τὸν τρόπον
νὰ μάθῃ καὶ τὴν ἀφορμήν, τὸ τί ἤθελεν ἐκεῖσε.
Τινὲς ὅπου τὸ ἀκούσασιν ἀπὸ τὴν φαμελίαν του
νὰ προσκυνήσῃ, λέγουν του, εἰς τὰ ἅγια μοναστήρια,
ὅπου εἶναι εἰς τὸ ρηγᾶτο του, ν' ἀπέλθῃ κ' εἰς τὴν Ρώμην·
<καὶ> ὁκάποιος ἄλλος φρόνιμος (ὅπου ἦτον παιδεμένος,
ὅπου ἦτον ἐρωτήσοντα ὁκάποιον συγγενῆν του,
ὅπου ἦτον ἐκ τὴν φαμελίαν τοῦ ἀφέντη τῆς Καρυταίνας,
καὶ τοῦ εἶχε εἰπεῖ τὴν ἀφορμήν, τὸν τρόπον, τὴν ἀλήθειαν)
λέγει τὸν ῥῆγαν μυστικῶς κ' ἐπληροφόρησέ τον
τὸν τρόπον καὶ τὴν ἀφορμὴν καὶ ὅλην τὴν ἀλήθειαν·
ὁ ἀφέντης τῆς Καρύταινας ὁ ἐξάκουστος στρατιώτης
ὁκάποιου του καβαλλαρίου γυναῖκαν ἐρωτεύτη,
κι ἀπῆρε την ἐκ τὸν Μορέαν κ' ἦλθεν ἐδῶ εἰς τὴν Πούλιαν
διὰ νὰ τὴν ἔχῃ ἐρωτικήν, νὰ χαίρεται μετ' αὔτην.
Τὸ ἀκούσει το ὁ ῥοῖ Μαφρόϊς, μεγάλως τὸ ἐβαρύνθη,
ἐθλίβηκε τὴν ἐντροπὴν τοῦ εὐγενικοῦ στρατιώτου·
καβαλλάρην ἀπέστειλεν καλὰ συντροφεμένον,
κ' ἐδιάβη εἰς τὸν μισὶρ Ντζεφρὲ τῆς Καρυταίνου ἀφέντην.

El señor de Carytena (a quien tomaban
por uno de los principales caballeros del mundo y era
un soldado famoso en todos los reinos), por una tentación
del demonio, por el amor de una mujer —¡en lo que han caído
otros muchos hombres prudentes y soldados!—; se enamoró de
la mujer de cierto caballero, micer Juan de Catavás, así se
llamaba. Se la llevó de Morea a Apulia, diciendo que iba de
peregrinaje, a los monasterios, a San Nicolás de Bari, que
iría a Roma y también a la iglesia del Arcángel, al gran monasterio
que está en la cumbre de la montaña cerca de Manfredonia.
El rey Manfredo se encontraba entonces en Apulia, era
rey y señor de Sicilia y de todo el reino; y cuando oyó por
algunos que llegaron y le dijeron que el señor de Carytena
había venido a Apulia, el hombre famoso en las armas por toda
la Romanía, se quedó gratamente sorprendido y preguntó
sus propósitos y qué hacía allí. Algunos de su comitiva que
lo oyeron, le dijeron que había venido en peregrinación a los
santos monasterios, que estaban en su reino, e iba a Roma; y
algún otro hombre discreto (que tenía experiencia y había
preguntado a algún pariente, que pertenecía a la comitiva
del señor de Carytena y le había dicho el verdadero motivo y
propósito) le dijo al rey en secreto y le informó del
motivo, la razón y toda la verdad; que el señor de Carytena,
el famoso soldado, se había enamorado de la esposa de cierto
caballero, que la había sacado de Morea y se la había
llevado a Apulia para tenerla como amante y divertirse con ella.
Al oirlo al rey Manfredo, se disgustó grandemente,
y sintió vergüenza del noble caballero; envió a un caballero
bien acompañado que fue a ver a micer Godofredo, señor de
Carytena. Le habó en nombre del rey, y le suplicó que

κ' ἐδιάβη εἰς τὸν μισὶρ Ντζεφρὲ τῆς Καρυταίνου ἀφέντην.
Ἐκ τὸ ἰμοιριάδιν τοῦ ρηγὸς λέγει, παρακαλεῖ τον,
νὰ ἔλθῃ ἐκεῖ νὰ τὸν ἰδῇ, χρήζει νὰ τοῦ συντύχῃ.
Κ' ἐκεῖνος γὰρ τὸ ἀκούσει το, πηδᾷ, καβαλλικεύει,
μὲ ὅλην του τὴν φαμελίαν ἀπῆλθεν εἰς τὸν ρῆγαν.
Τὸ ἰδεῖ τον ὁ ρόϊ Μαφρές, ἐπροσηκώθηκέν τον,
ἀπὲ τὸ χέρι τὸν κρατεῖ, σιμά του τὸν καθίζει,
ἄρξετον νὰ τὸν ἐρωτᾷ τὸ πότε ἦλθεν ἐνταῦτα.
Κ' ἐκεῖνος ἀποκρίθηκεν· ἦλθε νὰ προσκυνήσῃ
στὰ μοναστήρια, ὅπου ἔταξεν ἐτότε εἰς τὴν Πόλιν,
(4460) στὴν φυλακὴν τοῦ βασιλέως τῆς Κωνσταντίνου Πόλης.
Κι ὁ ρῆγας τοῦ ἀποκρίθηκεν, τὰ ἐτέτοια τοῦ ἐλάλει·
"Θαυμάζομαι εἰς τὴν γνῶσιν σου, εἰς τὸ ἔπαινος ὅπου ἔχεις.

Η "ὅτι εἶσαι εἰς τὰ ἄρματα ἐξάκουστος στρατιώτης,
5796 "κι ἄφηκες τὸν ἀφέντην σου τὸν πρίγκιπα Γυλιάμον
"εἰς τέτοιαν μάχην δυνατὴν καὶ χρείαν ἀπὸ φουσσᾶτο, f. 152'
"ὅπου ἔχει μὲ τὸν βασιλέα τῆς Κωνσταντίνου Πόλης.
"Οὐ πρέπει νὰ ἔνι εὐγενικὸς ἄνθρωπος ψεματάρης,
5800 "οὔτε στρατιώτης, ὡς ἐσὺ ὅπου εἶσαι ἐπαινεμένος,
"καὶ πᾶσα ἄνθρωπος <εὐγενὴς> πρέπει νὰ τὸ βαρειέται
"καὶ νὰ τὸ θλίβεται πολλὰ ὅταν ἀκούσῃ ὅτι σφάλλει.
"Ἀφέντη τῆς Καρύταινας, θελω νὰ τὸ ἐγνωρίζῃς,
"καὶ κράτει το εἰς πληροφορίαν, ἐξεύρω τὴν ἀλήθειαν,
5 "τὸν τρόπον καὶ τὴν ἀφορμὴν τὸ πῶς ἦλθες ἐνταῦτα,
"καὶ θλίβομαί το, μὰ τὸν Θεόν, διὰ τὸ ἔπαινος ὅπου ἔχεις.
"Τὸ πρᾶγμα ἔνι ἄσκημον, βαρειῶμαι νὰ τὸ λέγω.
"Ὅμως διὰ τὴν ἀγάπην σου θέλω νὰ τὸ φαυλίσω
"νὰ τὸ ἐγνωρίσῃς καθαρά, τὸ σφάλμα ὅπου ἐποῖκες.
10 "Ἐσὺ ἄφηκες τὸν πρίγκιπα, τὸν κύρην σου τὸν λίζιον,
"ὅπου ἔχει μάχην δυνατὴν μετὰ τὸν βασιλέαν,
(4480) "κ' ἐπάτησες τὸν ὅρκον σου, ὅπου ἔχεις γὰρ εἰς αὐτον,
"κ' εἶσαι ἀφίορκος, ἄπιστος στὸν λίζιον σου ἀφέντην.
"Καὶ πάλε, ἄλλο ἄσκημον, δημηγερσίαν μεγάλην,
15 "ἐπῆρες τοῦ καβαλλαρίου τοῦ ἀνθρώπου σου τοῦ λίζιου
"τὴν ὁμόζυγόν του γυνὴν καὶ περπατεῖς μετ' αὐτην,
"ὅπου ἔχεις ὅρκον μετ' αὐτὸν κ' ἐκεῖνος μετὰ σέναν.
"Λοιπόν, διατὸ ἕνι ἐξάκουστον τὸ ἔπαινος ὅπου ἔχεις, f. 152'
"σὲ δίδω τέρμενον μακρύν, ἡμέρες δεκαπέντε,

fuese allí a verlo, que necesitaba hablarle. Y él, al oirlo, montó rápidamente a caballo y fue con toda su comitiva a ver al rey.

Al verlo el rey Manfredo, le saludó, le tomó de la mano, le sentó a su lado y empezó a preguntarle por qué había venido allí. Y él respondió que había venido en peregrinación a los monasterios adonde había prometido en la Ciudad, en la prisión del emperador de la ciudad de Constantino. Y el rey le respondió y dijo lo siguiente: "Me sorprende por tu buen sentido, y por la fama que tienes de ser soldado famoso en las armas, que hayas dejado a tu señor, el príncipe Guillermo en tan violenta guerra que mantiene con el emperador de la ciudad de Constantino y que tan necesitado está de tropas. No está bien que un hombre noble sea mentiroso, y menos un soldado, como eres tú, encomiado, y toda persona noble debe disgustarse y lamentarlo cuando oye que ha cometido un error. Señor de Carytena, quiero que sepas y que estés informado de que sé la verdad, el motivo y el propósito por el que has venido aquí, y me aflige, ¡vive Dios!, por la fama que tienes. El asunto es desagradable y me disgusta hablar de ello. Sin embargo, por el amor que te tengo, voy a revelarlo, para que comprendas claramente el error que has cometido. Abandonaste al príncipe, tu señor natural, que mantiene una violenta guerra con el emperador y traicionaste el juramento de fidelidad que tienes para con él, y eres traidor, infiel a tu señor feudal. Y también otra cosa fea y que es una gran traición, tomaste la esposa legítima de un caballero que es vasallo tuyo y vas por ahí con ella a pesar de tener un juramento con él y él contigo. Así pues, porque es famoso el elogio que se hace de tí, te doy un plazo largo, quince

10 "νὰ λείπῃς ἐκ τὸν τόπον μου κ' εἰς τὸν Μορέα νὰ ὑπάγῃς
"τοῦ πρίγκιπος τοῦ ἀφέντη σου εἰς μάχην νὰ βοηθήσῃς,
"ὅπου ἔχει μὲ τὸν βασιλέα ἐκεῖνον τῶν Ρωμαίων.
"Εἴτε εὑρεθῇς στὸν τόπον μου διαβὼν οἱ δύο ἑβδομάδες,
"ὀμνύω σε εἰς τὸ στέμμα μου, κ' εἰς τὴν ψυχήν μου ἀπάνω,
"ὁρίσει θέλω παρευτὺς νὰ κόψουν τὴν κεφαλήν σου."

días, para que abandones mi país y vayas a Morea a ayudar
al príncipe tu señor en la guerra que mantiene con el emperador
de los romeos. Si se te encuentra en mi territorio al
pasar las dos semanas, te juro por mi corona y por mi alma
que ordenaré que te corten la cabeza al instante".

GRECIA EN EL MARCO DE LA POLITICA MEDITERRANEA ESPAÑOLA DESDE EL SIGLO XV HASTA PRINCIPIOS DEL XIX

YANNIS JASIOTIS
Universidad de Salónica

Hace unos veinticinco años la opinión de los historiadores, tanto en Grecia como en España, era que las relaciones entre el elemento griego moderno y el mundo hispánico no tenían interés histórico por ocasionales o incluso las consideraban inexistentes. La conexión se realizaba solamente, y por simple asociación de ideas, en un nombre: Doménicos Teotocópulos y sobre todo en el poco afortunado sobrenombre con que fue conocido fuera de su país natal: el Greco. Desde entonces la investigación histórica ha aportado nuevos factores que permiten revistar esta opinión: el estudio más profundo de los casos que se conocían, les dio interés y peso histórico. También se sacaron a la luz nuevos incidentes, ejemplos de este contacto entre el mundo griego y el hispánico, que llenaron algunas de las enormes lagunas que existían entre los datos conocidos, ofreciendo así un contexto histórico más o menos completo para estas relaciones, por lo menos en lo que se refiere al período que va de la segunda mitad del siglo XVI a los primeros decenios del siglo XVII. Hoy podemos ensanchar este algo limitado cuadro; aunque sea con numerosas lagunas, más allá del espacio de esta generación que podríamos llamar la generación de Teotocópulos. Disponemos de elementos para dibujar el contorno general de las relaciones del oriente griego con España durante un período de tres siglos: es decir, desde finales del siglo XV, cuando se consolidó el dominio turco en los Balcanes y nació el estado moderno de España en la península ibérica, con la unión de Castilla y Aragón, hasta principios del siglo XIX, con la constitución del Reino griego independiente y el inicio de relaciones diplomáticas oficiales entre España y Grecia.

Este trabajo, evidentemente, no pretende cubrir, ni aunque sea en líneas generales, todo el espectro de las relaciones hispano-griegas en un espacio de tiempo tan amplio. Me propongo sólo indagar el lugar que ocupaba en el marco de la política mediterránea española, en algunos de sus momentos más representativos, uno de los pueblos sometidos a la dominación otomana: el mundo griego. Por otro lado, daré algunos ejemplos indicativos de la respuesta de los griegos a la política española, que pueden servir para comprender el caracter de las relaciones entre las dos naciones. Inevitablemente será una descripción a grandes rasgos, que si bien puede ofrecer una imagen general, en cambio tiene que pasar por alto los matices que presenta un tea histórico tan extenso y tan complejo como éste.

En la política de España en el Mediterráneo oriental se pueden distinguir tres períodos: en el primero, que está limitado cronológicamente por el reinado de los Reyes Católicos y el de Felipe III, es decir, que va desde la segunda mitad del siglo XV hasta más o menos 1620, a pesar de los retrcesos y las contradicciones, podemos observar una fuerza dinámica que corresponde a la capacidad política y económica del imperio español en estos años. A esta etapa dedicaremos la parte mayor de esta exposición.

El segundo período puede establecerse enre el tercer decenio del siglo XVII, cuando empieza el reinado de Felipe IV, y mediados del siglo XVIII, que puede considerarse el inicio de la Ilustración en

España. Durante esta etapa, la política mediterránea española tiene un caracter pasivo y casi defensivo, hecho de concesiones y derrotismo.

En el tercer período, que empieza con la segunda mitad del siglo XVIII, junto al aumento demográfico y a una lenta pero perceptible recuperación económica, la política exterior, y en especial la mediterránea de Carlos III y del conde de Floridablanca, deja de caracterizarse por el estancamiento y la inacción.

A pesar de que la configuración de la política mediterránea de España en cada una de estos períodos, dependía, en primer lugar, de la correlación de fuerzas, diplomáticas y militares, en Europa occidental y, en segundo lugar, de la coyuntura económica de las posesiones ultramarinas, sin embargo podemos distinguir algunos factores constantes con un caracter claramente "mediterráneo", nacidos de las situaciones que provocaba continuamente en la cuenca del Mediterráneo la decisiva posición política y geográfica de la península ibérica, las Baleares y (hasta principios del siglo XVIII) de las posesiones italianas de la corona española: Cerdeña, Sicilia y Nápoles. Este caracter mediterráneo lo daba principalmente un factor, el elemento musulmán, el cual inicialmente era sólo árabe y nordafricano. Pero desde finales ya del siglo XV comenzó a transformarse cada vez más en otomano. Independientemente de la renovada ofensividad de los argelinos, el problema de la seguridad de las costas mediterráneas en general y del Levante español en particular, fue valorado esencialmente ante el enfrentamiento directo de los imperios español y otomano.

Las circunstancias que se generaron entre tanto, impusieron inevitablemente a esos dos imperios, español y otomano, el papel de antagonistas. En 1480, la vanguardia del sultán Mehmet II, al pasar desde Albania y el Epiro a Otranto de Apulia, amenaza directamente las posesiones napolitanas de Aragón. Desde entonces y en adelante, durante un período de más de un siglo y medio (es decir, hasta 1650 más o menos) las posesiones españolas de Nápoles y Sicilia estarán bajo la contínua amenaza, como otra espada de Damocles, de una invasión turca. A causa de ello, los monarcas españoles se vieron obligados a dar a estas posiciones avanzadas en el Mediterráneo, el caracter de baluartes militares donde, en una sociedad en continua agitación, señorean el guerrero y el espía, el saboteador junto al corsario, el soldado de fortuna, el mercenario, el misionero...

En este clima de renovado miedo a la amenza turca, aparecerán también multitud de soldados griegos —los "estradiotas" de las fuentes españolas—, y de marinos llegados de las costas griegas de enfrente. Sus fuerzas serán canalizadas unas veces por las empresas del Gran Capitán en el mar Jonio, que culminan en la primera acción victoriosa contra los turcos desde la caída de Constantinopla: la conquista de Cefalonia en 1501, otras veces por las expediciones navales de Andrea Doria a Corón, a Patras, a Prévesa o a las costas dálmatas, y otras veces aún y con un tono más oficial, en las imponentes campañas del emperador Carlos V a Argel y a Túnez alrededor de 1540, en las victoriosas incursiones de la armada española o de la alianza cristiana en el Peloponeso y en el Egeo en 1571-1572, en las acciones piratas de unidades de la flota siciliana o napolitana contra las playas del norte de Africa, Chipre o las lejanas costas de Caramania entre 1590 y 1620.

Las provocaciones sin embargo normalmente partían del lado de los musulmanes. En 1518, Argel, que era la plataforma principal de las incursiones piratas sobre las costas españolas, fue convertida

en protectorado del imperio otomano y Hairetín Barbarosa, organizador de la fuerza naval del norte de Africa, fue nombrado almirante general de la flota otomana. En la mente de cada español, tanto entre los gobernantes como entre el pueblo llano, se confunden en uno el moro expulsado de la península ibérica, el pirata berberisco y el guerrero turco. La confusión tiene lugar tanto en las obras literarias —versos, novelas y obras de teatro, donde las palabras *moro* y *turco* se utilizan indistintamente sin ninguna vacilación— como en los mismos programas políticos de los reyes españoles. De esta manera las precarias fronteras del sur y el este del reino se extienden en el Mediterráneo desde Cádiz y las fortalezas del norte de Africa hasta las islas Jónicas y el mar de Creta. Este hecho se confirmará en repetidos episodios —trágicos la mayoría de las veces para la población civil— que tendrán como escenario unas veces las áridas costas del Africa del norte o de Calabria, otras los acantilados de Malta, las inhospitalarias radas del Peloponeso o, a menudo, las Cícladas, las playas cretenses, los puertos de Asia Menor o las aguas chipriotas.

En fin, con los estados musulmanes del norte de Africa como intermediarios, España y Turquía conservarán viva su enemistad hasta finales del siglo XVIII. Como es evidente la intensidad del antagonismo disminuirá a lo largo de este período de tiempo tan extenso, sobre todo cuando los dos imperios pasaron —por sus problemas internos y la continua disminución de sus posesiones— a la pendiente de su prolongada decadencia. Sin embargo la desconfianza mutua se mantendrá y serán necesarias duras y laboriosas luchas diplomáticas para que en 1782 se establezcan relaciones pacíficas y comerciales entre la España de Carlos III de Borbón y el imperio otomano de Abdul Hamid I.

Esta realidad tuvo una importante decisiva sobre la orientación política de España, porque desde el mismo principio de la lucha contra los musulmanes quedó ligada al mesianismo de los Reyes Católicos. Los principales representantes de la casa de los Habsburgo que gobernaron España, eran portadores de un ideal imperial extraordinariamente ambicioso e inaccesible, en aras del cual se sacrificaron programas más realistas. Al final, el orgullo nacional y el patriotismo de los españoles rebasó los estrechos límites de la Península Ibérica, para lanzarse a la defensa de la fe católica, tanto en el interior del mundo cristiano, con la lucha contra el luteranismo, como en el exterior con la guerra contra el avance de los otomanos. Y considerando que la lucha contra las escisiones religiosas estaba llena de desengaños y fracasos, el español buscaba salida hacia el ideal, combatiendo contra los turcos y sus aliados berberiscos en una lucha considerada más gloriosa para las armas cristianas. Así pues, para el simple soldado, para el letrado, para el poeta o para cada portavoz del "nacionalismo" español de la época del Siglo de Oro, el ideal era la dolorosa, sacrificada y esperanzada defensa de la fe.

Esta atmósfera de exaltación antiturca, que era renovada continuamente por nuevs empresas bélicas, se refleja en numerosos monumentos de la literatura popular y culta. Profecías (semejantes a aquellas que mecieron las esperanzas de liberación de los griegos), rimas populares, refranes, folletos y apuntes de todas clases, encendían, o simplemente insistían, sobre los intereses y las preocupaciones de la gente en relación a este problema. Humanistas y teólogos, filósofos y hombres de leyes, todos expresan en su obra su reacción frente al peligro musulmán y, más en especial, al turco. Me limitaré a citar unos pocos nombres del

Siglo de Oro que ilustran este interés: Alfonso de Valdés, Luis Vives y Juan Ginés de Sepúlveda, entre los humanistas; Miguel de Cervantes y Saavedra –autor de numerosas obras con referencias directas al problema turco, como *La Gran Sultana, El Cautivo* y *El Amante Liberal*– Vélez de Guevara –compositor del representativo poema *El Asombro de Turquía*, cuyo héroe, Ribera, es el comandante español de la pequeña flota de Nápoles que venció a los turcos en aguas de Chipre en 1616–, Lope de Vega –escritor de decenas de obras teatrales inspiradas en la epopeya antiturca y antimusulmana de los siglos XVI y XVII, como *La Santa Liga, El Rey sin Reino, La Nueva Victoria del Marqués de Santa Cruz, Jerusalén Conquistada*, y otras–. Existen también ciclos enteros de poemas –épicos, normalmente– que tienen como fuente básica de inspiración, unas veces la batalla de Lepanto con su renombrado vencedor, Don Juan, otras veces las expediciones a Argel, otras la defensa de Malta y, otras veces aún, las luchas de los pueblos balcánicos contra el avance de los otomanos. Es característico que algunos de los motivos que se repiten a menudo en estas obras no se relacionan sólo con los ideales de las Cruzadas (la conquista de Jerusalén o el sentimiento de repulsión hacia los musulmanes) sino también con las visiones que enardecían las esperanzas políticas de los griegos, como la conquista de Constantinopla, la reconversión de Santa Sofía de Mezquita musulmana en catedral de la Cristiandad o la intervención de fuerzas sobrenaturales divinas, que conducirían al pueblo "elegido" de España a la perpetración de la utópica *Republica Christiana* universal.

A pesar de las objeciones, que puedan hacerse sobre el realismo o el idealismo de estos hombres, es indiscutible el hecho de que, para la mayoría de los habitantes de los territorios españoles, estas consignas y proclamas, los programas militares de conquista, la ideología oficial antimusulmana, eran una realidad histórica. Y esta realidad no podía dejar de afectar a aquellos pueblos del Mediterráneo oriental que vivían de cerca las experiencias del dominio otomano, tanto más traumáticas cuanto más directas. Así pues, a pesar de la gran distancia geográfica que separaba al mundo griego de la Península Ibérica, los griegos de todas las regiones de oriente conquistadas por los turcos y, sobre todo, los de las posesiones más cercanas a la española Italia del sur, se enardecían con la idea de una intervención de los españoles en su patria y una imprecisa, a decir verdad, restauración de la pasada grandeza de Bizancio con la ayuda de las armas extranjeras. Estos entusiasmos eran estimulados por los dos lados, tanto por parte de los españoles como, más a menudo, por iniciativa de los griegos.

Los canales a través de los que se difundía por el mundo griego el eco de este clima, podemos buscarlos entre los combatientes, viajeros y peregrinos españoles, piratas y aventureros que, por mil motivos diferentes, llegaban a tierras griegas. La presencia de españoles, y en especial de catalanes, en Gracia está documentada desde finales de la época medieval. En la misma Constantinopla combatieron al lado de los defensores buen número de catalanes, pocos de los cuales sobrevivieron a la Caída de la ciudad. Hacia finales de siglo la presencia de españoles en el oriente griego se hace más habitual y se acrecienta aún más en los siglos XVI y XVII. Se trata de viajeros y peregrinos que pasaban por las costas del occidente y del sur de la península griega en su ruta hacia los mercados del Cercano Oriente y, más a me-

nudo, en peregrinación hacia los Santos Lugares. Encontramos también en los mares griegos, belicosos, y algunas veces pintorescos, piratas, en empresas propias u "oficiales", esclavos, renegados, soldados de fortuna, cruzados por cuenta propia y mercenarios, que buscaban oportunidades para satisfacer a un tiempo su idealismo y su sed de ganancias fáciles. Reconocemos en ellos a los tipos de la literatura picaresca española del Siglo de Oro. Héroes de peripecias reales, legendarias o simplemente fantásticas en las obras de Cervantes, de Diego Galán y de Alonso de Contreras, es decir, escritores que habían vivido, como soldados andantes o como caballeros errantes, experiencias iguales o similares.

Sin embargo, para la población griega eran más decisivas y dejaban resonancia más duradera las raras pero siempre impresionantes apariciones de la armada española. Su presencia aunque fuera con pocos navíos o el simple rumor de su inminente llegada, bastaba para agitar los espíritus inquietos y para levantar esperanzas de cambio entre las estancadas aguas de la sujeción otomana. El suceso que tuvo una influencia más decisiva, como es sabido, fue la llegada en otoño de 1571 de la flota cristiana de la Santa Liga que, con contribución sobre todo española, consiguió la gran victoria de la batalla naval de Lepanto, el 7 de octubre. Este hecho, que tuvo análoga resonancia entre la opinión pública española, sigue determinando, a principios del siglo siguiente, las relaciones políticas y también culturales de los griegos con España, y suscitó especialmente una serie de levantamintos revolucionarios de los griegos sometidos, desde el de Macarios Melissinós en 1572, hasta el del arzobispo de Acrida, Atanasios Riseas en 1596 y de Dionisio el Filósofo en 1601 y 1611. La parte más importante de la gloria de "aquel gran día" fue atribuida, en Grecia como en España, al hermanastro del rey Felipe II, el príncipe Don Juan. La aureola de gloria que rodeó por un tiempo al joven jefe de la Santa Liga cristiana delante del clero y del pueblo de la sometida península balcánica sobrepasa todos los precedentes. En repetidos textos griegos se caracteriza a Don Juan como el "nuevo Moisés" que estaba destinado por Dios a conducir a los cristianos subyugados hacia su liberación. Muchos ofrecen al joven príncipe a sus propios hijos como rehenes para dar garantía de sus promesas de rebelarse en nombre del monarca español. Otros se comprometen a correr a los confines del imperio otomano, a Valaquia, a Constantinopla, a Rodas, a Chipre, a Alejandría, a El Cairo, a Argel, para transmitir sus mensajes o sus promesas de ayuda, o para transportar explosivos para sabotear las instalaciones militares otomanas. Esta adoración inspira al cantor anónimo griego que sueña con encontrarse en sus viajes por mar alguna vez al glorioso príncipe:

Quisiera ser faro de oro en el
estrecho de Mesina,
para brillar
mientras pasará el príncipe de España...

Χρυσὸ φανάρι νά 'μουνα στὸ στρέττο
τῆς Μεσσήνας νὰ φέγγω ὅτενας διαβεῖ
ὁ Πρίντζιπας τῆς Σπάνιας...

Pero también después que Don Juan desaparece —tan prematuramente— del proscenio, la esperanza de una nueva aparición de la armada de "Spania", sigue viva encontrando mil incidentes, a veces insignificantes, para justificarla. Al principio el polo de atracción fue el rey Felipe II. En un libro de lectura escolar griego de 1540 leemos: "Felipe, rey de Flandes y de España, liberará de la esclavitud de los impíos a los griegos, y les arrancará del fuego como arrancó Eneas a su padre Anquises

en tiempos de Troya. Por esto, pidamos a Dios todos los cristianos que nos conceda este bien". Pocos años después, a principios del siglo XVII, las esperanzas griegas se centraron sobre la persona del siguiente rey de España, Felipe III. En 1609, las autoridades eclesiásticas de la isla de Chipre le dirigen una demanda: "Toda la población (los cristianos de Chipre) esperan con gran ansiedad la aparición del estandarte de vuestro reino y la ayuda de vuestras armas para levantarse todos con la divina fuerza... y quedar postrados a vuestros pies (como súbditos)". Más sorprendente es el hecho de que precisamente en esta misma época, el patriarca ecuménico de Constantinopla Neófito II dirige un documento confidencial a Felipe III en el que solicita su intervención dentro de la misma Constantinopla. "Glorificada por Dios, Serenísima Majestad, Emperador de las Españas. Hace mucho tiempo y a muchos hemos oído hablar de tu voluntad y los buenos deseos, que Dios inspiró a tu corazón, de liberar la renombrada y famosa capital, la misma Constantinopla, y las demás ciudades y que te estás preparando... Por esto te pedimos, te suplicamos que tengas compasión y liberes a este pueblo de Jesucristo, como él lo hizo... No te demores, pero, y lo que has de hacer, hazlo pronto... Así te lo pedimos, así te imploramos..." En fin, los rumores sobre la riqueza y el poder de los españoles inspiraron también la musa popular que encontró la manera de expresarlos en cuentos e incluso en canciones populares como esta:

Τοῦ παιδιοῦ μου ἐγὼ τὸ γάμο
Μάη καὶ Ἀπρίλη θὰ τὸ κάμω.
Θὰ καλέσω νιοὺς καὶ γέρους,
τσ'άρχοντιᾶς τοὺς καλυτέρους.
Θὰ καλέσω καὶ τὸν Σπάνια,
νὰ τ'ἀλλάξει τὰ στεφάνια
καὶ τὴ Ρήγαινα τὴν ἴδια
νὰ τ'ἀλλάξει δαχτυλίδια...

Las bodas de mi hijo en mayo y en
abril las celebraremos.
Invitaré a jóvenes y viejos, los
mejores entre los mejores,
invitaré también al Spaña para que
intercambie las coronas de la boda,
invitaré a la misma Reina para
que intercambie los anillos...

Sin embargo, los principales factores que pusieron en contacto España y su política mediterránea con Grecia tienen que atribuirse a los griegos de la Diáspora. Ya desde finales del siglo XV, y a causa de las conquistas otomanas en los Balcanes, fueron muchos, y sobre todo entre las clases más altas de la sociedad, los que abandonaron, en grupo o aisladamente, sus lugares de origen en busca de más seguridad, dirigiéndose primero hacia las posesiones venecianas, y, desde allí, a la península italiana. Una parte de estos exiliados pasaba a las provincias españolas del sur de Italia y a Sicilia y —más raramente— a la península ibérica. Así, a principios del siglo XVI se habían organizado en Nápoles y Mesina activos centros que, agrupados alrededor de sus iglesias ortodoxas, constituyeron el polo de atracción para otros exiliados y emigrados de Grecia, tanto en el mismo siglo XVI como en el siguinte. Por medio, pues, de este inquieto elemento emigrado llegaba al Oriente dominado por los turcos noticias sobre las actividades militares y guerreras de los españoles en el Mediterráneo occidental y central, proyectos de acciones armadas contra los turcos y de cambios en el régimen de poder otomano, rumores, profecías, pronósticos de futuras glorias de los soberanos españoles y otros elementos de propaganda pro-española o

simplemente antiturca.

Entre estos emigrados griegos los oficiales españoles buscaban a menudo sus hombres, colaboradores prontos, generalmente espías de los movimientos militares turcos o agentes varios que actuarían en los centros urbanos del mediterráneo oriental a cuenta de los intereses de la política española. No es pues extraño el hecho de que en cada cuestión que se relaciona con el enfrentamiento hispano-turco durante los tres primeros siglos del imperio otomano, se puedan encontrar mezclados de una manera u otra griegos exiliados, marinos, copistas de manuscritos, letrados, religiosos y comerciantes, que vivían o actuaban —aunque fuera pasajeramente— en las posesiones de la corona española. Por otro lado también es lógico que se refugiaran en los mismos lugares todos aquellos súbditos del sultán que se habían mezclado en actividades antiturcas o tenían problemas con las autoridades. Allí encontraban hospitalario acogimiento por parte de sus compatriotas exiliados, a través de los cuales aseguraban su situación frente a las autoridades españolas y —en bastantes casos— conseguían protección y ayuda económica para repetir o empezar desde el principio nuevos intentos revolucionarios en su patria subyugada.

Sin embargo, el hecho de que la colaboración política hispanogriega sea abundante, no quiere decir que coincidieran siempre los intereses de griegos y españoles. El enemigo era común: la presencia otomana en el Mediterráneo oriental, pero, a largo plazo, los objetivos se diferenciaban. La política española en el Mediterráneo oriental a pesar de su aparente caracter ofensivo, era en el fondo defensiva. A pesar de las proclamas y las ilusiones de las masas populares y de los idealistas hombres de letras de los dos pueblos, los soberanos españoles, que evidentemente estaban también ligados espiritualmente al ideal de cruzada, nunca llegaron a disponer de fuerza suficiente que les permitiera intentar acciones de conquista hacia el mundo griego, o algún tipo de campaña "liberadora" contra los otomanos. Sus acciones bélicas, las amenazas de "Cruzada", las impresionantes apariciones de su flota en aguas griegas, los proyectos, sobre el papel, de desembarcos en el Peloponeso, en el Epiro o en Albania, todo esto, desde la época de Alfonso V de Aragón y de los Reyes Católicos hasta el emperador Carlos V, Felipe II y Felipe III, no apuntaban hacia la conquista permanente del suelo griego. A parte de dos o tres excepciones superoptimistas, la política española pretendía sólamente superar los problemas que tenía planteados a corto plazo y que estaban relacionados sobre todo: a) con sus posesiones en Italia, b) con las fortalezas de la costa del norte de Africa, cada vez más débiles, y c) con la protección de las rutas comerciales del Medidterráneo, entre los puertos de oriente y las penínsulas italianas e ibérica. Así, el apoyo —cuando existía— a las insurrecciones que se originaban en la retaguardia turca, la asistencia a cada foco de agitación en el sur de los Balcanes y en las islas, la organización de redes de espionaje en la capital otomana y en los principales centros militares de los turcos, tenían objetivos menos grandiosos de lo que se creía: la distensión de la presión musulmana y la protección contra un ataque por sorpresa de los otomanos en el Mediterráneo central u occidental.

Esta política, poco leal con los tratados y promesas, defraudaba a los griegos y también a los oficiales españoles más entusistas.

Algunos historiadores contemporáneos, partiendo de posiciones idealistas y nacio-

naistas o simplemente ingenuas, acusan a los Austrias de haber dejado escapar las oportunidades de una expansión hacia el Mediterráneo oriental y por haberse enzarzado en infructuosas, costosas y también finalmente destructivas empresas bélicas en Occidente. Y por el contrario elogian, como realmente a visionarios nacionales, a algunos virreyes españoles de Nápoles y de Sicilia —como por ejemplo a Don Pedro de Toledo, el conde de Benavente o, más aún, al duque de Osuna—, porque, en discrepancia con la camarilla de la cote y con los indiferentes favoritos de Madrid, abrazaron con interés el problema de las luchas antiotomanas de los pueblos balcánicos y especialmente de los griegos, persiguiendo una implicación de España "en empresas verdaderamente nacionales" (según la expresión de José Doussignague).

Sin embargo, el restringido objetivo de la política española era más realista y realizable que las alucinaciones de algunos historiadores contemporáneos. El mismo criterio predominaba, por otra parte, también en la política mediterránea de las demás potencias europeas, que a lo largo del tiempo se enfrentaron con el imperio otomano y fueron, por lo tanto, la esperanza de los griegos. El objetivo principal, primero de los venecianos, a continuación de los españoles y, durante un tiempo de los austríacos, de los franceses y al final de los rusos, era la creación de frentes provisionales de dispersión de las fuerzas de la Sublime Puerta en los momentos de enfrentamiento. Evidentemente, el precio de esta táctica era pagado con la sangre de los pueblos crtistianos del imperio, que inconscientemente aceptaban el papel de instrumentos políticos. Cuando la evolución de la situación diplomática u otros motivos no exigían ya la utilización de estos frentes, desaparecían automáticamente tanto el apoyo como las ayudas, y cedían su lugar a la indiferencia o incluso a la hostilidad de los que hasta entonces había sido aliados.

Por otra parte, tampoco la postura de los griegos era, por lo que parece, tan constante o siempre estimulante para los españoles. Ya desde el siglo XVI, bastantes griegos, que conocían la política europea occidental, desconfiaban abiertamente de las manifestaciones de cruzada o de los anuncios de campañas coanra los otomanos. Esta postura era reforzada por la ideología oficial de la iglesia ortodoxa, que calculando, con justificado temor, las posibles consecuencias del triunfo de las fuerzas católicas en el oriente ortodoxo, desviaba a sus fieles de cada colaboración con occidente. Además, a parte de los peligros dogmáticos reales, de los prejuicios religiosos o de la tradición anti-unionista, existían ejemplos concretos del comportamiento negativo de las potencias occidentales frente a sus aliados griegos, tanto en las colonias de la Diáspora, como en los momentos —en cuanto existieron— de su pasajera presencia militar en la península griega. Son conocidos los intentos de los griegos de las españolas Nápoles y Mesina para salvar algún elemento de su autonomía religiosa, enfrentándose duramente a las autoridades eclesiásticas del sur de Italia. Sin embargo no es tan conocido el hecho de que los españoles, en el breve período (entre 1532 y 1534) de su soberanía en Corón, se comportaron de tal manera con el clero ortodoxo del Peloponeso que provocaron continuas intervenciones del Patriarcado ecuménico, el cual prohibió a la población cualquier colaboración con las fuerzas cristianas.

Aparte del problema religioso, se hacían cada vez más claras, incluso para los no iniciados, las señales de la constante retirada de España de las cuestiones del Me-

diterráneo oriental. A principios del siglo XVII, aquél que se comprometía en empresas revolucionarias alegando la ayuda española (o la veneciana o aun la rusa) era objeto de ironía y de burla. Especialmente dura fue la condena, por las consecuencias de su ligereza, de Dionisio el Filósofo que, con la colaboración de los españoles organizó dos insurrecciones, una en 1601 y otra en 1611. Pocos años más tarde, en 1618, en un poema largamente difundido, se condenaba en duros pero melancólicos versos a todos aquellos que querían ligar el problema de la independencia griega con la ayuda europea:

Οὐαὶ σ'ἐμᾶς, ἀφέντη μου, μὲ τηνόλίγην γνῶσιν,
ὀπ'ἔχομεν τὸ θάρρος μας μέσα ἐς τὴν Σπανίαν
κι εἰς τὰ χοντρὰ τὰ κάτεργα πού 'ναι στὴν Βενετίαν
νὰ ἔλθουσι μὲ τὸ'σπαθὶ τὸν Τούρκον νὰ σκοτώσουν,
νὰ πάρουν τὸ βασίλειον κι ἐμᾶς νὰ μᾶς τὸ δώσουν.
'Ελπίζομε κι εἰς τὰ ξανθὰ γένη νὰ μᾶς γλυτώσουν,
νὰ 'λθοῦν ἀπὸ τὸν Μόσχοβον νὰ μᾶς ἐλευθερώσουν.
'Ελπίζομεν εἰς τοὺς χρησμούς,στὲς ψευδοπροφητεῖες
καὶ τὸν καιρόν μας χάνομεν στὲς ματαιολογίες...

Ay de nosotros, señor, que no tenemos seso y tenemos puesto nuestro valor en España y en las grandes galeras que están en Venecia, que vengan con la espada a matar al Turco, a recuperar el Reino para después devolvérnoslo. Creemos también que vendrá el pueblo rubio a salvarnos, desde Moscú a traernos la libertad. Creemos en los oráculos, en las falsas profecías y perdemos nuestro tiempo en palabras vacías...

España está ya fuera de los proyectos políticos de los griegos. Por otra parte y como dijimos al principio, en esta época su actitud frente al factor otomano es pasiva y llena de concesiones. Las pocas excepciones confirman la regla. En la siguiente gran crisis mediterránea, la guerra de Creta, los españoles no aparecen ya en escena ni siquiera como fuerzas suplementarias, como aliados de los venecianos. No envían a Creta y al Egeo ni un solo navío de guerra —en un momento en que actuaban allí pequeñas flotas de estados mediterráneos mucho menores— ni un solo soldado al sitio de Candía —cuando incluso la turcófila Francia enviaba secretamente refuerzos. Madrid se limitó al papel de intermediario en las negocaciones para encontrar una solución pacífica a la cuestión.

Esta postura anunciaba ya la orientación pacifista de la política de España durate el siglo siguiente, el siglo XVIII. En 1779, llega al Bósforo como enviado plenipotenciario de Madrid, Juan Bouligny, con la misión de negociar privilegios para tratados comerciales con la Sublime Puerta y conseguir la intervención favorable del sultán para controlar las acciones de piratería que, desde Argel, seguían asolando el Mediterráneo occidental. La época y las nuevas circunstancias imponen ya que se olvide la tradicional política antimusulmana y los ideales de Cruzada introducidos en tiempos de los Reyes Católicos y de Lepanto. Fue un fecundo período de la política exterior española, que combinaba la atenta recuperación de prestigio con la colaboración de nuevos factores, como por ejemplo con Rusia, con la ampliación de una ambiciosa política económica neomercantilista en el Mediterráneo. En la aplicación entonces de esta política, la intervención española en Constantinopla constituía un presupuesto básico.

También los griegos, por su parte, adaptarán su actitud a las nuevas circunstancias. Mientras en otros tiempos se esforzaban en hacer fracasar cada acercamiento hispanoturco, ahora procuran aprovehcar la situación para favorecer el desarrollo de su propio comercio. Colaboran para facilitar las negociaciones de Bouligny y, desde 1782, se encargan como cónsules y agen-

tes comerciales de la representación en el Mediterráneo oriental de los intereses mercantiles de la lejana España, combinándolos con sus propios intereses económicos. También los consules españoles son factores, en los mercados griegos, de este acercamiento en el plano de los intereses económicos. El ejemplo más característico lo presenta el sobrino de Bouligny, Don Lorenzo Mabili de Bouligny, que fue consul de España en Corfú durante más de diez años. Acoto aquí que este diplomático español se quedó finalmente en Grecia, se enraizó en el mundo helénico y fue abuelo de una gran figura de la poesía neohelénica, del poeta griego Lorentsos Mavilis.

No se puede hablar de política española en el Mediterráneo oriental durante la época de la revolución griega de 1821. El país se agitaba entre desórdenes interiores y guerras civiles en una continua lucha entre los liberales, los constitucionalistas y los partidarios del rey Fernando VII, incorporado a la Santa Alianza. Oficialmente Madrid iba a favor de la Sublime Puerta. Extraoficialmente, sin embargo, las simpatías de los constitucionalistas y también de varias destacadas figuras de la política y la diplomacia españolas estaban de parte de los revolucionarios griegos. Separo aquí como ejemplo la postura pro-helénica de Francisco Cea Bermúdez, embajador primeramente en San Petersburgo y por un decisivo lapso en Constantinopla, desde donde envió a su gobierno —probablemente sin que se le correspondiera— exposiciones favorables tanto sobre su amigo griego, anteriormente Ministro de Asuntos Exteriores del zar y luego primer Presidente de la Grecia libre, Ioánnis Capodistrias, y más aún sobre los dramáticos acontecimientos que estallaron en la capital otomana y en las costas del Asia Menor, después de la explosión de la Revolución griega. Acoto también aquí lo que escriben tres diputados españoles dirigiéndose en 1822 al gobierno griego revolucionario: "El pueblo español, si no tuviese la necesidad de asegurar su propia libertad, vendría en peso a Grecia a luchar por vuestra liberación", porque "todos (en España) están dispuestos a servir en vuestra lucha, la cual consideran como suya, de manera que puedan llegar a ser dignos de alinearse junto a los soldados de Leónidas y sus meritorios descendientes".

Estos sentimientos de simpatía no quedaron sólo en manifestaciones platónicas. Entre 1821 y 1824, fueron clandestinamente a Grecia varios voluntarios españoles, la mayoría de los cuales cayó en las batallas de Lala, de Pela y de la Acrópolis. Su ayuda fue, está claro, simbólica pero, sin embargo, de esta pléyade de españoles helenófilos nacieron los primeros acercamintos hispanogriegos después de la Revolución. Primer promotor de estas relaciones fue el periodista, político y escritor sevillano José García de Villalta. García de Villalta, conocida figura del liberalismo español del siglo XIX, llegó primero a Grecia en 1824 para pelear del lado de los revolucionarios griegos. Después de la creación del reino helénico García de Villalta asumió la representación diplomática esdpañola en Atenas, en 1844, un año después del éxito de la revolución constitucional en Grecia, terminando así la política de Madrid que hasta entonces proseguía todavía la tradición de los acercamintos económicos con la Sublime Puerta, e inaugurando un período de más estrecha colaboración hispano-griega. Desgraciadamente su prematura muerte en la capital griega en 1846 truncó su propósito ambicioso. La postrera evolución de las relaciones diplomáticas, económicas y culturales entre ambos países —que no nos ocuparán por supuesto en esta conferencia— no ha de presentar muy

estimulantes etapas. Sólo esporádicamente personas aisladas descubren los impresionantes parentescos de los dos pueblos y el interés que presentan respectivamente su historia y su cultura.

El tiempo nos dirá si los esfuerzos y el optimismo de aquellos precursores inspirarán a los jóvenes de las actuales España y Grecia el Desarrollo de lazos de unión cultural y social más directos, más vastos y más fértiles.

NOVEDADES BIBLIOGRAFICAS

SIEMPRE BELISARIO

LUIS ALBERTO DE CUENCA
C.S.I.C.

Y cómo no, si el gran caudillo, el general ilustre de Justiniano, el vencedor de persas, vándalos y ostrogodos, ha pasado al subconsciente colectivo como uno de los símbolos que más nos conmueven, el de la ingratitud de los poderosos, el de la envidia de los cobardes que, cegados por su propia mediocridad y vileza, despojaron al héroe de toda su fortuna, obligándolo a pedir limosna en las calles de Constantinopla, para escarnio de la lealtad y vituperio del coraje. Cómo no, si aquel Belisario simboliza todo lo que de bueno hay en el hombre, lo que de firme y permanente queda en este mundo de últimos traidores que ha sido siempre igual de torpe y oscuro, y que hubiese acabado por apagarse del todo si personajes como Belisario no le hubieran transmitido la luz del espíritu y de la fuerza.

Juan Valero Garrido, helenista y bizantinista de la Universidad de Barcelona, ha publicado (Barcelona, Bosch, colección "Erasmo", 1983) un libro titulado *Poema e historia de Belisario* (223 págs. + 5 mapas) en el que nada falta ni sobra, un libro tan paradigmático como la figura que glosa, en perfecto ensamblaje de intensiones y resultados. Son 126 densas páginas de introducción que sirven de pórtico a una edición bilingüe anotada del *Poema de Belisario*, una obra tardía, de finales del siglo XIV, por más que el original -hoy perdido- fuese muy anterior. Con el *Digenís Acritas*, también vertido por Valero en la col. "Erasmo" (1981), el *Poema de Belisario* es la pieza más representativa de la poesía épica de Bizancio. El Prof. Valero Garrido incluye, además, una antología de los textos históricos de Procopio referidos a Belisario. *Count Belisarius* (así lo llamó Graves en una memorable novela) cabalga, pues, en este libro por nuestra imaginación y nuestra memoria, difundiendo el mensaje de su biografía ejemplar.

* *

UNA EXCELENTE GUIA DIDACTICA

L.A. de C.

Un equipo de arqueólogos y pedagogos coordinados por Ricardo Olmos acaba de publicar, bajo los auspicios de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura, una excelente guía didáctica de las *Salas griegas y etruscas* del Museo Arqueológico Nacional (Madrid, 1983, 36 págs.

+ numerosas ilustraciones). Ricardo Olmos es Conservador de la Sección de Arqueología Griega y Etrusca de dicho Museo. Han colaborado con él en los aspectos pedagógicos Teresa Sanz y Angela G. Blanco, y, como redactores, Paloma Cabrera, Beatriz de Griñó y Avelino Losada. Los dibujos corren a cargo de Santiago González.

Antes de pasar a la descripción de las cinco salas objeto de la guía (núms. 14, 15, 16, 17 y 18 del Museo), Olmos ofrece un inventario de formas y nombres de los vasos griegos, con el correspondiente dibujo de cada uno de ellos por S. González. Por vez primera en una publicación pedagógica de este género, los nombres de los vasos aparecen correctamente transcritos al castellano. Así *aribalo, lécito, cratera, enócoe*, etc., denominaciones a las que nos debemos acostumbrar de una vez por todas y que han sido objeto de un artículo normalizador por parte de Pedro Bádenas que verá la luz próximamente en la *Revista de la Sociedad Española de Lingüística.*

La sala 14 ciñe su contenido al mundo chipriota y griego geométrico y orientalizante. La 15, a los aspectos de la vida ateniense durante los siglos VI y V a.C. La 16, al mundo griego suritálico; la 17, al mundo de la Campaña; la 18, al mundo villanoviano y etrusco. El visitante de estas cinco salas encontrará en esta pequeña guía de Olmos un auxiliar indispensable para recorrerlas con pleno aprovechamiento. Profusión de ilustraciones de los más relevantes objetos contenidos en las vitrinas y, al final, un útil cuadro cronológico desde 1000 hasta 146 a.C., hacen aún más completo el librito, que incluye además sendos mapas de Grecia y Etruria y un plano de las salas estudiadas.

INFORMACION Y NOTICIAS

El pasado 5 de diciembre tuvo lugar la Asamblea General Ordinaria de nuestra Asociación en la que se renovó la Junta Directiva, quedando compuesta de la siguiente manera:

Presidente
Antonio TOVAR LLORENTE
Vicepresidente
Miguel Angel OCHA BRUN
Secretario
Pedro BADENAS DE LA PEÑA
Tesorero
Francisco ALCARAZ CELDA
Vocales
Dimitri PAPAGUEORGUIU
Carlos BAONZA BAONZA
Ricardo OLMOS ROMERA
Sprios POSTANTSÍS
Cristina BONILLA

El pasado 25 de enero un grupo de socios de Barcelona acordaron organizar y promover la delegación en Cataluña, conforme al artículo 5.2. de nuestros estatutos. La Junta Promotora de la ASOCIACION CULTURAL HISPANO-HELENICA (Catalunya) está integrada por:

Esteve AMOROS VILA
Mª del Carmen ANTOJA GIRALT
Stacis BACOYORGUIS
Mª José BERASATEGUI BERASATEGUI
Montserrat CARDONA SENZ
Araceli LOPEZ PUIG
Pilar de BENGOA PRADA

y otros socios más. El domicilio provisional es Gran Vía de les Corts Catalanes, 654, 3º, 1ª, Barcelona-10. La A.C.H.H. de Cataluña tiene previstas las siguientesa actividades: el 26 de marzo conferencia en el Museo Arqueológico de Barcelona, a cago del poeta Juan Bautista Bertrán sobre el tema de su libro de poemas *Grecia en mi clave*. Entre el 29 y 30 de marzo, una proyección de documentales sobre Grecia en el Salón de Actos del Instituto Francés de Barcelona, en colaboración con la Oficina Helénica de Turismo en Madrid.

Durante los días 21, 28 de marzo y 4 de abril en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid se celebran unas jornadas literarias sobre poesía greiga contemporánea, organizadas en colaboración con los alumnos de la Autónoma. Junto a las exposiciones que sobre Cavafis, Anagnostakis, Seferis y Ritsos hagan Antonio Tovar, Pedro Bádenas, Alfonso Silván y Dimitri Papagueorguíu se leerán poemas de aquellos autores, lecturas acompañadas de audiciones musicales. Está prevista la presencia de Yannis Ritsos para el día 4 de abril.